## 

## **От редактора**

"Режиссерские манифесты XX века (первой половины)" – учебное пособие типа хрестоматии. Основные разделы книги содержат театральные манифесты, выступления, фрагменты из трудов, статей выдающихся режиссеров, театральных деятелей, теоретиков театра конца XIX - первой половины XX столетий. Здесь впервые на русском языке публикуются материалы, позволяющие глубже осмыслить режиссерские концепции мейнингенцев, Андре Антуана, Отто Брама, Макса Рейнхардта, Поля Фора, Орельена Мари Люнье-По, Уильяма Батлера Йейтса, Гордона Крэга, Адольфа Аппиа, Филиппо Томмазо Маринетти, Энрико Прамполини, Жака Копо, Антонена Арто, Жана Кокто и других. Этим разделам предпосланы статьи, целью которых является краткая, но по возможности емкая характеристика художественных методов и направлений, сложившихся в ту пору, а также характеристика их наиболее заметных представителей.

Самая структура издания способствует постижению режиссерских идей в их первоначальном становлении и последующем развитии.

Известно, что режиссура как самостоятельный вид театрального творчества зародилась в эпоху утверждения художественного натуралистического метода. Вскоре, однако, формируется символистский театр, обогативший режиссерское искусство новыми элементами художественной образности. Вслед за символизмом, а иногда и одновременно с ним обнаруживают себя в теории и практике режиссеры таких направлений, как футуризм, модерн, а позднее — экспрессионизм, сюрреализм, интеллектуализм. Разумеется, едва ли возможно существование этих направлений в чистом виде. Ибо тот же Андре Антуан, начинавший как убежденный натуралист, приветствует символистский театр Поля Фора и сам пробует экспериментировать в том же направлении. Столь же неоднозначно отношение и некоторых других деятелей театра XX века к тому или иному художественному методу. И все-таки их тяготение в большей или меньшей степени к определенному художественному течению очевидно. Это и позволяет организовать материал антологии по принципу соответствия режиссерских концепций тому или иному художественному методу. Подобное построение книги помогает лучше уяснить сложный процесс театрального развития в первой половине ХХ столетия, а также обнаруживает реальное историческое движение режиссерских идей, раскрывает их многообразие и характер борьбы, столкновений между ними.

Как уже говорилось, представленные в антологии тексты в основной своей части впервые публикуются на русском языке. И тут понадобился серьезный отбор и большая работа над комментариями, уточняющими отдельные имена и явления. Эту работу проделали педагоги кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

В первую очередь они обратили внимание на то, чтобы в антологии нашли свое место главные представители того или иного художественного направления. Именно их высказывания, манифесты, статьи должны были сформулировать основополагающие идеи конкретного художественного метода, к которому они относили себя. В некоторых случаях это было сделать легко. И Антуан, и Брам, и Рейнхардт, и Копо, и Жуве, и многие другие оставили нам соответствующие свидетельства своих эстетических позиций. Но что касается Мейнингенского театра и в частности Людвига Кронека, то тут составителям пришлось достаточно трудно. Сам Кронек не оставил после себя документов, позволяющих говорить о направлении его поисков. Но зато его современники, актеры, работавшие вместе с ним в Мейнингенском театре — Макс и Карл Грубе, оказались авторами книг, в которых на основе личных впечатлений, долгого общения с Кронеком попытались сформулировать его основные идеи, рассказать о тех художественных открытиях, которые осуществил Мейнингенский театр — первый режиссерский театр, возникший в русле натуралистических поисков. Здесь нам пришлось несколько отступить от тех правил, которые мы сами же для себя установили — помещать в антологии только документы, выходящие из под пера режиссеров, представляющих то или иное направление в театре, и опубликовать фрагменты из книг Макса и Карла Грубе. Основанием тому стало и то, что, во-первых, Грубе сами были актерами, а в некоторых случаях они даже выступали в качестве ассистентов Людвига Кронека и, значит, во многом разделяли его эстетические взгляды. Во-вторых, их дневниковые записи, к которым они часто обращаются, сохранили высказывания руководителей Мейнингенского театра — Георга II, Людвига Кронека — и дают полное представление об эстетических позициях этого театра, оказавшего значительное влияние на становление натуралистического метода в театральном искусстве. Мы посчитали возможным опубликовать также фрагменты из книги театрального деятеля и режиссера Адольфа Л'Арронжа — одно время работавшего вместе с Кронеком в Берлинском театре. Но этот случай — единственный в антологии, одно из главных достоинств которой в том, что в ней содержатся документы, принадлежащие перу *самих режиссеров*, представляющих в истории театра первой половины XX века тот или иной художественный метод. В связи с тем, что каждому разделу антологии, как уже отмечалось, предпослана отдельная статья, кратко излагающая основные положения художественного метода, о котором пойдет речь в данном разделе, режиссерские высказывания, манифесты, статьи вписываются в определенный эстетический контекст. Тем самым антология дает представление о разнообразии режиссерских поисков, художественных методов, характерных для театрального искусства конца XIX — первой половины ХХвека.

Настоящее издание представляет несомненный интерес для студентов художественных вузов, режиссеров, актеров, для всех тех, кто любит театр и кто хотел бы познакомиться с реальными документами по одному из важнейших и наиболее трудных периодов его истории.

Л.И.Гительман, доктор искусствоведения, профессор, заведующий

кафедрой зарубежного искусства Санкт-Петербургской

государственной академии театрального искусства.

# **Гительман Л.И.**

## **Натурализм в театре.**

Натурализм в театре впервые заявил о себе на немецкой сцене. Правда, к этому времени, то есть к середине 1870-х годов, когда Мейнингенский театр показал в Берлине свои спектакли и вызвал небывалый ажиотаж, натурализм, как художественный метод,*как* литературное направление уже существовал во Франции. Эмиль Золя именно тогда начал активно утверждать его не только в своих романах, но и в теоретических статьях. Однако французский театр обратился к натурализму лишь десятилетие спустя после мейнингенцев. И в немалой мере под их влиянием. Вслед за этим англичане, итальянцы и вскоре почти весь европейский театр отдал существенную дань натурализму.Случайно лиэто? И что такоенатурализм в театре?

Слово "натурализм", как термин, определяющий направление в художественномтворчестве, впервые употребил в серединеXIX века французский критик Этьен Кастаньяри. Однако Золя, именовавший себя с полным правом теоретиком натурализма, полагал, что это слово почти с темже смыслом, что и Кастаньяри, употреблял еще в XVI веке Мишель Монтень. Сам же Золя говорил в одних случаях "натурализм", а в других – "реализм", часто не противопоставляя, а как бы связывая эти два термина в одно понятие.

Для него писателями-натуралистами являлись в одинаковой мере и Стендаль, и Бальзак, и Флобер, и братья Гонкуры. Возможно**,** это объяснялосьтем, чтоЗоля справедливо усматривал некую преемственность между реализмом и натурализмом. И все-таки именно он в своей художественной практике и теоретических статьях, опубликованных в 1870-1880-х годах, сделал попытку сформулировать основные принципы натурализма как нового художественного метода, нового литературного направления.

В середине XIX века наблюдается повсеместно во Франции, в Англии, в Германии, в России, а также в ряде других стран увлечение открытиями в области естественных наук, медицины. У писателей, художников возникает стремление подойти, подобно деятелям науки, к изучению и объективному показу реальной действительности и человека, тесно связанного с ней. По мнению Золя писатель должен уподобиться ученому и исследовать все стороны жизни. Внимание писателя должна привлечь и физиология человека, ибо она многое определяет в человеческом характере и поведении. Золя сопоставлял труд писателя "с работой в анатомическом театре, новые методы художественного творчества - с естествознанием и, в частности, с методами медицины"[[1]](#footnote-2). Если в XVII веке основополагающим фактором художественного творчества был "разум", - писал Золя в статье "Экспериментальный роман"(1879 г.), - а в XVIII - "философия", то в XIX-ом - этим фактором является "наука".

Иными словами, художники-натуралисты настаивали на объек­тивном характере окружающего мира, утверждая, что человек пре­бывает в прямой зависимости от него, а также от вполне объективных обстоятельств своей физиологии, наследственности. Поэтому задача писателя, драматурга, любого деятеля искусства сводится к исследованию этой объективной реальности и скрупулезному воссозданию ее в своих художественных произведениях. То есть творческий метод художника во многом должен соответствовать методу ученого, научному методу. Художнику необходимо опираться на объективные факты, извлеченные им из глубины самой жизни с помощью объективного анализа, тщательно выверенные наблюдения. Он раз и навсегда обязан отвергнуть фактор субъективный, фактор художественной вседозволенности и произвола воображения, которые в свое время с такой неистовой решимостью отстаивались романтиками.

В теории натуралистов важное место занимала концепция социальной среды. Временами они интерпретировали "среду" как некий рок, обуславливающий поступки и самую жизнь человека. Лишая личность внутренней свободы, натуралисты рассматривали ее в тесных границах внешних влиянии, психофизической ее природы, сложившейся в прямой зависимости от этих влияний, которые и определили жизненное поведение личности. Поэтому главное внимание художники-натуралисты уделяли подробному воссозданию окружающей человека действительности. Воссозданию примет жизни, на первый взгляд малозначительных, которые, однако, и позволяли судить о человеке, об его внутреннем мире, полностью зависимом от частных деталей, которые составляли, по их мнению, содержание жизненного процесса. Иными словами, не бытие мира, не человек в его обобщенной сути, а бытовые частности занимали натуралистов, убежденных, что с помощью этих частностей они и раскроют сложную взаимосвязь явлений в реальной действительности, в центре которой находится человек.

Натурализм как художественный метод, как направление в литературе и искусстве окончательно сложился в 1870-1880-х годах. Он сложился, как уже говорилось, под влиянием открытий в естественных науках и медицине, под влиянием теоретических выступлений и художественной практики Эмиля Золя, под влиянием философии Артура Шопенгауэра, фундаментальных работ Ипполита Тэна, трудов братьев Генриха и Юлиуса Гартов, многочисленных статей и художественных созданий Отто Брама и ряда других мыслителей, писателей, художников, критиков. Его появление связано, разумеется, и с обострением в европейском обществе социальных отношений. Когда в силу меняющейся исторической обстановки шел напряженный процесс поисков новых форм политического и экономического развития, когда наметилось еще более резкое расслоение общества, обнищание одних и обогащение других, когда возникли новые влиятельные социальные группы, заявившие о себе в разных сферах жизни.

Натурализм в театре поначалу дает о себе знать в постановках пьес, далеких от современности. Но именно тут впервые утверждается новый метод сценического воплощения драматургических произведений.

Саксен-Мейнингенский театр существовал давно. Однако, лишь тогда, когда его возглавили герцог Георг II и актриса Эллен Франц (позднее она вышла замуж за герцога и стала именоваться Елена фон Хельдбург), а всю основную организаторскую и режиссерскую работу взял на себя Людвиг Кронек (1838-1891), в недавнем прошлом скромный комедийный актер, стало очевидно, что появился театральный коллектив, открывший новые пути в сценическом искусстве.

Современников тут поражало все. Декорационное оформление Георга II, преследовавшего цель создать конкретную историческую среду, в которой действовали бы персонажи спектакля. Его стремление показать на сцене не бездумных статистов, а живых людей, любые жизненные шаги, и поступки, которые были бы глубоко осознаны и внутренне осмыслены. Тщательная работа над словом, проводимая Эллен Франц индивидуально с каждым актером, выразительные мизансцены Людвига Кронека, не навязанные искусственно исполнителю, а как бы родившиеся из недр самого спектакля и объединяющие все его компоненты в единое художественное целое... Ведь еще недавно зрители восхищались тем или иным артистом, даже не предполагая, что театр наделен способностью к коллективному творчеству и может создать художественно целостное произведение, раскрывающее многослойный срез исторической или современной действительности.

Натурализм мейнингенцев сказался в тщательно продуманном оформлении, когда даже мелкая деталь точно соответствовала исторической реальности, претворяла на сцене социальную среду, которая и обуславливала внешнюю обстановку действия. А может быть, и самую жизнь персонажей. Вдумчивая, кропотливая работа над словом, интонацией, стремление передать в речи индивидуальные особенности личности, ее характерные черты, связанные с социальным положением, национальностью героя. Подробная разработка мизансцен, которые обнаруживали сложную образную структуру спектакля, его движение, а за ним - скрытую пружину действия, обладающего, говоря словами Аристотеля, "началом, серединой и концом". Все это, а также выверенные в каждом отдельном элементе костюмы персонажей, их жесты, мимика и т.д. давало основание уже первым критикам, писавшим о таких спектаклях мейнингенцев, как "Юлий Цезарь" Шекспира, "Пикколомини", "Смерть Валленштейна", "Заговор Фиеско", "Вильгельм Телль" Шиллера, "Кетхен из Хельбронна" Клейста и других, говорить о новом художественном методе, который был положен в основу их создания. Не всегда писавшие о мейнингенцах впрямую связывали их метод работы с натурализмом. Но то новое, что поражало современников в этом театре, так или иначе перекликалосьсо стремлением натуралистов исследовать действительность и прежде всего реальность историческую, отодвинутую в далекое прошлое, со всей возможной тщательностью, обусловливая поступки и поведение персонажей особенностью этой реальности. Об этом говорят документы, которые приводятся ниже. Они принадлежат перу крупного театрального деятеля, режиссера и критика того времени Адольфа Л` Арронжа (1838-1908), возглавлявшего какое-то время прославленный Дойчес театр (Немецкий театр) в Берлине, а также известного актера мейнингенского театра, театрального писателя, критика Макса Грубе (1854-1934) и его однофамильца актера мейнингенского театра, автора книги об этом театре Карла Грубе.

Вслед за мейнингенцами натурализм в театре получил наиболее яркое воплощение в деятельности французского свободного театра (Театр Либр), основанного Андре Антуаном (1858-1943). Само открытие этого театра 30 марта 1887 года, на котором присутствовал Эмиль Золя, свидетельствовало о торжестве натуралистических идей в сценическом искусстве. Разумеется, Антуан слышал к этому времени о триумфах Мейнингенского театра, а вскоре и увидел его спектакли. Несколько позже он даже осуществил ряд постановок под несомненным влиянием мейнингенцев.Ночто особенно важно, Антуан, в отличие от немецкой режиссуры, обратился, прежде всего, к современным пьесам, как национальным, французским, так и иностранным. Он стремился, преждевсего, вынести на сцену современность с ее социальными и нравственными проблемами, с ее психологией, языком, характером человеческих отношений. Первая пьеса, сыгранная Антуаном и его актерами-любителями, была "Жак Дамур", созданная Леоном Энником по новелле Эмиля Золя. Простота оформления – стол, стулья, сделанные не специально для спектакля, а принесенные исполнителямииз дома, потертые и даже ветхие. Напряженный диалог, разворачивающиеся при скудном освещении свечи, едва вырывающем из мрака сцены искаженные страданием лица Жака Дамура и его бывшей жены, которая, не ведая, что ее муж не погиб на каторге, а выжил, стала женой другого человека. И родила от него ребенка.Их приглушенно звучащие голоса, то переходящие в шепот, то готовые выплеснутьсяв гневном крике.Все это и главное - игра актеров-любителей, не кончавших Парижской консерватории драматического искусства, но наделенных от природы эмоциональной непосредственностью, искренностью и силой чувства, чьи голоса были, безусловно, недостаточно обработаны, но сохраняли притягательность живой речи и свои индивидуальный тембр – вызывало восхищение у сторонников натурализма. И напротив - решительный протест тех, кто отстаивал академические традиции французской сцены, традиции Комеди Франсез.

В приведенном ниже документе Андре Антуан говорит о спектакле "Воронье" Анри Бека, поставленном в Комеди Франсез в сентябре 1882 года, в котором еще только наметились отдельные элементы натуралистического метода. И уже тогда они вызывали резкие нарекания консервативных критиков и, наоборот, приветствен­ные возгласы Эмиля Золя, Поля Алексиса. Всех, кто стремился к обновлению французской сцены.

Созданный Антуаном Театр Либр произвел подлинно натуралистическую революцию в театре Франции. В первые три года здесь были поставлены многие инсценировки произведений Золя, братьев Гонкуров, Альфонса Додэ, Поля Алексиса, пьес Эжена Брие, Франсуа де Кюреля и других. Здесь увидели свет рампы драмы Тургенева, Льва Толстого, Ибсена, Гауптмана, Стриндберга. Именно в ту пору утвердился антуановский принцип "четвертойстены**",** декорация, лишенная живописной условности в изображении обстановки действия и формирующая реальную среду с подчеркнуто достоверной деталью в центре (мясные туши в "Мясниках" Ф.Икара, действующий фонтан в "Сельской чести" Дж. Верга и т.д.). Утверждалась атмосфера, чаще гнетущая, которая подчиняла себе персонажей, обуславливалаих манеру поведения, характер общения. Ансамблевое искусство актеров, "сцепление" образов, свидетельствующее о неодолимом роке, воплощенном в социальной среде и в одинаковой мере властвующем над каждым из них. Смыслово выразительные, но при этом предельно жизненные мизансцены. Актеры постепенно перерастали свое любительство и становились профессионалами. Но их профессионализм резко отличался от профессиональности актеров Комеди Франсез или же актеров театров бульваров, ибо главное вих искусстве - это правда жизни, правда характера. Антуан вместе с участниками спектаклей получал величайшее наслаждение именно тогда, когда ему удавалось воплотитьна сцене жизненную реальность во всех ее подробностях, в узнаваемости каждой ее детали. Но позднее, в 1890-1893 годах, он ощутил ограниченность своих недавних требований к театру. Ибоза увлеченностью деталями жизни в его спектаклях терялись важные моменты обобщения, показа жизни как диалектически сложного процесса человеческого бытия. И тогда Антуан переносит на свои подмостки некоторые открытия символистского театра, пытается создать спектакли высокого общественного пафоса. Ставит символистскую пьесу Ибсена "Дикая утка", обличительную драму Гауптмана "Ткачи" и т.д. И все-таки исходит Антуанв своих поисках и в этот период в основномизнатуралистических предпосылок, которые для него навсегда остались художественным ориентиром.

В 1894 году Антуан оставил Театр Либр, осуществив здесь свою главную миссию: он утвердил на сцене натурализм и наметил пути дальнейшего развития театрального искусства. Спустя три года Антуан создал Театр Антуана, в котором продолжил поиски, начатые им ранее. В 1906 году Антуан получает официальное признание и его назначают директором "Одеона" - второго государственного драматического театра Франции после Комеди Франсез. Но тут он приходит к выводу, что как режиссер, как актер, как практик театра он во многом исчерпал себя, да и ситуация сложилась для него неблагоприятно. И тогда Антуан переключается на театрально-критическую деятельность, на создание литературных трудов, посвященных театру. Пишет книгу о Тальма, выпускает свои знаменитые воспоминания о работе Театр Либр, Театре Антуана, Одеоне. В 1932-1933 годах издает в двух томах своеобразно составленный хронограф "Театр". Здесь примерно с середины XIX века и по 1930 год в хронологической последовательности, от года к году, от месяца к месяцу прослеживается деятельность основных театров Парижа. Приводятся названия премьерных спектаклей, выдержки из критических статей, посвященных им, всевозможные театральные документы, касающиеся жизни театров, режиссеров, актеров, художников. Антуан никогда не покидал тех творческих позиций, которые убежденно занял в пору своих выдающихся открытий в Театр Либр. Он и в литературной работе отстаивает те же идеи.

Ниже предлагается отрывок из его хронографа, прежде никогда не переводившегося на русский язык, но являющего собой безусловную научную ценность.

Под прямым влиянием Театр Либр Антуана в Германии, в 1889 году была создана Фрайе Бюне (Свободная сцена). Ее основателем стал известный литературный и театральный критик Отто Брам ("предприятие было затеяно по примеру французов", - скажет он несколько позднее). В январе 1890 года Брам возглавил газету "Freie Bühne für modernes Leben" ("Свободная сцена для современной жизни"), где публиковались его многочисленные статьи, посвященные литературе, искусству, театру.

Отто Брам (1856-1912) начал печататься в конце 1870-х годов и сразу же примкнул к еще только формировавшемуся тогда натуралистическому направлению. И вскоре стал решительным сторонником, братьев Генриха и Юлиуса Гартов, выступая в их журнале "Немецкий ежемесячник", издавал австрийского драматурга и прозаика Людвига Анценгрубера и других.

Размышляя над литературным процессом, Брам приходит к выводу, что литература обогнала в своем развитии театр. И в пору, когда в литературе уже появились произведения, которые, повествуя не только о возвышенной, но и о низкой стороне жизни, воссоздают человеческое существование во всей полноте, в театре по-прежнему торжествуют "Коцебу и Ифлянды", способные лишь развлекать публику. Брам с увлечением читает статьи Золя и вместе с ним тоскует о театре, на подмостках которого шла бы речь о подлинной жизни, о действительных, а не выдуманных конфликтах и проблемах. Его восхищает статья Золя "Натурализм в театре". В подражании ей он назвал одну из своих работ "Натурализм и театр", где отстаивает примерно те же идеи.

В результате этого, а также под влиянием триумфальных выступлений в Берлине Театр Либр Андре Антуана в начале 1889 года Отто Брам и создал "предприятие" Фрайе Бюне *——* профессионально узкое общество, объединяющее деятелей литературы и искусства. Оно включало в себя и театр. То, что спектакли давались под прикрытием этого общества, позволяло их устроителям (Брам часто брал на себя роль режиссёра) миновать придирчивую цензуру императорских чиновников. И ставить пьесы запрещенные в Германии.

Представления Фрайе Бюне шли, в основном, в Резиденц-театре примерно раз в неделю и исполнялись профессиональными артистами, работавшими в разных театрах столицы. Публика была постоянной (поэтому спектакль мог идти не больше двух-трех раз), но это не значит, как отмечал в одной из своих статей Брам, что она была вполне единодушной в отношении того, что ей показывали. Часто во время антрактов, а иной раз и прямо на спектакле возникали споры, перераставшие порой в бурную дискуссию.

Брам ставил главным образом пьесы современных драматургов. В этом было его отличие от мейнингенцев и именно это связывало его с Антуаном. Среди драматургов-современников Брам отдавал безусловное предпочтение Генрику Ибсену и Герхардту Гауптману, которого он открыл и уверенно поддерживал в своих многочисленных статьях. Иные пьесы этих авторов, впервые увидевшие свет рампы в Германии, получили впоследствии признание во Франции, Англии, России.

В своих сценических созданиях Брам, может быть, даже в большей степени, чем Антуан, подчеркивал гибельную власть "среды", фактора биологического, наследственного, что, в конечном счете, и приводило героя к трагическому финалу. Брам писал об Ибсене: "...с неослабевающей силой рисует автор узкие, душные, пасмурные гнезда на берегах норвежских фиордов, где ежедневно идет дождь и туман окутывает землю и людей"[[2]](#footnote-3). Этот мрачный мир и зависимый от него мир людей и воссоздавал на сцене Брам, получая удовлетворение лишь когда ему удавалось передать тягостную атмосферу человеческого бытия, наполненную мелкими, но выразительными подробностями жизни. Антуан в последние годы своего пребывания в Театр Либр все-таки стремился к обобщению, показывал протестующего героя, который пытался порвать путы, навязанные ему действительностью, словно всевластным роком. А Брам хотел вызвать у зрителей только сочувствие, сострадание к персонажам, чьи судьбы трагически предрешены. Ибо жизнь этих персонажей сложилась под влиянием пагубной реальности, и является плотью от плоти ее.

Выдающееся значение Отто Брама в том, что он стремился вслед за Антуаном утвердить на сцене заявившую о себе тогда "новую драму" и прежде всего - Ибсена и Гауптмана. В том, что он поставил в своеобычном решении такие значительные спектакли, как "Привидения" и "Кукольный дом" Ибсена, "Одинокие" Гауптмана и другие. Он шел от жизненной правды, тщательно прорабатывая каждый образ, каждую сценическую деталь, и на этом пути достигал иной раз поразительных результатов. Теоретические взгляды Брама часто оказывались шире его режиссерской практики, соответствующей натуралистическим требованиям, которые являлись в ту пору для немецкого театра в высшей степени новаторскими[[3]](#footnote-4). Но опережая в своих статьях собственный сценический опыт, он остепенно отрывался и в театральной практике от так называемого "последовательного натурализма". В своей дальнейшей деятельности руководителя театра, режиссера Брам поддерживал те начинания, в которых жизнь, оставаясь главным предметом изучения, получила, однако, поэтически обобщенную интерпретацию, глубокое философское истолкование.

Основные вехи театральной деятельности Отто Брама - возглавляемые им театры: Фрайе Бюне (1889-1892), Дойчес/театр (1894-1904), Лессинг-театр (1904-1912). В это же время он наиболее интенсивно занимался режиссурой, театральной педагогикой, выступал как театральный критик.

Одним из учеников Отто Брама был Макс Рейнхардт (1873-1943). Он начинал как актер Дойчес/театра, руководимого Отто Брамом. В ту пору Рейнхардт отдал дань натурализму. Но позднее, в своих режиссерских созданиях, развивая многие идеи Брама, он углубил и одновременно расширил представления о натуралистическом методе и вывел его на новый эстетический уровень. Об этом и идет речь в одной из ранних статей Рейнхардта - его своеобразном творческом манифесте, публикуемом в нашем разделе. Рейнхардт, несмотря на свои молодые годы, играл в спектаклях Брама и приглашенных им режиссеров, в основном, стариков. Возможно, здесь сказался его внутренний протест по отношению к тому, с чем он столкнулся в Вене на своих первых актерских уроках. Уроках, полученных в классических постановках Бургтеатра, где возрастные персонажи, лишенные чаще всего жизненной конкретности, торжественно декламировали свои роли.

Оказавшись в Берлине, Рейнхардт горячо воспринял натуралистические опыты Брама. С энтузиазмом работал он над сценическими образами, в которых необходимо было согласно новой эстетике, воплотить мельчайшие подробности внешнего облика, характеризующего внутренний мир человека. Так появился реинхардтовский Гильзе в "Ткачах" Гауптмана, а позднее - его Лука в горьковской "Ночлежке" ("На дне") и другие. Молодой актер добивался, чтобы его "старики" были предельно узнаваемы, жизненно конкретны. Поэтому столь важной была для него мимика лица его героев, выразительность "стариковской" походки, жеста. Внимание Рейнхардта было особо сосредоточено на одежде, подчеркивающей социальное положение персонажа и т.д. Иногда, вдаваясь в детали, в соответствии с натуралистической трактовкой образа, он пренебрегал его целостным решением, более глубоким содержательным смыслом. Очень скоро Рейнхардт стал понимать это и, отнюдь не отрекаясь от завоеваний натурализма, все больше и больше начал углублять свои сценические создания. Думать над тем, что и весь спектакль необходимо решать поэтически, в более сообщенном плане. Так возникло у него стремление покинуть своего учителя и начать самостоятельную режиссерскую жизнь. Рейнхардт создает Маленький театр (1902 год), затем Новый театр (1903 год), а после ухода в 1904 году из Дойчес/театра Отто Брама, а вслед за ним и Пауля Линдау, совсем недолго занимавшего его место, с осени 1905 года возглавил одну из главных сцен Берлина.

В 1907 году Рейнхардт отказывается от Маленького и Нового театров и все свое внимание сосредоточивает на деятельности Дойчес/театра и Камерного театра. Камерный театр он ориентирует в основном на современную драматургию. А на сцене Доичес/театра осуществляет главным образом, постановки классических произведений. Мало того, Рейнхардт иной раз арендовал специальные помещения, необходимые ему для оригинального режиссерского решения той или иной пьесы. Например, знаменитый спектакль "Эдип-царь" Софокла-Гофмансталя с Сандро Моисси в главной роли Рейнхардт впервые показал в берлинском цирке Щумана. С этой же целью много позднее он организует фестивали в Зальцбурге, осваивая для своих постановок легкие подмостки, выстроенные под открытым небом на улицах и площадях старинного города. Именно Рейнхардт, расширяя возможности традиционной сцены, впервые начинает широко применять вращающийся круг, изобретенный в конце XIX века мюнхенским архитектором-инженером Карлом Лаутеншлегером. Все это позволило Рейнхардту, его многочисленным помощникам и ученикам, почтительно называвшим его "профессором", оттолкнувшись от натуралистических открытий Отто Брама, создать некий особый театр. Театр, в котором правда существования характера, образа, достоверность обстановки сочетались с игровой стихией, полетом воображения, фантазии, сообщающих представлению атмосферу откровенной театральности, завораживающей поэтической выразительности. Пример тут - его шекспировские спектакли, покорявшие публику реальностью и одновременно поэзией зрительного образа. В "Сне в летнюю ночь" весело плясали на залитых лунным светом лужайках причудливые эльфы из царства Титании и Оберона. Потрясенный Лир шел по лесу, в котором мощные деревья склонялись под ударами порывистого ветра, разбушевавшейся бури. Но для Рейнхардта создание столь соответствующего моменту оформления не было самоцелью, как не было самоцелью и создание жизненно правдивых характеров. Он стремился к воплощению обобщенного бытия человека как в сфере комедии, так и в трагедии. Он стремился к тому, чтобы воссоздать на сцене с одной стороны мир торжествующего веселья и радости, а с другой - мир глубоких чувств и переживаний. Это уже новый этап в театральном развитии. Но сон был возможен лишь после великих завоеваний натурализма, отстоявших право человека раскрыть себя на сцене во всей сложности своей натуры, не только возвышенной, но временами и низкой, раскрыть в трудных взаимосвязях с окружающей действительностью, готовой иной раз выступить по отношению к нему как угрожающий и беспощадный рок. Именно натурализм заставил театр пойти навстречу жизни, и если поначалу сцена оказалась местом, где жизнь обнаруживала себя лишь в своих многочисленных деталях и частностях, то очень скоро появилась потребность в раскрытии жизненных явлений в их более обобщенных, поэтически выразительных формах. Эту потребность реализовали режиссеры, идущие дальше своих учителей-натуралистов, утверждающие свое искусство иногда даже в полемике с ними. Однако миновать натуралистических открытий они уже не могли.

## **Макс Грубе**

## *Мейнингенский театр*

## *ЛЮДВИГ КРОНЕК[[4]](#endnote-2)*

4-го ноября 1866 года перед мейнингенской публикой впервые появился новый комик - полноватый молодой человек небольшого роста, выступивший в тот раз в малоувлекательной роли Гильденстерна. Какой-то агент переманил его сюда из Кёнигштадского театра в Берлине, расписав в соблазнительных красках прелести маленькой провинциальной резиденции. Картина скоро поблекла, едва Людвиг Кронек, прирожденный столичный житель, познакомился с действительностью. Не раз он описывал мне, как тоскливо он чувствовал себя здесь в первое время.

Так как по своему интеллектуальному уровню он был гораздо выше остальной труппы, то не приходится удивляться, что когда на следующий год в театр пришла выдающаяся в духовном отношении Эллен Франц, эти умные люди сделались друзьями.

После того как Эллен Франц стала Еленой фон Хельдбург, в начале нового сезона (старый закрылся в день бракосочетания герцога), персонал узнал ошеломительную новость о назначении господина Кронека в режиссеры. Никто не верил, что этот весельчак справится с такой серьезной и ответственной должностью. Как актер он ничем особенным себя не проявил. Его комический талант не отличался большой силой; ему хорошо удавались роли дурачков, в которых он мог позабавить публику, и уморительно изображал на сцене женщин, умело, соблюдая меру приличия, так что его игру можно назвать даже грациозной. Я живо помню его в одноактном фарсе "Лже-Каталани". В этой роли он пел фальцетом, танцевал и под конец, сам себе бросал букет и благодарил за него, как полагается, глубоким реверансом и сияющей улыбкой, что производило очень комическое впечатление.

Предшествующая сценическая деятельность, казалось, не предвещала в нем возможного претендента на должность режиссера в труппе, которая преимущественно работала с классическим репертуаром. Неунывающий весельчак Кронек был всегда душой общества и любил за кулисами смешить своих товарищей, хотя на сцене вел себя всегда безукоризненно, никогда не пытался, как это любят делать некоторые комики, нарочно рассмешить других актеров или поставить кого-нибудь в дурацкое положение. Поэтому его коллеги, за исключением умницы Вейленбека, который разглядел в Кронеке нечто большее, чем видели остальные, с сомнением начали головой, узнав об его назначении.

Но кому Бог даст должность, тому он дает и разум, а вернее, бывшая коллега по актерскому ремеслу сумела разглядеть скрытые способности маленького комика.

По части литературной образованности он тоже не блистал. Случалось, что на репетиции "Натана мудрого"[[5]](#endnote-3) он восклицал: "Ну, приступаем! Так кто там говорит первый?" Часто он нарочно разговаривал на берлинском диалекте, но когда было нужно, прекрасно изъяснялся на безукоризненном литературном языке.

Его недостатки искупались замечательными достоинствами: ясным умом, который во всех сценических и актерских вопросах мгновенно находил самое простое и естественное решение, умением в немногих понятных словах, порой неожиданным, но всегда самым доходчивым способом, объяснить исполнителю, что от него требуется, и кроме того, он, не в пример многим из нынешних режиссеров-"латинистов", мог просто сам показать актеру, как нужно играть какое-нибудь место. Oн обладал невероятной работоспособностью и деловой хваткой, а главное, его отличала колоссальная энергия, иногда выливавшаяся в почти бестактное и грубое поведение. У него был дар внушать почтение акте­рам, что обыкновенно не так-то легко дается при маленьком росте. Легче отдавать команды сверху вниз, чем снизу вверх.

Не было у него недостатка и в личном мужестве. Как-то во время гастролей рабочие сцены, с которыми у него вообще были вполне дружественные отношения, хотя иногда ему приходилось поступать с ними круто, отчего-то взбунтовались и стали вслух грозиться, что "еще покажут" господину надворному советнику. После представления он отправился в пивную, где собирался технический персонал, и совершенно один спокойно уселся среди недовольных. Конечно, с ним ничего не случилось, и надвигающаяся гроза разрешилась бурей в стакане воды. А это было очень важно, потому что, вздумай мейнингенские рабочие сцены бастовать (хотя о забастовках тогда еще ничего не слыхали, разве что они изредка упоминались в связи с Англией), замену им негде было бы искать. Даже самый умелый из чужих рабочих не разобрался бы в сложной механике мейнингенцев, и спектакли невозможно было бы проводить[...].

Выше всех похвал была его нерушимая преданность своему высокому покровителю, к которому он относился как Фридолин "верный слуга своего господина"[[6]](#endnote-4).

Я никогда не забуду это зрелище, как он, закутанный в одеяло, сидит в кресле, весь скрюченный болезненным приступом ревматизма. Помню его руки, покрытые бурыми пятнами йода, который тогда считался лучшим средством от этой болезни. Врачи строго запретили ему вставать с постели, но он наотрез отказался доверить кому-то другому ответственные репетиции во время гастролей в Берлине.

Следует признать, что самое открытие "Мейнингенцев" является заслугой Кронека.

Он первый догадался, что в Мейнингене создано нечто небывалое, чему не подобает, как криптогамному растению прятаться от света в провинциальной глуши, и понял, что это нужно показать в столице. Врожденные деловые способности тотчас же подсказали ему, что гастроли обещают принести хорошую выручку, и таким образом можно заработать необходимые средства для столь, дорогого предприятия, которое иначе рано или поздно окажется непосильным для герцогского кошелька. Значение Кронека для Мейнингенского театра состоит в организации и проведении гастролей. Сколько ума и деловой сообразительности требовалось от него при заключении контрактов, нередко очень запутанных, когда речь шла о заграничных гастролях, а затем для обеспечения слаженной работы громадного, разветвленного театрального организма! Сложнейшее мероприятие представляла собой работа со статистами, которых во время заграничных поездок нанимали на месте, чтобы заполнить пространство в народных сценах. Их нужно было не просто "натаскать", но дать некоторое понятие о том, какое важное место им отводится в рамках спектакля. Только тот, кто сам работал в театре, может в полной мере оценить, какие трудности тут приходилось преодолевать.

"Ynserviendo donsümor"[[7]](#endnote-5) мог сказать о себе Кронек. Сверхестественное напряжение всех духовных и физических сил безвременно свело в могилу неутомимого труженика.

Во время гастролей в Дюссельдорфе он перенес первый приступ болезни; по-видимому, это был легкий удар. Уже подходили к завершению переговоры о предстоящих выступлениях в Америке, но в пос­леднюю минуту герцог отказался от контракта и даже отменил очередные осенние гастроли. Его верный полководец поправился. Однако восемьдесят первые гастроли, которые состоялись в Одессе, стали для него последними. Герцог не захотел огорчать своего преданного сотрудника, поставив на его место преемника. 19-го июня 1891 года в возрасте пятидесяти трех лет Кронек скончался от сердечного не­дуга, который уже несколько лет не давал ему покоя.

Он похоронен на еврейском кладбище в Мейнингене. Каменный саркофаг на его могиле украшает надпись:

Георг, герцог Мейнингенский, и Елена, баронесса фон Хельдебург своему другу.

## Репетиционная работа в Мейнингене[[8]](#endnote-6)

Необычен был триединый союз художников, сложившийся в Мейнингене […].

В то время как герцог, в руках которого, конечно, оставалось руководство театром, устанавливал общий характер постановки и сценографию, Кронек занимался разработкой отдельных деталей, литературной частью заведовала госпожа фон Хельдбург. Как правило, от нее исходили предложения, какую пьесу выбрать, для постановки [...]

Особенно много она поработала над исполнительским мастерством актеров театра.

Как ни удачно складывалась ее новая жизнь, она все же принесла горькую жертву, когда ради любви отказалась от любимого искусства. В душе она осталась актрисой. Однажды, когда герцог тяжело заболел и жизнь его находилась в опасности, герцогиня-мать спросила у нее, как она думает устроить свое будущее, в случае если наступит самое плохое. Она не раздумывая, ответила: "Тогда я тотчас же вернулась бы на сцену." […].

Заменой любимого дела стала для герцогини ее работа с актерами, в которой она старалась передать другим свои знания и умения. Мейнингенскому придворному театру было не по средствам оплачивать труд выдающихся актеров. Однако вопрос был не только в деньгах. Опасались, что сильные актеры могут нарушить ансамбль, слаженность которого была здесь главной заботой мейнингенского театра: больше всего здесь боролись с попытками выйти за рамки общего целого. Герцог ненавидел виртуозничанье, в котором он справедливо усматривал главный бич театра. Все его старания были направлены на то, чтобы объединить хороших исполнителей для слаженной работы, всячески избегая слишком ярких красок, которые могли разрушить общую картину. Правда, во время гастролей нередко привлекались со стороны известные актеры; среди них были Барнай, Роберт, Детмер, Миттервурцер, Анна Гаверланд, Паулина Ульрих и др., но все они должны были согласовывать свою игру с мейнингенским ансамблем, не пытаясь блистать своей виртуозностью. Внешним знаком неприятия виртуозных замашек было то, что названные выше актеры не выступали у мейнингенцев в качестве приглашенных гастро­леров; они получали здесь звания почетного члена театра, и следовательно, хотя считались как бы на особом положении, на деле ставились в один ряд с "мейнингенцами".

Госпожа фон Хельдбург все силы отдавала работе с актерами. Я не могу назвать ее педагогом в полном смысле слова; по сути дела она никогда не стремилась развивать творческую индивидуальность других актеров, для этого она сама обладала слишком яркой индивидуальностью. Она не умела (или не хотела) любовно пестовать особенности чужого таланта, ее усилия скорее были направлены на то, чтобы сделать своих подопечных рупором собственной трактовки.

Как ни удивительно, есть люди, несомненно обладающие актерскими данными, однако по недостатку ума или образования, неспособные к самостоятельному творчеству. Зато они обладают способностью безоговорочно подчиняться чужому руководству, их можно обучить определенному исполнению роли, в то время как настоящий творческий талант никогда не подчиняется чужому влиянию. Самое же удивительное свойство такого рода талантов, что они могут так передавать заученное, что никто не почувствует его заемного происхождения, и плоды этих занятий будут производить такое впечатление, точно выращены на собственном поле. С такими актерами и актрисами очень удачно работали в мейнингенском театре, И сколько же похвал, доставшихся некоторым актерам и актрисам, по праву должны были бы принадлежать госпоже фон Хельдбург!

Впрочем, по справедливости следует сказать, что многие из тех, к кому это относится, прилежно потрудившись и, восполнив пробелы образования, впоследствии, после того как они поднялись на более зрелую ступень, становились самостоятельными и в дальнейшем сумели занять достойное положение в ведущих театрах.

Заранее хочу заметить, что в рядах мейнингенцев можно назвать актеров, если не высшего, то все же весьма высокого уровня, о чем подробнее будет сказано ниже.

Несмотря на то, что педагогический метод госпожи фон Хельдбург нельзя считать самым правильным, он оказался наиболее пригодным для целей мейнингенского театра.

В этом театре особенно добивались совершенства в небольших и в самых маленьких ролях, стремясь в первую очередь достигать единого впечатления, которого в то время не смог, пожалуй, создать ни один театр кроме мейнингенского.

Режиссерское троеначалие! Казалось бы, это должно было чрезвычайно осложнить репетиционную работу! Ведь именно здесь необходима единая скрепляющая воля, которая сводит воедино общие усилия и которой принадлежит решающее слово во всех частных вопросах.

Это олово принадлежало герцогу, но я не припомню случая, чтобы он хоть раз дал какое-нибудь важное указание, не согласовав его предварительно со своими помощниками. В случае разногласий соответствующую сцену просто репетировали в различных вариантах, иногда даже в трех. Затем из каждого отбиралось лучшее или целиком принимался один из предложенных вариантов.

Нужно сказать, что у них никогда не было заранее составленного подробного режиссерского плана. Репетиции проводились, как придется. На это, конечно, уходило много времени, однако со временем в Мейнингене считались так же мало, как и с деньгами. Нечего говорить, что существовал, конечно, общий замысел, продуманный в основных чертах.

Никогда нельзя было сказать наперед, сколько продлится репетиция. Начавшись в пять или шесть часов, они чаще всего продолжались за полночь. Однажды герцог крикнул тем, кто был на сцене: "С Новым годом, господа!" И репетиция спокойно продолжалась, несмотря на новогоднюю ночь. Как долго ни затягивалась репетиция, она никогда не прерывалась, ради того, чтобы дать пообедать "господам". Герцог, как простой мещанин, разворачивал сверток с бутербродами; впоследствии его супруга подсовывала ему шоколадку. И только доведя репетицию до конца, герцог и герцогиня шли во дворец ужинать; обыкновенно они потом еще долго не ложи­лись, обсуждая нынешние результаты.

"Господа" приходили на репетицию всегда в точно назначенное время; поэтому само собой получалось, что никто не позволял себе запаздывать. Они располагались в партере, а Кронек отправлялся на сцену; по крайней мере, так делалось на первых репетициях. Поскольку не было режиссерского плана и не велся журнал репетиций, то режиссер обходился без стола, и на сцене ничто не мешало обзору.

Как уже упоминалось, Кронек отлично умел объяснять исполнителю, чего от них хотел герцог, и служил толмачом между ним и актерами. Такая помощь часто требовалась. Герцог не привык пользоваться театральным жаргоном. Он весь был во власти произведения или отдельной роли. Так например, он не говорил актеру: "Подите налево или направо", а, скажем, обращаясь к Максу: "Вы чувствуете, что вас тянет к Валленштейну"[[9]](#endnote-7).

Взаимное понимание несколько затруднялось нечеткой дикцией герцога. Две эти особенности главного режиссера вызывали порой забавные недоразумения. Однажды как-то в роли Берты фон Брунек выступала молодая гастролерша. По замыслу герцога ее сцена с Руденцем в горном ущелье строилась так, что Берта сидела на большом камне, а Руденц стоял перед ней, опираясь на охотничью рогатину[[10]](#endnote-8)! Такая мизансцена выглядела лучше, чем, если бы они разговаривали стоя, что было бы особенно нехорошо для такой короткой картины. Обычный театральный режиссер сказал бы в этом месте: "Теперь, сударыня, извольте сесть!" Герцог же, исходя из духа ее роли, сказал актрисе: "Вы устали!"

- Нет, что вы, ваше высочество, я совсем не устала! - горячо принялась заверять актриса, думая, что он заметил в ее игре признаки усталости.

На что он возразил:

- Вы только что с охоты!

Она в ответ:

Извините, ваше высочество! Из Кобурга[[11]](#endnote-9)! [...]

В театре всегда строго следили за тем, чтобы к началу первой репетиции был подготовлен весь реквизит спектакля; чрезвычайно полезное требование, которое и по сец день еще так и не утвердилось даже в лучших театрах.

Серьезный историк бросит на меня неодобрительный взгляд, однако я не могу удержаться, чтобы не рассказать еще один смешной случай. Я делаю это не только ради смеха, а потому что он окрашен характерным светом. Кстати, и речь в нем идет о свете. В третьей сцене первого действия «Праматери»[[12]](#endnote-10) выходит на сцену кастеллян со свечой в руке. Вооружившись ею, Эмиль Пюккерт – очень добросовестный актер и несколько боязливый человек по натуре – во время первой репетиции стоял справа за дверью, дожидаясь своей реплики. Он терпеливо ждал и ждал. Наконец вышел. Вдруг сразу раздается голос герцога:

Господин Пюккерт! Вы должны входить с горящей свечой!

Немного обидевшись, Пюккерт вытянул руку с подсвечником.

Каков же был его испуг, когда он увидел, что свеча давно сгорела до основания! Он прождал около двух часов, пока шла репетиция первых двух сцен, которые в издании пьесы - Л.Г. Котта занимают одиннадцать страниц.

Разумеется, при первой же репетиции на сцене должны были стоять настоящие декорации и соответствующая мебель.

Это влекло за собой то неудобство, что уходило много времени на переделки, а также на установку и уборку со сцены тяжелых стульев, столов, шкафов, объемных каминов, выполненных из дерева. Возникающие из-за этого паузы дают передышку артистам, но когда они чересчур затягиваются, то действуют на них размагничивающе, актеры начинают нервничать и раздражаться. С другой стороны, такое положение давало режиссеру неоценимое преимущество: с самого начала у него перед глазами была общая картина постановки, а исполнители хорошо успевали привыкнуть к тому сценическому пространству, в котором им предстояло жить в спектакле.

Совсем другое дело, когда Ричард III[[13]](#endnote-11), наслаждаясь завоеванной властью, может развалиться на настоящем троне, вместо простого деревенского стула, которым его только условно обозначили! На мейнингенских репетициях вообще не признавалось ничего "условного". От каждого исполнителя требовали, чтобы на репетиции он играл так же, как вечером перед зрительным залом, во весь голос и с полной внутренней отдачей. Даже если сцена повторялась четыре, пять и более, раз ему не разрешалось расслабляться, также, как не разрешали себе расслабляться руководители театра. Ни герцог, ни баронесса, ни Кронек, казалось, никогда не чувствовали утомления. И после первого, и какого угодно по счету последующего спектакля репетиции проводились так, словно речь шла о предстоящей премьере.

После того как пьеса впервые прошла перед зрителями, в театре говорят, что спектакль "устоялся". Это значит, что декорации, освещение, костюмы, короче говоря, вся техническая сторона, а также трактовка ролей, передвижение по сцене, темп и звучание в отдельных мизансценах считают установленными раз и навсегда, и сколько бы потом ни повторялся этот спектакль, в нем уже ничего

не изменяется. Репетиции устраиваются только в случае замены исполнителя, причем вводимый на какую-нибудь роль актер должен приноравливаться к выработанному порядку. В крупных театрах все это обыкновенно записано в репетиционном плане, что исключает возможность разногласий. Разумеется, окончательный режиссерский план отличается от первоначально разработанного, в который на репети­циях было внесено достаточно много изменений.

В Мейнингенских спектаклях были устойчивыми в сущности толь­ко основные черты, остальное оставалось текучим. То, что признавалось хорошим и удачным, постоянно закрепляли на новых репетициях, все неудачное старались выправить, пробуя новые подходы.

Несмотря на то, что актерами в большинстве случаев не столь­ко руководили, сколько командовали, что, как правило, вообще имеет место у всякого сознательно работающего режиссера, участникам спектакля отнюдь не возбранялось делать свои предложения. Всякий, кому приходила в голову хорошая мысль, мог изложить ее Кронеку или непосредственно герцогу; если мысль казалась убедительной, то предложенное тут же проверялось на репетиции.

Так, например, для сцены смерти Тальбота[[14]](#endnote-12) герцог заказал чучело лошади, полагая, что на поле брани должны находиться не только человеческие, но и лошадиные трупы. Когда гигантское чучело уложили на сцене, это зрелище вызвало большие сомнения у госпожи фон Хельдбург и Кронека, которые считали, что оно будет отвлекать зрителей от актеров, тем более, что лошадь была под белой боевой попоной. Лошадь пристраивали туда и сюда, испробовав для нее всевозможные места на сцене. Однако чем дальше ее располагали от переднего плана, тем больше она, казалось, привлекала к себе внимание. Вероятно, более темная попона помогла бы избежать этого эффекта; уж не знаю, почему это никому не приходило тогда в голову; очевидно, герцог как раз хотел поместить на сцене светлое пятно.

Тогда я позволил себе высказать предположение, что легче всего справиться с этим недостатком, если не просто уложить коня где-то на сцене, а, напротив, подчеркнуть его непосредственную связь с главным действующим лицом сцены. Пускай, мол, это будет конь Тальбота, убитый вместе с хозяином. Предложение было тотчас же принято. Лошадь уложили спиной к зрителю, голова ее лежала на земле, а ноги находились на приподнятой части сцены; в начале картины солдаты вытаскивали меня из-под убитого коня, а затем усаживали, прислонив к его спине. Так возникла одна из самых своеобразных сценических картин мейнингенского. театра. По-видимому, мысль об использовании убитого коня в сцене, изображающей поле сражения, давно занимала герцога. На одном из эскизов к "Битве Арминия" (1875)[[15]](#endnote-13) уже встречается конский труп [...].

Внимательно относились не только к предложениям ведущих актеров. Однажды, когда я был совсем начинающим участником мейнингенской труппы, я получил небольшое наследство и смог некоторое время пожить в Париже. На представлениях "Мнимого больного" и "Ученых женщин"[[16]](#endnote-14) в Комеди Франсез я заметил кое-какие нюансы, которые отсутствовали в мейнингенеких постановках. Я сообщил о них госпоже фон Хельдбург, и вскоре мне, двадцатилетнему начинающему актеру, был прислан ответ с благодарностью, из которого я узнал, что эти маленькие улучшения уже испробованы на репетиции и включены в постановку. [...] Впоследствии, когда гастроли стали всё больше удлиняться так что их продолжительность, в конце концов, выросла до шести-семи месяцев - спектакли, несмотря на вносившиеся постоянные улучшения, все же более или менее "установились"; но их план так и не был закреплен в письменной форме, о чем сегодня приходится только пожалеть.

В памяти всего персонала жило точное знание всей актерской игры, каждой мелочи любой мизансцены. Если в спектакль вводился новый исполнитель, режиссеру почти не приходилось давать ему указания, и без того новичку со всех сторон шепотом подсказывали, что нужно делать. Это было не только результатом множества репетиций и представлений, а проистекало из чувства сопричастности к общему делу, которое жило в душе каждого мейнингенца; недаром каждый из них, вплоть до исполнителей самых маленьких, даже немых ролей, ощущал себя необходимой и даже незаменимой частью всего сценического произведения. Образовалась живая традиция, и каждый гордился тем, что является ее хранителем. Эта гордость, так же как чувство общности, одушевлявшее мейнингенцев, была в них необычайно сильна.

В товарищеском общении между актерами не принято было обращать внимания на разницу в положении, хотя в те времена обыкновенно существовало резкое разграничение между первыми актерами и прочей "мелкотой". Выступления в немых ролях, которые то и дело ставили первого героя рядом со статистом, создавало равенство, все одинаково осознавали себя мейнингенцами.

Как известно, мейнингенцы прославились в первую очередь своими народными и массовыми сценами, которым на репетициях уделялось величайшее внимание.

С тех пор мы видели на подмостках целые полчища статистов; напомню только о постановках в театре-цирке Рейнхардта, который столь же благоприятствует для массовых сцен, сколь губителен для исполнителя отдельной роли. При всем моем восхищении этим великим мастером, нужно сказать, что никому не удалось еще превзойти мейнингенцев в тонкой нюансировке подобных сцен. В этом они были и всегда останутся недосягаемы, потому что "народ" состоял не из одних статистов, а там были еще и начинающие актеры, молодые энтузиасты, увлеченные своим делом. Но и это еще было не все! Каждому члену труппы вменялось в обязанность участие в массовых сценах. Это называлось "участвовать в общей работе"; ни амплуа, ни размер оклада не играли никакой роли; ни для кого не делалось исключения. Первый герой-любовник и первая героиня должны были в те дни, когда они не были заняты в больших ролях, участвовать в массовых сценах, смешавшись с толпой неопытной молодежи. Сперва актеры воспринимали это без особенного энтузиазма, но поработав у мейнингенцев, начинали понимать, что именно этот принцип равенства перед законом искусства, заложенный в основе мейнингенского театра, позволил ему достигнуть тех высот, которыми он прославился.

Вдобавок всем было известно, что пристальный взгляд герцога с таким же вниманием следит за теми, кто занят в массовых сценах, как и за главными исполнителями. Хотя в закулисных разговорах между актерами герцога непочтительно называли "дядей с приклеенной бородой", все были под обаянием его незаурядной личности, и почитали его, как солдаты своего полководца. Его похвала для каждого была счастьем, а похвалы или порицания удостаивались у него не только Бруки и Марки Антонии[[17]](#endnote-15), но и самые незаметные статисты в толпе "римлян".

Какое большое значение придавалось игре статистов, их участию в действии, и "немым ролям" лучше всего видно из того, что герцог, не задумываясь, отпустил из театра Ханса фон Бюлова[[18]](#endnote-16), когда тот предъявил ему ультиматум, требуя, чтобы его супругу, прекрасную, умную актрису, освободили от обязанности играть немые роли [...]

А как тяжело далось герцогу решение расстаться с Хансом фон Бюловом, я знаю из его собственных уст.

Огромная заслуга Пауля Линдау[[19]](#endnote-17) состоит в том, что он сохранил ряд указаний герцога, которые получал от него во время своей работы в качестве интенданта театра. Мне кажется, что те правила режиссерской работы, которые высказал ему герцог, заключают в себе самые важные положения, составляющие основу мейнингенского театра [...].

## **Карл Грубе**

## *«Мейнингенцы»[[20]](#endnote-18)*

Свободный от предубеждений и независимый от каких-либо клик, он /Роберт Прельс – Л.Г./ писал в своем рассудительном стиле следующее[[21]](#endnote-19):

«Искусство актера, как и все театральное искусство в целом, относится к числу подражательных. Поэтому в основе его игры всегда должны лежать законы реальной жизни. С этой точки зрения имеют свое оправдание натурализм и реализм. Однако правдоподобие и эстетические законы прекрасного в искусстве не до конца совпадают. Художественное подражание не должно сводиться к простому повторению действительности. На самом деле оно вообще не должно быть тем, что оно изображает, хотя бы потому, что никогда не может им быть. Будучи видимым отражением реальной действительности, оно, даже достигая иллюзии полного сходства, никогда не может с нею сравниться. Поэтому вымысел является существенным признаком всех родов художественного творчества, и мы никогда не должны забывать, что как зрители и слушатели имеем дело только с образами, помимо которых нет никакой другой реальности. Подражающий художник открывает нам картины иного мира, хотя этот мир и является отражением реального. К театру это относится в такой же мере, что и ко всем подражательным искусствам, хотя материал, с которым работает актер - его собственная живая личность - более реален, чем материал какого-либо другого искусства. И тем не менее личность актера должна занимать в его творчестве такое же место, как глина или камень в руках скульптора. Его материал в полном смысле слова должен растворяться в образе изображаемого персонажа. Но большей частью актеры играют лишь самих себя, о перевоплощении в образ персонажа тут не приходится говорить; и то уж хорошо, если актер сумеет поставить себя на его место и понять его переживания".

Сказано довольно пространно и многословно, со всей обстоятельностью доброго старого времени, однако Прёльс сумел здесь в самой деликатной форме обрисовать то полное отсутствие целенаправленной режиссерской работы, которое наблюдалось в театре до выступления мейнингенцев. Разделавшись с устарелым театральным искусством, ученый и проницательный разбор которого, выдержанный в благородной дрезденской манере (в те времена еще не слыхали о "грубых правах театральной критики"), занимает десять страниц убористого типографского текста, кроткий Прёльс с простодушной простотой делает сильное заключение:

"Дело не в том, будто бы герцог Мейнингенский указал своей эпохе направление к жизненной правде или художественности, он не изобретал ни исторического костюма, ни замкнутой декорации интерьера, ни промежуточного занавеса или раздельного пейзажного фона. Все это уже было создано раньше. Ему или любому другому режиссеру оставалось только протянуть руку. Задача заключалась лишь в том, чтобы использовать все это в его духе и добиться его эффекта. Дело обстоит здесь так же, как с колумбовым яйцом: узнав решение, каждый думает, что нашел бы его и сам."

[…] "Мейнингенцев упрекали также за излишний реализм их постановок. Главным опровержением этого упрека служит то, что они выбирают для своих постановок преимущественно пьесы идеального характера, и высокая драма получила у них новую жизнь. Так же сильно говорит в их пользу то, что они в известной степени отстаивали неприкосновенность литературного оригинала, по возможности устраняя привнесенные в текст искажения и разъясняя всю неоправданность и антихудожественность такого варварского вмешательства, нарушающего волю автора. Мейнингенцы отвергали только те крайности идеального направления, которые на сцене выражаются в виде напыщенного пафоса, пустой декламации и ложной чувствительности, т.е. таких явлений, самое существование кото­рых доказывает, что идеальное направление точно так же, как реализм или натурализм, тоже имеет свои недостатки. В остальном же они как раз стремились примирить натурализм с идеализмом, соединить красоту с правдоподобием, следуя в этом великому примеру некоторых из величайших писателей: Шекспира и Гете."

Надеюсь, что наследники честного Прёльса, равно как и благожелательные читатели не обидятся на меня за то, что я вновь цитирую эту славную книжку 1876 года[[22]](#endnote-20).

Для этого у меня была основательная причина.

Вспомним, что в наши дни новая молодежь стала утверждать, будто бы "муштра статистов", "пристрастие к театральным эффектам", которыми отличались мейнингенцы, убийственно повлияли на истинное актерское искусство. У одного лихого венского революционера от литературы, который огульно объявляет отжившим старьем все режиссерское искусство мейнингенцев, превознося в качестве непогрешимого идеала "среду", за которую стоят современнейшие из современных деятелей, я даже встретил старый анекдот про то, как /якобы/ в массовых сценах мейнингенцев статисты бормотали "рабарбер-рабарбер".

Как специалист я только позволю себе скромное примечание на полях: знаменитая ваша "среда", куда живее представала у мейнингенцев в незабываемых живописных сценических картинах и оставляла гораздо более сильное впечатление, чем те фотографические поделки, которые изображают быт в пьесах из жизни бедного люда! Разумеется, меня тотчас же объявят злостным ретроградом, если я не поспешу прибавить, что мои симпатии в драматургии простираются от Шекспира до Гауптмана. Но я хочу сравнить безнадежную односторонность гиперсовременных театральных деятелей, которые подымают дружный крик против всякого чужого направления, с поистине гениальной разносторонностью мейнингенской режиссуры, чье реформаторское начало проявлялось в классическом фарсе о мнимом больном с такой же силой, как в "Юлии Цезаре"[[23]](#endnote-21) и в "Праматери" Грильпарцера. Подлинное режиссерское искусство вообще впервые появилось на немецкой сцене только с приходом мейнингенцев, которых сейчас спешат объявить устарелыми.

Позвольте мне логически аргументировать это положение.

"Театральный режиссер - не авторитет".

Такое высказывание сделал однажды в минуту мрачного настроения Дингельштедт[[24]](#endnote-22) - человек, который сам был настоящим хорошим режиссером. Поэтому, чтобы его слова не применили против меня мои противники, я призову себе в адвокаты одного их первых критиков. Несколько месяцев тому назад в венской газете "Нойе фрайе прессе" Пауль Линдау[[25]](#endnote-23) напечатал статью, в которой с большой откровенностью рассказал историю своего превращения из Савла в Павла[[26]](#endnote-24), или как из хулителя мейнингенцев превратился в их восторженного почитателя и даже занял у них должность театрального интенданта. Я позволю себе повторить здесь эти блистательные истины:

"Что сделали мейнингенцы для немецкого театра, как они вымели вековой хлам театральной рутины, открыли новые пути и новые горизонты в области режиссерского искусства, как благодаря их примеру создания и популяризации нового немецкого театрального искусства всколыхнулась, оживилась и начала реформироваться вся театральная жизнь - причем следует еще напомнить, что мейнингенцам, которые поставили "Принца Гомбургского" и "Битву Арминия", мы в значительной степени обязаны воскрешением Генриха Клейста - все это достаточно хорошо известно. Известно также, что для решения своей гигантской задачи они не всегда располагали достаточными актерскими силами (К этому мы еще вернемся в дальнейшем изложении - прим. авт.) Столичные театралы в особенности в Вене и в Берлине/ поневоле должны были сравнивать выдающиеся достижения своих актеров с тем, как воплощали благие замыслы отважные гастролеры, и сравнение часто оказывалось не в пользу мейнингенцев. Далее сыграла свою роль и то, что они, подобно всем реформаторам, порой слишком настойчиво демонстрировали свои новшества. В этом стремлении представить на подмостках вместо унылого убожества традиционной обстановки красивую, исторически достоверную, живописную сценическую картину, внести жизнь и движение в застылую толпу неуклюжих статистов они иногда перебарщивали, так что художник оттеснял на задний план автора /?/, и голоса героев тонули в криках толпы […] Это ни на йоту не умаляет мою благодарность за то огромное наслаждение, которое я получил от мейнингенцев сначала в качестве счастливого зрителя, а потом через двадцать лет в качестве их сотрудника."

Я считаю себя вправе, отнюдь не впадая в византийское раболепство, провозглашать герцога мейнингенского (не потому, что он - герцог, а потому что он - гениальный режиссер) истинным реформатором искусства театральной постановки. что, кстати, подтверждает и Пауль Линдау, у которого есть следующее меткое наблюдение:

"Эти бесчисленные и бесконечные репетиции под руководством герцога разительно отличаются от всего, что обычно делалось прежде. Совершенно новым было отношение к статистам в массовых сценах. Если раньше к ним, как и всюду, относились как к некоей quanlité négligeable[[27]](#footnote-5), то теперь они стали рассматриваться как важный, участвующий в развитии действия фактор, от которого зависит общая картина. Было решительно отброшено старое понятие "хора", то представление о "статистах", которое подразумевается под этим театральным термином. Всех актеров, невзирая на лица, включая так называемых "премьеров" и "премьерш", обязали выступать в немых ролях, когда они не были заняты другими творческими задачами. Исключений не делалось ни для кого. Первая трагическая героиня выходила в "Прециозе"[[28]](#endnote-25) в костюме цыганки и качала в гамаке черномазого маленького уродца, а первый любовник отвешивал в "Есфири"[[29]](#endnote-26) земные поклоны перед погруженным в задумчивость Агасфером. Вызванные из казармы солдатские команды и нанятые в городе женщины, девушки и дети из добропорядочных бюргерских семейств проходили тщательную подготовку и выступали на втором плане под предводительством опытных профессиональных актеров, которых ставили во главе крупных и мелких групп опекать статистов. Немым ролям придавали индивидуальный характер: там были-сангвиники и флегматики, отчаянные крикуны и смирные люди, которые успокаивали соседей, льстивые подхалимы и бешеные спорщики, разбитные бабенки и домовитые хозяйки, рьяные участники происходящего и праздные зеваки - все эти типы и еще множество других мог выловить в толпе внимательный взгляд. Однако не в этом заключалась самая цель репетиции. Главной задачей, которая ставилась и которая достигалась режиссурой, было возможно более достоверное отражение жизни, как в каждой отдельной роли, так и в изображении толпы"

В этом коротком пассаже Линдау сформулировал, в чем заключалась режиссерская реформа, осуществленная герцогом: он отменил деление на "виртуозов" и "статистов", вместо них на сцене жила руководимая единой волей масса, которая служила автору!

Где еще, кроме этого театра, можно было увидеть такое до 1874 года?

Полистайте толстые книги, написанные Генрихом Лаубе[[30]](#endnote-27) и Людвигом Девриентом[[31]](#endnote-28), и вы убедитесь, что каждая страница в них наполнена жалобами на эгоизм виртуозов! Ни о каком целостном актерском ансамбле, который ныне признается как conditio sine qua non[[32]](#footnote-6) всякой художественной постановки, не могло быть и речи до театральной реформы герцога Георга. Во всяком случае, не в большой трагедии с ее огромным аппаратом. Скорее уж нечто подобное можно было встретить в комедии.

Все лучшие постановки в Берлине, Мюнхене, Вене и т.д. опираются на основы, заложенные благодаря мейнингенскому принципу, который состоит в том, что искусство театра заключается в соединении всех сценических средств, направленных исключительно на одну цель - служение авторской воле.

Дурной обычай балаганного актерства перекраивать драму на потребу одной виртуозной роли, навсегда разбился об искус­ство режиссуры, завещанное нам мейнингенцами.

Поэтому-то так неразумны все разговоры о том, будто бы мейнингенцы ставили костюм выше слова, а грозу и молнию в первом акте "Юлия Цезаря" выше философических рассуждений Кассия. Очень может быть, что из 330 представлений "Цезаря" в ста случаях раскаты грозы гремели громче, чем следовало; это значит только то, что рабочие, создававшие шумовые эффекты, оказались плохими помощниками гениального режиссера, который благоговел перед словом так, как никто другой среди его именитых коллег. Во всяком случае, в Мейнингене никогда не позволяли себе беззастенчиво калечить классические тексты, как это, не задумываясь, делали в Вене и в Берлине, где следовали дурной «традиции» бесцеремонных виртуозов.

## **Адольф Л`Аронж**

## *Мейнингенцы[[33]](#endnote-29)*

И тут вдруг объявились мейнингенцы. До тех пор мало, что было известно о маленьком придворном театре в Мейнингене и о режиссерском мастерстве увлеченного сценическим искусством герцога. Но после первого же представления "Юлия Цезаря" во время берлинских гастролей мейнингенцы обрели мировую славу. Настоящим откровением было использование всех технических средств для воссоздания внешней картины изображаемой эпохи: декорации, мебель, костюмы, оружие, реквизит – все в точности повторяло быт Римской империи. На протяжении десятков лет никому, кажется, еще не приходило в голову так разоряться на постановку похороненной в пыли театральных библиотек какой-нибудь старинной драмы Шекспира или другого классика. Вот если бы речь шла о новой опере Мейербера, о «Маргарите» Гуно, или, скажем, "Обероне" Вебера и уж тем более о новой опере Вагнера! Тут, пожалуй, еще можно было подумать о крупных затратах на декорации и костюмы; этим спектаклям всюду был обеспечен широкий интерес публики, и расходы себя оправдывали. Но "0лий Цезарь"? Кого в наше время заманишь на старую трагедию из римской жизни!

Что ж! Сегодня мы знаем, сколько тысяч людей привлек этот старый "Цезарь", какими аплодисментами публика награждала мейнингенцев, с каким восторгом всюду принимали их постановки классических произведений и какими толпами публика валила на их представления.

Нашлись, правда, завистники и незадачливые пророки, посрамленные в своих предсказаниях, которые своей критикой пытались принизить беспримерный успех мейнингенцев, приписывая его единственно шикарному, оформлений спектакля, которое, по их мнению, при всем блеске отличалось нагромождением всяческих излишеств, рассчитанных на то, чтобы поражать зрителя оригинальными и броскими деталями, отвлекая его от содержания. Среди различного рода придирок, которые тогда попадались в рецензиях, мне запомнился один образчик, где говорилось, будто бы в первом акте "Макбета", когда король Дункан, войдя во двор замка, обращается к Банко и указывает ему на гнездящихся ласточек как знак спокойствия и мира, большая часть публики - так было сказано в газете - принялась разглядывать декорации, разыскивая на них гнезда, вследствие чего она пропустила мимо ушей важную сцену, предшествующую убийству Дункана. Оставляя эти впечатления и выводы на совести г-на рецензента, я скажу о своих собственных; по моим наблюдениям, достоинства и прелесть этого, равно как и всех других спектаклей мейнингенской трупный отнюдь не сводятся к внешней эффектности постановочных средств. На этом, однако, настаивали критиканы и завистники, ссылаясь на авторитет Лаубе, который, дескать, не признавал подобной роскоши в серьезных спектаклях, считая ее неподобающим излишеством.

Лаубе действительно отличался необычайно пренебрежительным отношением к внешнем обстановке спектакля: стул да стол, более или менее соответствующие исторической эпохе - вот и все, что ему требовалось. Но те, кто ссылается на Лаубе, забывают притом, что Лаубе весь свой могучий режиссерский талант ставил на службу слова и поэтического содержания пьесы, что он с замечательным искусством умел разъяснить актеру, в чем заключается его задача, они забывают, что Лаубе был самым выдающимся режиссером немецкого театра. Ему моли простить и трудный характер, и упорное нежелание считаться с современными требованиями к зрелищной стороне театра, зато он никогда не насиловал слуха своей публики и всегда следил за тем, чтобы донести до ума и сердца зрителя все, что заключает в себе произведение. Если бы наши театры, ставя великие произведения, вдохновлялись примером Лаубе, то им охотно прощали бы бедность постановки, получая удовлетворение от актерской игры.

Прежде театр обходился нарисованными шкафами и печками, люстрами из картона и промасленной бумаги, внутри которых светился огарок свечи, а если действие происходило в лесу или в саду, на сцене неизменно красовалась зеленая скамейка с пологой боковой спинкой, удобной для того, чтобы на ней могла преклонить свою головку актриса-инженю, которую герой-любовник застает спящей. Но это осталось в прошлом. Теперь, когда любая квартира в доходном доме обставлена с известным комфортом, когда повсюду: на улице, в общественных зданиях и в частных домах постоянно видим перед глазами достижения промышленности и ремесел, возросли также и требования, предъявляемые к театру в отношении того, как устроена сцена. Оперные спектакли давно уже обставляют пышно, не скупясь на затраты, в постановке современных салонных пьес тоже понемногу начинают отдавать долг запросам нашего времени, и лишь серьезную драму по-прежнему ставят без новых декораций и мебели, используя старый хлам, завалявшийся в кладовке. Для классической драмы, как правило, не держали в запасе специальных декораций и костюмов. В театральном мире хорошо известно, какой ответ однажды получил главный режиссер

одного из больших театров от заведующего гардеробом на репети­ции "Марии Стюарт". На его вопрос: "Во что мы оденем Мортимера?" - тот ответил: "Выдадим ему голубого Рауля из Гугенотов."

Тут мейнингенцы действительно внесли громадные перемены. Но если бы в этом была их единственная заслуга, то вряд ли они добились бы такого устойчивого успеха. Заслуга мейнингенцев гораздо значительнее: они впервые создали такую целостную постановку; ничего подобного до них не было в Германии. Никогда еще на немецкой сцене не видели таких выразительных массовых сцен какие показали мейнингенцы. Достаточно вспомнить народные сцены .в "Юлии Цезаре", атаку кирасиров в "Смерти Валленштейна". Все попытки режиссеров добиться от усталых, замученных хористов, равнодушных и бестолковых статистов осмысленного участия в том, что происходит на сцене, заканчивались прежде дружным смехом зрительного зала. Как же поступили мейнингенцы? Не гонясь за знаменитостями, они набрали в труппу побольше актеров, в основном начинающую молодежь, которой платили сравнительно небольшое жалование; но среди них попадались развитые и увлеченные люди, как правило, достаточно восприимчивые, чтобы понять, чего от них хотят. Кроме того, всем актерам, включая ведущих, вменялось в обязанность участвовать в массовых сценах тех спектаклей, где они не были заняты в главных ролях. Из этого актерского материала, наделенного сообразительностью и усердием, мейнингенская режиссура создала новое явление на немецкой сцене - хор, который не просто участвовал в действии, но стал одной из его движущих сил, благодаря чему наконец получили свое воплощение те замыслы автора, которые прежде существовали лишь в идеале, но никогда не претворялись в жизнь.

Говоря о главном - об исполнении отдельных ролей, приходится, конечно, признать, что актеры, выступавшие у мейнингенцев, не были выдающимися представителями своей профессии, и что ту или иную роль нам доводилось видеть в исполнении знаменитых актеров, которые играли интереснее, одухотвореннее и эффектнее; однако совершенно не правы придирчивые и насмешливые критики, которые используют этот аргумент как доказательство, утверждая, будто бы все искусство мейнингенцев заключалось в художественном оформлении спектакля. Пускай иной раз бывало, что кому-то из мейнингенских актеров не удавалось со всей полнотой выразить то, что, по мнению наиболее тонких и мыслящих ценителей, заключает в себе этот образ по замыслу автора, и другие лучше вопло­щали его идею, однако же все знатоки согласны между собой в том, что никогда прежде не было такого ансамбля, такого целостного представления классической драмы. Удача здесь состоит в том, что благодаря неустанному труду ум и любовь к искусству сумели добиться того, чтобы без участия выдающихся актеров создать ансамбль, в котором каждый персонаж во всяком случае соответствует тому образу, который замыслил автор, ансамбль, для которого в центре внимания всегда стоит идея произведения, на которой строится все здание спектакля, ансамбль, умеющий в действии, в ситуациях и во внешнем обрамлении выразительно и эффектно доносить до зрителей каждое настроение, вложенное в них автором и чутко уловленное режиссером, вызывая глубокое сопереживание публики. Следует сказать, что удача мейнингенцев содержит в себе тяжкий упрек нашим театрам, которые, располагая весьма хорошими актерскими силами и значительными денежными.субсидиями, избавляющими от забот о кассовой выручке, тем не менее спокойно оставляли лучшие сокровища нашей классической драматургии пылиться в библиотеке. А если иногда кого-нибудь из наших старых классиков выпускали из библиотеки на сцену, то делалось это не для того, чтобы отряхнуть с него пыль, и уж тем более не для того, чтобы поставить по-новому в достойном оформлении. Нет! Такие дерзания никому не приходили в голову. Но: вдруг Мари Зеебах пожелает выступить в роли Гретхен или Эмиль Девриент захочет сыграть Гамлета? Давайте-ка быстренько прорепетируем, чтобы утомленные долгим путешествием господа артисты, которые, сойдя утром с поезда, вечером собираются играть на сцене, могли, но, тратя лишнего времени, наскоро дать необходимые указания для своих сцен!

Если бы Мейнинген был многолюдной столицей большого государства, там нашлось бы достаточно желающих посмотреть эти превосходные спектакли, а большие денежные сборы, которые они могли бы делать дома с тем же успехом, как и во время гастролей по крупным городам, не поглощались бы громадными тратами на разъезды (так, например, весь персонал получал во время гастролей двойные оклады): тогда мейнингенцы могли бы употребить свою прибыль на то, чтобы нанимать в труппу выдающихся и соответственно более дорогих актеров. При таких условиях этот театр с его гениальным и энергичным руководством сделался бы первым в Германии.

В истории театра мейнингенцы воздвигли себе памятник, который не скоро будет разрушен временем. К сожалению, я вынужден прибавить, что их поучительный пример, убеждающий в том, что достойной целью является законченная и цельная постановка, лишь немногих заставил серьезно задуматься. За исключением нескольких больших театров (например, Придворного театра в Мюнхене, а в новейшее время Королевского театра в Берлине) .в большинстве остальных, как это ни прискорбно, все осталось по-старому, и постановкам серьезных произведений там не уделяют должного внимания. Что касается меня, то мейнингенские спектакли оставили во мне такой глубокий след, что их уроки пробудили у меня жела­ние продолжить начатое ими дело, и самому попробовать силы на этом пути; их опыт придал мне впоследствии храбрости, когда вместе с некоторыми выдающимися театральными деятелями мы рискну­ли взяться за создание Немецкого театра в Берлине.

## **Андре Антуан[[34]](#endnote-30)**

14 сентября [1882 г.] - Состоялась премьера пьесы Анри Бека «Воронье». Наконец, после года отговорок, пьеса была принята во втором чтении и в начале этого сезона начались ее репетиции.

[…] Александр Дюма, Ожье, Capдy - вся театральная элита были там, включая Коппе, Мендеса и парнасцев - которые, впрочем, заняли выжидательную позицию и не выказывали своей враждебности. Первое действие целиком прошло хорошо, так как убрали последнюю сцену, в которой молодой Виньерон забавлял галерку, передразнивая своего отца. Во втором действии в зале началось возбуждение после появления "воронов", и Жорж Оне, человек скорее доброжелательный, который в других обстоятельствах выступал в защиту, подал сигнал к протестам против этих антипатичных персонажей, столь непохожих на простых марионеток. Однако занавес в конце второго действия опустился в довольно спокойной обстановке, поскольку ждали третий акт, от которого и зависела судьба спектакля. И действительно, как только Коклен-младший[[35]](#endnote-31) стал слишком сильно подчеркивать цинизм Меркана, а особенно, после того как Коклен имел неосторожность играть «под Массне», поднялся ропот. Мадемуазель Баррета не дала разразиться грозе тем, что великолепно произнесла, обращаясь к Тесье :

"Встаньте, мсье Тесье, и выйдите вон". И ее личному успеху аплодировали все.

Но как только раздались первые реплики Бланш при встрече с мадам де Сеж-Жени, волна негодования прокатилась по залу. Мадам Ллойд, непривычная к таким бурям, потеряла голову при виде этой вскочившей на ноги и свистящей толпы: она сбежала за кулисы, так и не произнеся своей последней реплики. Галерка неистово хлопала, но над пьесой действительно нависла угроза провала, когда Райшенбе столь же талантливо и отважно, что и ее коллега Баррета, вызвала восхищение зрителей, задетых за живое ее прекрасной игрой в последней сцене этого действия, в сцене со старухой Розали. Благодаря ей третье действие закончилось, несмотря ни на что, под крики "браво", которые сняли напряжение публики, и Жорж Оне, будучи не в настроении, отделался тем, что заявил в "Конститюсьонель", что успех выпал на долю артистов, а не самой пьесы".

На протяжении последнего действия казалось, что волнение еще не совсем улеглось, особенно в эпизоде с нотариусом Бурдоном, но решительно это был успех. Были высказывания, будто пьесу сыграли только три раза, что абсолютно не верно, потому что до вторника 26 декабря, дня подписки на абонементы, пьеса прошла восемнадцать раз.

Мнения в прессе разделились, но в большинстве своем были яростно враждебны.

"Это отвратительно. Нет другого слова, чтобы оценить пьесу мсье Бека", - писал критик в "Суар". Его коллега из "Верите" повторял перепев, столько раз уже слышанный от противников натурализма:

"Все эти страсти, подлость и эгоизм, наглость от скупости, хищническая алчность, конечно же, часть природы человека, но ведь в жизни есть не только это".

Огюст Витю в "Фигаро" характеризует пьесу как бесформенное произведение и заявляет, что персонажи до того презренны, до того низки и до того циничны, что от них воротит". Альберт Вольф в "Эвенман" обвиняет Бека в том, что он не знает меры. Сарсей, естественно, тоже возмущается теми гадостями, которые изображены в "Воронье": "Сколько лжи, сколько всего представлено в чёрном цвете, - писал он. Бека вдохновляет мрачный гений, который заставляет его видеть только моральные уродства и еще больше их преувеличивать".

Консультировались даже с экспертами и специалистами, чтобы обнаружить в "Воронье" серьезные неточности в делах нотариуса, и враждебно настроенные критики воспользовались этим. "Во всем этом, - говорили они, - столько неправдоподобия, в котором истинный реалист не должен был бы позволить себя обвинить."

И исподтишка навесили на пьесу ярлык "скучной", тот самый ярлык, который уже навесили на экспериментальный роман. "Девять десятых зрителей, - писали в то время, - ходят в театр не для того, чтобы увидеть на подмостках отделение похоронного бюро".

Анри Фукье говорил о "монотонности пьесы". Альберт Вольф, будучи особенно задетым, за живое, воскликнул: «Черт возьми, на спектакль „ не идешь только за тем, чтобы весь вечер думать о том, что все мы, в конечном счете, превратимся в прах. Эксплуатировать в театре страдания, их анализировать в течение трех актов из четырех, жестоко настаивая на изложении всех подробностей, это, значит, навязывать публике спектакль, который обратится для нее в кошмар".

Конечно же, поклонники Бека уже предвкушали реванш, и мужественные голоса, вроде Генри Бауэра, утверждали свою веру в будущее.

Этот критик писал в "Ревей": "Эта комедия, - самая реалистичная, из всех, которые были поставлены до сих пор в театрах. Еще никогда не было столь строгого наблюдения, столь беспощадного анализа, которые заходили бы так далеко. Я уже указывал, что характеры очерчены рукой мастера, я отмечал смелые, оригинальные и волнующие ситуации, я хотел бы, если мне позволят размеры статьи, процитировать жестокие слова, от которых вздрагиваешь как от ударов хлыста. Один только Дюма-сын нашел подобные слова, отмеченные такой горькой мизантропией и приглушенным рыданием".

[…] Сильный гнев был в основном вызван тем, что натурализм пришел в Дом Мольера, и Поль Алексис в связи с этим сделал такое заключение:

"В театре утверждается новое движение и оно начинает, приносит тут великолепные результаты."

Во всех этих пламенных дискуссиях никто не оспаривал ценности произведения. Осуждали только проявившиеся в нем тенденции и даже такие поэты как Анри де Борнье и Франсуа Коппэ встали на защиту своего собрата по перу. Анри де Борнье писал: "Бек бросил в огонь парик Буало-Деспрео и идет с непокрытой головой по сильному ветру и под проливным дождем."

Коппе-назвал Бека "сеятелем истин".

Сарсё[[36]](#endnote-32) пошел на поступок, который был присущ его натуре, и об этом следует сказать, ибо … подобные поступки и обуславливали его огромное воздействие на широкую публику. Он снова пришел посмотреть «Воронье», а в своей колонке от 16 октября ставит пьесу "на первое место среди тех произведений, которыми может гордиться начало этой зимы" и сурово отчитал держателей абонементов в Комеди Франсез, которые освистали пьесу. Сарсе заявил, что его оскорбило произошедшее в тот вечер, что он с отвращением увидел, что театр отдан на съедение публике, следующей моде. […]

Коротко говоря, битва "воронов" на сцене продолжилась на страницах газет, и если обозреватели и критики не лоняли поначалу всей значимости пьесы, они все же оценили ее отдельные достоинства. Однако необходио был посмотреть на не с некоторого расстояния, чтобы увидеть ее как следует, и все расставить по своим местам.

Театр Либр [1887]. - Сарсе опубликовал в своей колонке в «Тан»

письмо следующего содержания:

Мсье,

Известно ли вам, что быть директором даже увеселительного заведения не слишком веселое занятие. Я организую шесть или восемь представлений Театр Либр, целую серию на следующий сезон. У меня будут пьесы Золя, Гонкура, Ришпена, Катюля Мендеса, Коппе и других, все знаменитые писатели откликнулись на мой призыв весьма благосклонно. А что же молодые? Что-то их не видать, хотя я стучался всюду: в студии, литературные объединения, кабаре и маленькие компании. До сегодняшнего дня моими посетителями были только старые господа и пожилые дамы, от которых пахло провинцией и которые приносили мне стихотворные произведения, как будто я только об этом и мечтал!

Чем это вызвано? Не стали ли директора случайно менее невежественными, чем их обычно изображают? Помилуйте, мсье, спасите Театр Либр, который того и гляди превратится в галерею знаменитостей вместо того, чтобы быть, как мне этого хотелось бы, пристанищем для молодых и творческой лабораторией. У вас ничего нет? А мне казалось, что вы должны получать их пачками. Умоляю вас, пришлите мне произведения и авторов.

Преданный вам,

Антуан.

А следом он написал такие вот слова:

"Увы! У меня нет ничего, что, я мог бы ему предложить. Я не хочу больше читать рукописи, мой врач, окулист, запретил мне это, но и тогда, когда я их читал, мне не на что было указать. Так редко удается встретить рукопись такой пьесы, которая была бы достойна, чтобы ее поставили на сцене."

Театр Либр показал 30 марта [.1887] в зале галереи «Елизе -де-Боз-Ар» у подножия Монмартрского холма свой первый спектакль, который имел огромный успех, а пресса на следующий день писала чуть ли не о триумфе.

22 сентября [1887]. - Два первых спектакля Театр Либр наделали много шума. Дали одноактную пьесу "Жак Дамур", инсценировку одной из новелл Золя, сделанную Леоном Энником, который после того, как его отверг Порель[[37]](#endnote-33), был прямо на небесах. И сразу показалось, что родился новый театр, а вторая премьера, 30 мая, "Сестры Филомены", написанная двумя молодыми писателями Артуром Билем и Жюлем Видалем по роману братьев Гонкур, сразу же заметно выделила эту небольшую группу любителей.

21 октября [1889] состоялась премьера "Отца Лебоннара" четырехактной пьесы в стихах Жана Экара. Пьеса была принята в Комеди Франсез, в течение многих недель ее репетировали, а потом вдруг было заявлено о невозможности ее постановки не сцене. Автор был этим очень расстроен, и директор Театр Либр, полагая, что такой жест в духе его театра, попросил у Жена Экара "Отца Лебоннара" для постановки, и тот согласился. Более того, он добавил к своей драме нечто вроде пролога, озаглавленного "В большом гиньоле", в котором он описал, как тщательно репетировалась пьеса на улице Ришелье[[38]](#endnote-34), нелепые размышления участников представления, которых артисты Театр Либр с удовольствием изобразили в общих чертах. Этот, как можно себе представить, довольно злой кусок показался немного чрезмерным публике, для которой престиж Комеди Франсез оставался большим. Вечер, следовательно, мог быть несколько испорчен, если бы перед нами не оказалась достаточно волнующая и патетическая драма, эффект от которой мог бы быть еще большим, если бы не столь плоское стихосложение. Со временем пьеса вернулась на сцену на улице Ришелье и оставалась в репертуаре вплоть до ухода Сильвэна.

В ноябре со значительным успехом прошла работа, полностью противоположная пьесе Жана Экара,- "Школа вдовцов" Жоржа Анси.

30 мая [1890] – «Привидения" Генрика Ибсена.

Можно сказать, что когда поднялся занавес перед первым представлением этой пьесы, в зале не было и двадцати человек, которым было бы известно имя Ибсена. А между тем тремя годами реньше Жак Сен-Сер из "Фигаро", особо осведомленный о европейской драматургии, указывал в "Ревю Ар Драматик" /номера за март и апрель 1887 года/ на важность его театральных работ. Через несколько месяцев Жюль Лемэтр в своих колонках в "Деба" /16 и 19 августа, 2 и 9 сентября/ провел замечательное и проницательное изучение его репертуара.

В то же время Эмиль Золя направил такое письмо директору Театр Либр: "Дорогой мсье Антуан,

Я взял на себя смелость направить к вам мсье Луи Эссема, который переводит "Привидения", пьесу Ибсена, о которой у нас с вами был разговор. Я полагаю, что вы сочтете эту пьесу столь же любопытной, как и "Сила мрака", по крайней мере, с живым интересом ознакомитесь с ней как с литературным произведением."

Но каким деликатным оказалось это предприятие! Эта драма была до того "чем-то другим", что, несмотря ни на что, пришлось рассчитывать на доброе отношение публики Театр Либр, которую мы иногда раздражали. Возможно, надо было показать пьесу какому-нибудь французскому драматургу или по крайней мере попросить совета у заслуживающих доверия людей. И вот как-то вечером на рю Бланш после репетиции Катюль Мендес[[39]](#endnote-35), Анри Сеар[[40]](#endnote-36) и Жорж Ансей[[41]](#endnote-37) присутствовали на читке этой драмы Ибсена. Я им сказал, что вижу в этой драме нечто огромное, что было бы не простительно ее скомпрометировать неудачной постановкой, а также я считал, что кто-нибудь из наших драматургов должен взять на себя ответственность, а возможно и честь за подобное открытие. Слушавших также как и меня захватила трагическая красота произведения. Однако Катюль Мендес думал, что подобная пьеса у нас невозможна; Сеар считал, что в ней недостаточно ясности для наших латинских умов и считал необходимым добавить пролог, основанный на рассказе госпожи Альвинг из первого действия, в котором ее бы увидели молодой, когда она застает своего мужа с матерью Регины. Жорж Ансей прямо мне сказал: "Не трогай ее, это - шедевр, а если и есть, возможно, долготы, то они, без сомнения, из-за перевода. Облегчи жизнь своим актерам, убери лишнюю болтовню, но тебе в руки попало нечто действительно великолепное".

Встал вопрос о переводе. Тот, который был у нас на руках, был сделан с немецкого, и не подходил, потому что "Привидения" стали чем-то тяжелым, если не искаженным. Граф Прозор, в то время посланник России в Мюнхене и сосед Ибсена, жившего в то время в этом городе, предложил свой перевод, который нас еще меньше удовлетворил. Родольф Дарзан, в то время секретарь Театр Либр предложил услуги одного своего друга из Гавра, хорошо знакомого с литературами северных стран, поскольку он долго прожил в этих странах по делам своего отца, связанным с поставками леса.

Он попросил его сделать дословный перевод, весьма точный, а потом доработал его. Я написал Ибсену письмо, с тем, чтобы получить от него разрешение, и изложить условия, в которых его произведение будет поставлено. После извещения Ибсена о нашем переводе, скандинавский мэтр ответил нам двумя письмами, одно из которых было адресовано Дарзану, а другое мне:

"Мсье Родольфу Дарзану,

Мсье, Я имел честь получить от вас письмо, а позже и оттиск вашего перевода моей драмы "Привидения". Примите мою искреннюю благодарность и за то, и за другое, а также мои извинения за то, что я только сегодня выполняю свой долг в отношении вас.

Меня приятно удивило ваше полнейшее владение норвежским языком, а ваш дружеский интерес, с которым вы относитесь к моему литературному творчеству, очень меня обрадовал.

У слова haandsraekning нет никакого двойного значения. Оно выражает идею доброжелательной помощи в случае опасности. Этим словом Освальд хочет сказать, что в случае необходимости он хотел бы, чтобы кто-то согласился дать ему яд, если он будет не в состоянии принять его сам.

Посылая вам товарищеский привет, я имею честь подписаться,

Полностью преданный вам

Генрик Ибсен."

"Мсье Антуану.

Мсье,

Спешу ответить на ваше любезное письмо, которое я имел честь получить сегодня.

После основания Театр Либр я с живейшим вниманием следил за деятельностью вашего интересного предприятия.

Я также испытал огромное удовлетворение, когда узнал о том,

что вы намерены поставить мою пьесу "Привидения" на сцене руководимого вами театра.

Поскольку перевод, выполненный мсье Дарзаном, который он мне прислал, мне представляется вполне подходящим и соответствующим оригиналу, я не имею каких-либо возражений, против того, чтобы в Театр Либр прибегли бы к переводу, выполненному мсье Дарзаном, несмотря на мои обязательства по отношению к мсье Прозору.

Я с огромным интересом жду результатов ваших трудов. С благодарностью за ваш доброжелательный прием, оказанный моему произведению, примите наилучшие пожелания и пр.

Генрик Ибсен."

По правде говоря, в день премьеры "Привидений" Ибсена[[42]](#endnote-38) во Франции, знали лишь редкие эрудиты. И все-таки уже давным-давно, начиная с 1883 года, творчество великого норвежца было признано повсюду: в Огсбурге "Привидения" игрались в 1886 году, также и в Майнингене в присутствии самого Ибсена, а на следующий год - в Дрездене. Открытие берлинского Театр Либр[[43]](#endnote-39), основанного по образу парижского, состоялось 29 ноября 1889 года пьесой "Привидения". Новелли и Дзаккони играли эту пьесу в Италии а с 1891 года пьесу давали в Лондоне.

## **Отто Брам**

## *ДЛЯ ЗАЧИНА [[44]](#endnote-40)*

Мы открываем свободную немецкую сцену для современной жизни[[45]](#endnote-41).

В центре наших устремлений мы поставим искусство – новое искусство, которое всматривается в действительность и современные условия жизни.

Прежние времена знали такое искусство, которое сторонилось резкого света текущего дня, оно искало поэзию лишь в сумраке прошлого и робея перед действительностью, устремлялось от нее прочь в далекие идеальные миры, где в неувядающей юности царит то, чего нигде и никогда не бывало в действительности[[46]](#endnote-42). Нынешнее искусство охватывает собою все, что есть живого в природе и обществе; поэтому современное искусство связано с жизнью тесными узами тончайших взаимодействий, и для его понимания необходимо так вникнуть в современную жизнь, чтобы разобраться в многотысячном переплетении всех этих линий, во всем разнообразии перекрещивающихся и разнонаправленных сил, которые определяют современное существование.

Лозунгом нового искусства, золотыми буквами начертанном на знамени молодого поколения его ведущими представителями, является правда; того же требуем и добиваемся мы: правды и еще paз правды на всех жизненных путях. Не объективной истины, которая ускользает от человека в пылу борьбы, а индивидуальной правды, свободно почерпнутой из внутренних убеждений и свободно высказанной; той правды независимого духа, которое ничего не надо затушевывать и нечего приукрашивать и который поэтому имеет только одного противника, одного извечного врага, имя этого заклятого врага ложь во всех ее ипостасях.

Никакой иной программы мы не выдвигаем на этих страницах. Мы не присягаем на верность никаким доктринам и не возьмем на себя смелость навязывать оковы мертвых правил искусству и жизни, которым свойственно вечное движение. Наши устремления связаны с тем, чтобы внимательно присматриваться не к тому вечно прошедшему, которое, не желая мириться со своим исчезновением силится раз и навсегда заключить бесконечные возможности человечества в рамки установившихся традиций и застывших правил, а с тем, чтобы изучать все новое и развивающееся. Мы с почтением склоняемся перед великими творениями предшествующих эпох, но не из них заимствуем для себя нормы и правила нашего существования; ибо не тот, кто усвоил представления былых эпох, способен понять движущие силы современной духовной жизни, а лишь свободно мыслящий современный человек, который откликается душой на новые запросы своего времени.

В воинственные времена можно, приложив ухо к земле, расслушать поступь еще незримых приближающихся отрядов. Вот так и мы в наше беспокойное время, исполненное творческой энергии и воли к обновлению, будем внимательно прислушиваться к беспорядочному шуму надвигающихся перемен, чтобы уловить в нем еще сокрытую от наших взоров грядущую новизну. Пожелаем же, чтобы никакие теории, никакие освященные временем образцы не стали препонами на пути вековечного развития, в котором заключается сущность человеческого рода Приветствуя новое, нельзя не объявить непримиримую войну; старине, в борьбе с которой потребуется весь арсенал духовного оружия. Воюя со стариной, мы боремся не с живым наследием прошлого, не с великими путеводными звездами человёчества, а с мертвым старьем, с косными правилами и отжившей критикой, которая буквально повторяет свои затверженные истины, мешая продвижению нового. Мы воюем с определенными явлениями, а не с личностями; однако во всех случаях, когда борьба воззрений вынуждает молодежь выступить против стариков, когда дело нельзя защитить, не задев личности, мы не собираемся считаться с авторитетом, основанным на выслуге лет, а будем отстаивать требования нашего поколения.А коли yж эти страницы отданы тому, что живет и развивается на пути к новым целям, мы в первую очередь будем объединяться с молодежью, с молодыми, не израсходовавшими себя талантами, не принимая к себе лишь надутую бездарность, которая всегда готова переусердствовать и своей крикливостью способна только навредить любому делу; мы также будем готовы бороться против случайных попутчиков, которые примазываются к новому искусству, против жалких мародеров, пользующихся его успехами, как и против яростных наладок наших недругов.

Жизнеспособные ответвления современного искусства вырастают на почве натурализма. В соответствии с интеллектуальными интересами нашего времени это искусство ставит своей целью познание естественных сил, которые управляют нашей жизнью, и с неподкупной правдивостью показывает мир таким, каков он есть. Дружественно относясь к натурализму, мы собираемся пройти с ним изрядную часть пути, однако не будем удивлены, если в какой-то непредвиденной точке дорога вдруг сделает поворот и перед нами неожиданно откроются новые горизонты искусства и жизни. Ибо бесконечное развитие человеческой культуры не привязано ни к каким доктринам, даже самым нювейшим, С этим убеждением и с верой в вечное обновление и развитие мы открыли Свободную сцену для современной жизни.

Свободная сцена. 28 января 1890

## НАТУРАЛИЗМ И ТЕАТР[[47]](#endnote-43)

Не для того, чтобы поучать, не для того, чтобы обратить уважаемого читателя в свою веру, я пишу эти строки. То, о чем здесь

пойдет речь, не отвлеченная научная тема, о которой можно рассуждать с отстраненным спокойствием ученого; я буду говорить о злободневных вопросах, вокруг которых, не утихая, кипят шумные споры, вступая в них как представитель определенной партии, я не собираюсь скрывать своих пристрастий. Я начал с самого себя, так как выступаю pro domo[[48]](#footnote-7) и говорю о вещах, которые затрагивают меня за живое. Я не хочу, чтобы читатель верил мне на слово, но пусть он не верит на слово и другим, стоящим на противоположной позиции: дело за ним - пускай он сам непредвзято разберется в предлагаемых его вниманию фактах и соображениях.

В споре различных мнений, которыми окружено литературное течение, называемое с общего согласия "новым направлением", в споре газет и читателей в первую очередь, естественно, рассматривается то, что лежит на поверхности. Поспешно выхватываются отдельные явления, и о них второпях составляется приблизительное суждение, зависящее от сиюминутных впечатлений. Рождаются какие-то ярлыки, возникают недоразумения, высказываются предвзятые мне-ния, говоря уже о намеренных искажениях, привносимых в пылу яростной полемики: в результате получается карикатура, в которой трудно отыскать черты сходства с реальной действительностью. Особенно это касается тех тенденций нового направления, которые находят свое выражение в "Свободной сцене". Главным образом, это объясняется тем, что здесь перед ограниченной публикой показывают сплошь непривычные вещи, против которых восстает ее вкус. Так обстоит дело в Берлине и, разумеется, в еще более сильной степени в остальных местах Германии, куда доносятся лишь смутные отголоски того, что происходит у нас.

Для того, чтобы противопоставить этим заблуждениям истинное положение дел, я с удовольствием водрузил бы "Свободную сцену" на колеса и повез ее по разным землям от Кенигсберга до Базеля, от Гамбурга до Вены. Однако покуда на этом пространстве еще существует много трений, летучая "Свободная сцена" остается прекрасной мечтой, и только слово, устное и печатное, может свободно лететь из края в край.

Это не значит, что я собираюсь пуститься здесь в доскональное обсуждение вопросов, относящихся к "Свободной сцене": например, ее репертуара и восприятия публикой. Я хочу представить здесь не критический разбор отдельных случаев, а выявить главные идеи, которые лежат в основе этого движения, вскрыть исторические и эстетические причины, которые неизбежно должны были вызвать к жизни новое направление, показав, что от него нельзя отделаться общими фразами, поскольку оно глубоко коренится в почве нашей эпохи и более того - в самом существе искусства. Таким образом, я исхожу в моих рассуждениях не из каких-то частных задач "Свободной сцены"», а намерен всесторонне обсудить гораздо более широкую тему, которая называется «Натурализм и театр».

Прежде чем делать следующий шаг, давайте договоримся о том, что такое есть театр. Театр - это такое явление, которое подобно большинству других вещей на свете, тоже имеет две стороны: серьезную и веселую. Если взять оба слова в их самом общем смысле, то веселым можно считать такое искусство, которое удовлетворяет человеческую потребность в развлечении; в области драматургии - это искусство, которое обращается к так называемым завзятым театралам и без которого было бы вообще невозможно существование театра ни в смысле его экономического обеспечения, ни в смысле организованной деятельности в этом роде искусства. Писатели, которые создают произведения в духе этой увеселительной разновидности, царствуют на подмостках, - но это царство эстетической обыденности; сто лет тому назад их звали Коцебу и Ифлянд, сегодня их имена сменяются каждое пятилетие, но суть дела осталась прежней: их пьесы, всегда служат для увеселения публики, даже когда они ставят перед собой другие задачи, выходящие за рамки простой забавы, потому что все заранее знают, что никакие конфликты и противоречие там нельзя принимать всерьез и сколько бы там ни было пролито слез, все равно после всех горестей, а иной раз и зевоты, дело кончится тем, что Ганс благополучно женится на своей Гретхен, а Отто - на Лоттхен.

Однако наряду с этим будничным искусством в периоды расцвета драматургии всегда возникало серьезное искусство, великое и праздничное: особенно у нас, в Германии, величайшие национальные гении посвящали свои труды именно такому театру, а не «развлекательному», Лессинг указал путь этому искусству, и наряду с развлекательными пьесами Ифлянда и Коцебу появлялись, увлекая за собой согласных и несогласных, творения таких гениев, как Гете и Шиллер, как Генрих фон Клейст и Франц Грильпарцер. Именно так: и несогласных тоже! Слишком легко иногда забывают, что и этим классическим и постклассическим поэтам пришлось испытать на себе неприятие публики, которая не стремилась к серьезному искусству.

Потребовалось время, чтобы они все вместе победили тупое сопротивление света, зато потом они тем ярче засияли перед глазами последующих поколений. Это относится не только к Клейсту, который, отчаявшись в жизни и искусстве, добровольно принял одинокую смерть на берегу озера Ванзее; это относится не только к Грильпарцеру, чья жизнь в ее отдельных фазах отмечена не только взлетами, но и роковыми падениями; ранний успех сменился для него полосой неудач, и лишь в конце жизненного пути пришло к нему позднее признание. Ту же судьбу познали и самые знаменитые писатели. Нет ничего ошибочнее такого представления, будто привычная для нас оценка великого Шиллера столь же безусловно господствовала среди его современников. Достигнув вершины зрелого мастерства, и Шиллер, и Гете все еще вынуждены были бороться с пошлостью критики и публики, и появление такого мощнейшего литературного памфлета, каким были "Ксении"[[49]](#endnote-44), объясняется существованием глубокого противоречия: читающая публика и тогда, как во все остальные времена, не готова была оторваться от поверхностной литературы, чтобы подняться на высоты серьезной, куда ее звали за собой лучшие умы их эпохи. Достаточно вспомнить судьбу молодого Шиллера! Какая стена непонимания и злостного сопротивления встала на пути автора. "Разбойников" - этого гениального провозвестника натурализма - когда он добивался признания, пытаясь штурмом взять театр! Когда мы вспомним, что невзирая на свой огромный литературный успех, он на протяжении многих лет не мог занять в театральном репертуаре прочного положения, что автор "Разбойников" и "Коварства и любви" уступал в популярности давно забытым ныне авторам, наводнявшим сцену своими рыцарскими и сентиментальными драмами, то к собственному удивлению обнаружим прямую аналогию с тем, что происходит в наши дни. Убедившись на его примере, как медленно идет прогрессивное развитие, мы найдем слова утешения для нынешних носителей новых идей: Рим строился не в один день! Ничего удивительного, что сегодня натурализм и театр враждебны друг другу, как вода и огонь; когда-нибудь они вступят в союз, подобно тому, как за сто лет до нашего времени был заключен союз театра с Гете и Шиллером.

Новая литература революционна, театр – консервативен. В этом заключается главная проблема. Среди всех прочих институтов ни один так не привержен существующему положению вещей, ни один не исполнен такой враждебности к новшествам, как театр. Какова бы ни была причина, по которой он противится всему новому – будь то пиетет, приверженность традиции, желание передать новому поколению прекрасное наследие прошлого или же простое рутинерство и старческое упрямство - в любом случае театр во всех его формах и во все времена был и есть консервативен. Напротив, литература — всякая живая литература - революционна. Не в смысле политики, а в смысле духовного содержания. В поэзии, как однажды выразился Гейне, царят дикарские нравы; когда детки вырастают, они убивают стариков. Действительно, нам достаточно оглянуться на историю нашей отечественной литературы, чтобы убедиться: противоречие между старым и молодым поколением является движущей силой всех великих и плодоносных периодов немецкой поэзии. В эпоху бури и натиска мы видим противоборство бурных гениев с гнетом правил и пошлостью готшедианцев[[50]](#endnote-45) и николаитов[[51]](#endnote-46), причем эта борьба, не стихая, продолжалась вплоть до расцвета классического периода; В эпоху романтизма Шлегель и его товарищи восстают против верховного авторитета Шиллера, находившегося тогда в зените своей славы; затем в бой вступают младогерманцы, пламенным словом протестуя против отжившего старого в литературе: Гейне, Гуцков и Лаубе воюют против швабской школы и Вольфганга Менцеля. Вот так на протяжении различных эпох мы наблюдаем непрестанное противостояние сменяющих друг друга поколений; разные художественные и социальные воззрения отделяют друг от друга миры отцов и детей вопреки пословице, которая гласит, будто птенцы повторяют песни своих родителей. Современный период, который мы переживаем сейчас, также характеризуется революционным подъемом в литературе, и под вызывающим столько споров, на все лады перетолковываемым лозунгом натурализма сплотились все силы, которые еще верят в возможность мощного прогрессивного развития современной поэзии. Не в театре началось это движение, ибо театр, как мы знаем, консервативен. Истоки нового искусства лежат не там, а в повествовательной прозе; начав складываться приблизительно в одно и то же время, у всех великих культурных наций, оно раньше всего выдвинулось, во Франции. Бальзак был первым, кто заложил его основы не с помощью принципиальных теоретических рассуждений, а тем наивным способом, которым действует плодовитый творческий гений. Вслед за сильной натурой на арену выступили утонченные: аристократический талант Гонкуров, упрямый и величественный в своем упорстве труд Флобера продолжили начатое им движение, и наконец в лице Золя появился мастер, который стал его признанным главой. Подвижнический труд его жизни, посвященный теории и практике натурализма, сделал это направление главенствующим в литературе. Благодаря его энергии и решимости, его твердой вере в абсолютную истину нового Евангелия от искусства, которую не подтачивал скептицизм, свойственный более слабым натурам, он смог осуществить до конца грандиозный замысел "Ругон-Макаров"; наградой неутомимому труженику, пророку натурализма был европейский успех. Духовное направление Золя сложилось под влиянием современной научной мысли, выразите­лем которой был для него Тэн, и основополагающего стремления эпохи к познанию реальных движущих сил действительности. Обещая развернуть в цикле своих романов «une histoire naturelle et sociale»[[52]](#footnote-8) он действовал в согласии с духом своего времени, ибо в век электричества и социализма определяющими являются два фактора: стремление к естественнонаучному знанию и стремление к выявлению и врачеванию социальных язв больного общества.

Но именно потому, что это движение не было по своему происхождению случайным актом индивидуального произвола, а подобно - всем великим движениям в искусстве - таким, как ренессанс или немецкий и французский романтизм, - было естественным порождением духа времени, оно не ограничилось рамками искусства и одной нации. Из романа оно распространилось на живопись, и то, что в литературе именовалось натурализмом, у представителей изобразительного искусства - таких как Милле и Мане - получило название импрессионизма. Оно распространилось из Франции на Россию, на Германию; сознание неслыханной новизны, предчувствие грядущего переворота в общественных вкусах и в самых условиях жизни заставило даже истинных поэтов, людей, чьим делом было поэтическое творчество стать теоретиками и терпеливыми толкователями собственного творчества. Трудно найти для этого более яркий пример, чем деятельность одного из лучших наших современных писателей, превос-ходного прозаика и драматурга, слишком рано ушедшего от нас Людвига Анценгрубера[[53]](#endnote-47). К своим "Деревенским прогулкам"», которые живым и сочным языком повествуют о крестьянской жизни, он присовокупил две беседы с читателем, в которых с гениальной точностью кратко обрисовал сущность и метод натурализма. Его размышления стоят того, чтобы дать себе труд вникнуть в их содержание.

В своих рассуждениях автор исходит из разумного предположения, что в наши дни стало невозможным живое продолжение старого искусства: "Разумеется, мы с таким же удовольствием, как и наши предки, ощутили бы на себе могучее и облагораживающее потрясение, производимое изображением возвышенного. Но для этого потрбовались бы другие средства, которыми мы сейчас, по-видимому, не располагаем. "Как же нам быть в таком случае? - спрашивает, он далее, - Приукрашивать действительность? Отлакировать всё медовыми красками и представить жизнь в преображенном виде?" Неужели искусство, - восклицает он иронически, - должно быть мирной аллеей, священным храмом, веселым кабачком или уж не знаю, каким еще прибежищем, в котором можно укрыться от настоящей жизни? Кому-то хочется смягченного страдания и сладких слез умиления. Неужели, дескать, нам еще и в книгах надо читать про ужасающие страдания и слышать стоны и вопли, от которых мы и без того не знаем, как лучше заткнуть уши! Да, все доводы говорят в пользу того, чтобы преображать жизнь, и против только один: сама правда!" Тут Анцен-грубер сравнивает две противоположности: поэта» который пользуется условным украшательским стилем, и писателя-реалиста, который считает себя жрецом одного культа - культа художественной правды. Он настойчиво взывает к читателю: "Дайте слово реалисту! Дайте мне слово!" Сущность своего искусства он описывает следующим образом: извлекать все из материала, но ничего не привносить в него извне. Никакой идеализации, никакой надуманной тенденции - вот главное условие! Второй закон: ничего не считать слишком мелким и незначительным. Каждое явление, каким бы оно ни было, достойно, с его точки зрения, художественного изображения; он всегда хочет помнить о том, что даже грязь под ногами - это клочок все той же земли, которая всех кормит. Он не собирается скрывать от нас ни криков ликующей радости, ни воплей неутешного горя; ни нищего и убогого, который молит о жалости, ни пьяного пропойцу, который всем мешает, он не хочет гнать их с людного перекрестка, а хочет их выслушать. Он идет не пустынной романтической тропой, которая сторонится жизни, а ведет нас по широкой, светлой дороге современности и хочет, чтобы нас не пугали ни трудности пути, ни его изгибы.

Я попытаюсь добавить лишь несколько черточек, чтобы дополнить превосходную программу Людвига Анценгрубера. Если проследить путь, пройденный искусством от изначальных времен до наших дней, то среди множества сменяющихся и противоречивых течений, которые иногда дополняя, иногда противореча друг другу, выражали человеческие устремления, со всей ясностью обнаруживается один закон развития: а именно то, как искусство постоянно учится вмещать в себя все больше из того, что существует в природе. Прогресс искусства, как и прогресс науки заключается в том, что все время расширяется круг описываемых им форм человеческого существования, что оно все глубже проникает в сущность увиденного и обогащает этим опытом сферу человеческого познания.

У истоков человеческой культуры художественное творчество и при-рода еще очень далеко отстоят друг от друга - достаточно вспомнить азиатских идолов или несуразные мифы дикарей. Но подобно тому, как о величайшем мудреце древней Греции говорили, что он взял философию от богов и принес ее людям, величайшим триумфом искусства было его очеловечивание. А что такое очеловечивание, как не приближение к природе? Продвигаясь этим путем, именно на нем великие вожаки человечества завоевывали для искусства все новые области. И первым становился не тот, кто прилежно и умело возделывал давно распаханное поле, а тот, кто отваживался освоить поэтическую целину, кто отвоевывал для поэзии новые жизненные пространства, подобно тому, как Фауст отвоевал новую землю у моря. Лишь тот, кто расширял пределы искусства, а не тот, кто робко жался в установленных границах, вписал свое имя в золотые книги поэзии.

Одну избитую фразу, которую постоянно твердят, возражая , против натурализма, я только что здесь упомянул - это изречение о границах искусства. Ее высказывают очень уверенно, хотя заключенное в ней понятие крайне неопределенно. Границы искусства - что это такое на самом деле? Где та сила, которая может их отстоять перед натиском новых воззрений? Говорят про границы искусства, про задачи искусства и его законы как о неких реальных вещах, живо присутствующих в сознании каждого человека, но если присмотреться повнимательней, тотчас же увидишь, как зыбки и неопределенны тут все понятия. Да могут ли вообще существовать какие-то законы в искусстве, если говорить о вечных законах? Я отвечу на этот вопрос отрицательно. Вечны только законы природы: закон притяжения, закон всемирного тяготения, связь причины и следствия -это действительно вечные законы, покоящиеся .на вечных и неизменных предпосылках.

Но также как в правовой жизни отдельных наций нет вечных законов, также как вообще в духовной жизни человечества царит непрестанное изменение и развитие, постоянное возникновение новых явлений, ведущих его к прогрессу, так, следовательно, и в искусстве, отражающем нашу духовную жизнь, не может быть вечного свода законов, где все от века развито по параграфам: существуй такой кодекс на самом деле, он передавался бы из рода в род, точно болезнь, и перед ним современное искусство никогда не могло бы отстоять свою правоту. Нет! Где все течет, и все изменяется, как сказал греческий философ, там и искусство тоже не может оставаться прикованным к вековечным понятиям, к законам минувших времен. И тот, кто хочет удержать его стремительный ход, связав старыми нормами и формами, тот совершает грех против самого духа искусства, который есть дух бесконечного развития.

Как же зовут этого законодателя искусств, этого Моисея, давшего десять заповедей искусства: Искусство должно…, искусство не должно..., задачей искусства не может быть?... Этого Моисея звали Аристотелем. Аристотель был действительно мудрецом, это доказывает каждая строчка его поэтики: ведь Аристотель и не думал предписывать искусству всеобщие законы, на самом деле он ограничился тем, что выводил определенные правила из современного ему искусства и описывал вытекающие из них следствия. Он описывал свой предмет, как естествоиспытатель. Он отвергал дешевое доктринерство, которое ко всему подходит с внешней стороны, говоря: искусство есть то-то и то-то; он был умнее, чем утверждают его поклонники, и говорил иначе: данное искусство имеет такой-то характер и обладает таким-то воздействием.

Он описывал свой предмет, как естествоиспытатель. И не пытался подчинить его своему произволу, как это делают иные философы. Отнюдь не претендуя на установление незыблемых правил, по которым во все последующие тысячелетия люди будут решать что следует, а что не следует считать искусством, он описал в обобщенном виде творчество древнегреческих трагиков, объяснив заодно, почему они творили именно так, а не иначе. Хорошо бы и нам - публике, критике, писателям - всем вместе поучиться на его примере! Но все мы - и тут я не делаю исключения ни для кого, даже для приверженцев нового направления в искусстве - все страдаем одинаковым недугом, который я по примеру Ибсена назвал бы «погоней за привидениями». Пускай мы не верим в старые нормы искусства, пускай мы теоретически отвергаем "границы искусства", однако при всей нашей готовности допустить так называемые "мучительные" моменты, признать право искусства изображать безобразное, поскольку оно отражает правду действительной жизни, в нас время от времени восстают эстетические привидения, которые то и дело угрожают захватить над нами власть вопреки здравому смыслу.

"Все это уже не живет в нас, но все-таки еще сидит так крепко,

что от него не отделаться"[[54]](#endnote-48). Это - идеал абсолютного искусства, тогда как всякое искусство, сложившееся в результате определенного развития относительно. Но мы. ученики гегелевской философии.

Ведь даже не прочитав ни одной строчки Гегеля, мы все равно находимся под призрачным влиянием его наследия, и ищем вместе с Гегелем истинное искусство, истинную драму. Нам подавай настоящую поэзию настоящую театральность! И в этих поисках мы забываем, что существует столько же форм искусства, сколько есть на свете наций и эпох. У нас есть театр Софокла, театр Шекспира, театр Виктора Гюго, Ибсена. - столько разных имен, столько форм! А мы несмотря на это непременно хотим взять один определенный вид искусства, который является детищем своего времени, и выставить его в качестве непревзойденного образца всех времен и народов? И как раз в драматическом искусстве не желаем допускать проникновения нового направления, в котором выразились главные устремления нашего, времени, желаем оградить театр от проникновения натурализма? Театр, говорят нам, это - особый мир, который подчиняется своим законам; театр – это..., это... Одним словом, театр - это театр, и потому в нем нельзя допускать натурализма!

Если те соображения, что я здесь высказал, покажутся читаттелю слишком уж общими, слишком абстрактными, слишком теоретическими, то я прошу винить не меня, а факты и положиться на меня в том, что далее мы еще подойдем к вопросам поэтической практики.

[…] В мою задачу не входит здесь подробно говорить о критике, напомнить о. ее значении для всей нашей духовной жизни. Есть люди, которые воспринимают музыку как досадный шум, есть другие, которые ненавидят критику: это – идиосинкразии, а не мнения, требующие возражений. Однако же и критика, как и все прочие духовные силы, сохраняет жизненность только, в том случае, если она участвует в прогрессивном движении своего времени. Там, где она привязана к букве, увязла в отживших формах, где она снова и снова твердит заученные мысли, она приводит к путанице и становится злом. Сколько бы она ни упиралась, не пуская новое, она может только задержать его развитие, но никогда не сможет навсегда остановить начавшийся процесс. Она может задержать воздействие новых явлений на публику, если ставит себя в положение ее покорного слуги, и вместо того, чтобы подымать запросы зрителей до требований творцов, печется о том, чтобы последние снизошли до уровня толпы. Быть первой в постижении новой красоты, раньше других приноравливаться к эстетическим понятиям великих современников - в этом всегда заключался благородный долг критики; Лессинг и Гердер потому сделались и навсегда остались для нас великими немецкими критиками, что они действительно шли в авангарде литературного развития. Но даже на их память пала некоторая тень из-за того, что в преклонные годы они в штыки приняли новые явления, не сумев их понять. Если бы Лессинг сумел понять свежие веяния «бури и натиска», если бы он не пожелал добавить к гетевскому Вертеру еще одну заключительную главку и чем циничнее, тем лучше, - его посмертная слава была бы сейчас еще выше, а его суждение казалось бы еще непогрешимей; и если бы Гердер вместо того, чтобы насмешничать над Шиллером, встретил автора "Телля" с тем же восторгом, с каким он приветствовал автора "Гётца", то мы склонялись бы перед его памятыо с еще большим почтением, чем делаем это ныне. Как я уже сказал, от критики исходило все, что мешало и что способствовало новому направлению. Я воздержусь от подробного перечисления того, что ему мешало. Зато поговорим о том, что послужило ему поддержкой, о недавних попытках вывести на немецкую сцену современный натурализм. Еще раз прошу читателя вооружиться недоверием, ибо теперь действительно пойдет речь о предприятии, к основателям и руководителям которого принадлежу я сам - я говорю о берлинской «Свободной сцене».

Предприятие было затеяно по примеру французов: имеется в виду Théâtre libre в Париже. Как всегда в театральных делах, мы немцы снова оказались неоригинальны и для борьбы с французскими влияниями позаимствовали оружие в Париже. Скажем четко и прямо: для того, чтобы новое направление завоевало себе место в нашем театре, ему придется дюйм за дюймом отстаивать его в борьбе с французским театром. Салонная пьеса, созданная усилиями Дюма и Сарду и породившая бесчисленные немецкие подражания, эта некогда живая, а ныне опустившаяся до уровня ремесленной поделки салонная драма, по форме и содержанию враждебна натурализму. Она создает ложный несуществующий мир, в котором люди любят, не голодают, где замалчиваются трудные социальные вопросы, а в жизни живых людей единовластно правит одна лишь эротическая игра. В салонной драме господствует поверхностная псевдопсихологичность, противоречащая всем достижениям современной науки: с ее персонажами случаются внезапные перерождения, когда они вдруг в мгновение ока исправляются и становятся другими людьми, тогда как нам хорошо известно, что в природе перестройка характера происходит всегда медленно и постепенно в результате множества мелких событий, в которых проявляется влияние окружающей среды. Короче, эти старомодные французские салонные пьесы игнорируют все достижения современной поэзии, все тонкие методы анализа и наблюдения, и они повинны в том, что вплоть до недавнего времени в способе изображения жизни существовал резкий разрыв между романом и театром: в первом мы видели развитие, во втором - стояние на месте, в первом - правду, во втором - условность.

На почве Франции вырос и противник этого искусства: Эмиль Золя, В сотнях статей, в неустанных вариациях одного и того же пожелания он выдвигал требование «le naturalisme au théâtre»[[55]](#footnote-9), и, чтобы служить этой цели, Антуан основал свой Théâtre libre

Парижский Théâtre libre, созданный по инициативе частного лица является предприятием отчасти коммерческого характера.

Наша «Свободная сцена» совершенно не имеет в виду коммерческих целей; ее учредителями стала группа писателей (преимущественна критиков), которые хотели оказать поддержку делу натурализма и с этой целью решили в первую очередь развязать ему язык: "Здесь Родос, здесь пляшите!" - кликнули мы клич. И немецкие писатели на него отозвались - пришли и стали плясать. Здесь речь не о том, чтобы перечислять заслуги «Свободной сцены». Я лишь обозначу принципы ее организации, а затем постараюсь на одном примере показать значение этих представлений.

Внешне "Свободная сцена" представляет собой добровольное общество.

Такая форма рганизации обыкновенно выбирается ради независимости от цензуры. Поскольку наши представления не являются публичными, а даются только для членов общества, нам удалось поставить, например, "Привидения" Ибсена. Кстати, это сочинение до сих пор не разрешено к постановке в других театрах Берлина. Таким образом, мы избавлены от многих забот, которые другим театрам чинит цензура.

[…] Итак, на утренниках "Свободной сцены" собирается по воскресеньям в Резиденц-Театре не обыкновенная публика, а члены общества. Этот небольшой круг людей, число которых не достигает и тысячи, остается всегда постоянным. В нем есть друзья и противники нашего предприятия. Общество отнюдь не представляет собой собрание единомышленников: нигде разногласия не звучат так громко нигде не происходит такого резкого столкновения различных мнении, как во время представления "Свободной сцены". Поскольку одно это уже является залогом желаемой "свежести" в атмосфере зрительного зала, поскольку в нашем случае заведомо исключена всякая возможность для возникновения сектантского духа, который обыкновенно является самым опасным спутником закрытых художественных кружков, это придает еще большее значение нашему театральному начинанию, благодаря той отличительной особенности всякого театра, которая состоит в широте его влияния: кроме того, что любое театральное событие становится известно только тысячам слушателей, весть о нем (пускай и поверхностная, односторонняя, искаженная, но, тем не менее – весть) доходит еще и до сотен тысяч читателей.

Ибо театр и сегодня еще остается, несмотря на все пороки, которые вызваны рутиной и косностью, несмотря на пышно расцветающую в нем посредственность и тот вечно вчерашний дух, которым веет с подмостков, - несмотря на все это театр остается громадной культурной силой, он обладает таинственной властью, покоряющей людские сердца и заставляющей их биться сильнее. Не только то, что мы видим сами, но и то, что видят и переживают, глядя на сцену, другие, возбуждает наше сочувствие, в особенности, когда там видят нечто новое, небывалое. Единственное представление "Привидений" в берлинском Резиденц-театре, состоявшееся четыре года тому назад, сделало для распространения и понимания Ибсена столько, сколько не в силах была бы сделать никакая литературная агитация, потому что только тут среди широкой публики стало известно это дерзкое сочинение, и затем это жизненное творение Генрика Ибсена с молниеносной быстротой распространилось по сценам Германии Франции Англии.

В широком воздействии театра довелось убедиться на собственном опыте одному молодому драматургу, чьи произведения впервые были поставлены «Свободной сценой» - и чей талант, по моему субъективному мнению, по глубине и значительности ставит его выше всех остальных драматургов; я говорю о молодом силезце Герхарде Гауптмане, чья социальная драма "Перед восходом солнца" впервые прошла на «Свободной сцене» 20 октября 1889 года; вскоре за ней последовала его пьеса "Праздник мира. Семейная катастрофа", а сейчас перешла с закрытой сцены на открытые подмостки его новейшая трагедия "Одинокие". Гауптман может, почти как Байрон, сказать о себе: "Однажды я проснулся и обнаружил, что знаменит." Правда, его успех имел отчасти скандальный характер, потому что вместе с признанием навлек на автора не менее шумное и бурное возмущение публики. Пожалуй, что даже дерзкий автор "Разбойников" не произвел такого оглушительного впечатления на простодушную публику Штуттгарта и сам Байрон не нагонял такого страху своей безнравственностью на великосветских ревнительниц благопристойности, какой вызвал в те шумные дни Гауптман, осмелившийся раздразнить чопорное ханженство немецкого бюргера. О ужас! Shocking! Most shocking!\* Он посмел яркими красками изобразить быт родной Силезии, падение нравственности в среде разбогатевших крестьян!

О самых щепетильных вещах он говор с той святой прямолинейностью юности, в которой только глупость могла заподозрить какие-то несерьезные мысли. Еще не успев познакомиться с театром и требованиями сцены, молодой автор использовал ее особенности с чутьем прирожденного драматурга, даже тогда, когда он на первый взгляд, казалось бы, нарушал ее каноны, и при всей резкости черт сумел нарисовать очень жизненную картину, поэтому ему, конечно же, было предъявлено обвинение, которое приходится выслушивать многим современным поэтам: будто бы он нарочно с нечистоплотными целями выставляет на первый план изображение половых отношений. Ведь именно в этой сфере так удобно обосновалась старая традиция со всей ее лживой условностью; сконструировав некое абстрактное понятие, именуемое у нее "любовью". Эта так называемая любовь представляет какую-то загадочную вещь непонятного происхождения, вечную и неизменную по своей природе. Короче говоря, нечто такое, что в своей изысканной фантастичности не подчиняется никаким естественным законам. Обратив свой взор на такое идеалистическое искажение реального жизненного явления и занявшись пристальным изучением физиологических причин, которые на самом деле определяют отношения полов, натурализм, возможно так же, как его почтенные предшественники; пришел к одностороннему взгляду на этот вопрос, однако же его преувеличения объясняются законом действия и противодействия: одна крайность порождает другую, и скоро между ними восстановится равновесие. Только оставьте в покое мораль, кото­рой здесь ничего не грозит, и не переходите на личности, когда хотите критиковать художественное произведение!

Но всякий раз как искусство делает новый шаг на сближение с природой, тотчас же раздается знаковый вопль, неизменный во все прошедшие и нынешние времена: это поднимает крик возмущенное ханженство. Тот же вопль раздавался сто лет тому назад в Париже, когда Тальма как передовой художник своего времени попытался порвать всего лишь с внешней условностью традиционного театрального костюма. Вместо театрального римлянина он хотел представить настоящего, одним из первых он попробовал проводить в жизнь принцип исторического правдоподобия, и однажды вышел на сцену с голыми руками, не надев привычного трико. Все были поражены, особенно дамы, а две актрисы выразили свое отношение типичными, весьма немудреными словами:

- Взгляните на Тальма! - воскликнула одна. - Как он безобразен! Ну, точь-в-точь античная статуя!

Другая же, мадам Вестрис, затеяла с Тальма небольшой диалог прямо на сцене:

- Что с вами, Тальма? У вас голые руки!

- Такие же как у римлян.

- Но Тальма! Вы, кажется, без трико!

- Римляне его не носили.

- Cochon[[56]](#footnote-10)! - воскликнула возмущенная дама и, опираясь на руку Брута, кипя гневом, удалилась со сцены.

Вот эти два возгласа, которые я называю типическими:

«Безобразно! Безобразно, как сама правда!» - гласит первый. Второй более простой и короткий, гласит: «Cochon!»

Однако Тальма и другие, в конце концов, победили и отстояли свою правоту. Тем же кончится дело и нынче. Принцип соответствия действительности, который Тальма когда-то отстаивал в одиночку, сегодня никем уже, пожалуй, не оспаривается в отношении костюма и декорации. А что такое этот принцип, это мейнингенство на сцене, как не первая крупная победа реализма? Но мы не можем останавливаться на этой стадии. Одно будет противоречить другому, если в приближенной к действительности обстановке, среди сценического пространства, выдержанного в правдоподобном стиле, начнут выступать люди, которые условными жестами выражают условные чувства, и вместо живой речи, будут разговаривать книжным языком.

Такой же реалистической, как обстановка на сцене, как литература, должна стать, а вернее, уже становится игра актеров; в этом направлении идет очень быстрое развитие. Идеалистический стиль актерской игры: скульптурные позы, декламация - всё более отступает перед стремлением к одушевленной естественности; когда сегодня мы видим на сцене классические произведения веймарского периода литературы, то они говорят с нами уже не в веймарском стиле, а на языке современного реалистического искусства. В этом отношении современному натурализму тоже еще предстоит выполнить в театре важную миссию: он поставит перед немецким театром большие задачи в области актерского мастерства и в союзе с театром поможет выработать новый исполнительский стиль. Первые попытки в этом направлении мы уже видели в постановках Ибсена и на спектаклях нашей "Свободной сцены". При этом мы могли наблюдать, как вырастают силы самого заурядного актера, когда ему приходится решать по-настоящему интересную задачу. Сыграть роль комедийной вдовушки или какого-нибудь атташе, и даже роли в классических пьесах, которые все помногу раз переиграны разными знаменитостями - эти задачи не могут быть высшей целью актера. Лишь там, где возможна творческая работа, где актер сам создает новый образ, где он воплощает не роль, а настоящих живых людей, исполнительское мастерство может подняться на истинную высоту, чтобы стать вровень с поставленной задачей. Как раз там исполнительское искусство ожидают наивысшие триумфы, где оно сумеет понять и сообщить покоренному, жадно внимающему слушателю сущность нашего времени - дух от духа нашего и плоть от плоти нашей. Какие великие задачи ждут актеров в образах, наполненных всеми оттенками современной жизни, которые созданы, например, Генриком Ибсеном! Сколько исполнителей откроют для себя истинную природу своих талантов, а не комедийных марионеток, которые пляшут на сцене по прихоти своего изобретательного автора! Подобно тому. как образы шиллеровских персонажей связаны в наших глазах с блестящими именами Флека и Людвига Девриента, подобно тому, как целый ряд исполнителей прославил себя воплощением вагнеровских героев, блистательная слава ждет тех, кто одними из первых примут участие в создании нового актерского искусства, помогая становлению нового стиля натурализма на сцене.

Натурализм и театр: сегодня они еще далеки друг от друга, еще не сошлись, и мы - те, кто старается их соединить лучше всех понимаем, что находимся только в самом начале нового движения, дальнейшее течение которого невозможно в точности предсказать. Чем ближе соприкоснутся эти две могучие силы, чем прочнее будет заключенный между ними наступательный и оборонительный союз, тем большую выгоду извлекут из него оба участника: театр вновь придет в движение после долгого застоя, приток новой крови спасет его организм от грозившего ему паралича; а натурализм, соприкоснувшись с самым консервативным из искусств, освободится от своих крайностей и, обретя чувство меры, научится разумному самоограничению. Этот процесс не будет внезапным, и никто не может заранее сказать, к чему он в концев концов приведет. Однако, как ни сложится это движение, в одном мы твердо уверены: только пройдя школу натурализма, театр может восстановить свое влияние на духовную жизнь Германии: это для него единственный путь, другого я не вижу.

Эдмон де Гонкур, один из пессимистов среди современных художников, после тщетных попыток завоевать место в театре пришел к мысли, что в будущем театр совершенно перестанет быть искусством. В 1879 году он предсказывал: "Самое большее через пятьдесят лет театр превратится в грубое увеселительное заведение, и не будет иметь ничего общего с литературой, стилем, чувством прекрасного; его место будет в одном ряду с представлениями дрессированных собачек и выставками говорящих кукол. Через пятьдесят лет книга убьет театр." Однако за десять лет, прошедшие после его предсказания, многое изменилось к лучшему, во многом, если не совершился, то все же наметился прогресс. На родине Гонкура Théâtre libre уже сделал свое дело, а у нас «Свободная сцена», вокруг которой идут нескончаемые споры просуществовав неполных два года, тем не менее уже доказала свое широкое влияние. Поэтому мы не верим в столь печальное предсказание, а, напротив, с надеждой смотрим в будущее, полагаясь на появление великого гения театра (быть может, ему еще только предстоит появиться, а быть может, он уже здесь, среди нас), который энергично соберет воедино все разбросанное и половинчатое, все начатое и не завершенное, чтобы создать наконец послушное природе искусство, которое увенчает труды его предшественников; тогда он завоюет театр и будет царить в нем, как Шекспир или Шиллер. Когда-то вслед за попытками бури и натиска явился, оставив далеко позади всех своих соперников автор "Разбойников"; очевидно, так будет и сегодня: то, что начали в театре Золя и Ибсен, Анценгрубер и его младшие немецкие современники, завершит новый мастер натурализма, которому еще предстоит явиться. Ибо театр - тот театр, который принадлежит серьезному, а не развлекательному искусству - имеет только одно будущее: современный театр будет театром натурализма, иначе его не будет вообще.

## Макс Рейнхардт

## О том театре, который мне видится в будущем[[57]](#endnote-49)

В будущем мне видится такой театр, который вернет людям ощущение радости, который возвысит их над серой убогой повседневностью и позволит вдохнуть ясный и чистый воздух прекрасного. Я чувствую, что люди сыты тем, что они вновь и вновь находят в театре собственную нищету, и они тоскуют по более ярким краскам и возвышенной жизни.

Это не означает, что я хочу отказаться от великих достижений натуралистического драматического искусства, от правды, и подлинности, которых до того никогда не достигал театр! Даже если бы я хотел, я бы не смог этого сделать. Я прошел эту школу и благодарен за то, что мне позволили это сделать. Невозможно представить себе развитие без строгого воспитания чувства неумолимой правды, и никто этого не минует. Но я хотел бы продолжить их развитие, вывести его за рамки изображения обстоятельств и окружающего мира, и духа нищеты, и проблем общественной критики. Я хотел бы ту же самую высочайшую степень правды и подлинности обратить на подлинно человеческое, в глубоком и утонченном духовном искусстве, и хотел бы показать жизнь не в ключе пессимистического отрицания, а в чем-то радостном, наполненном цветом и воздухом, однако также истинно и подлинно.

Я не собираюсь связывать себя определенной литературной программой, причем натурализмом так же мало, как любым другим литературным течением. Я чувствую, что для меня высочайшее искусство нашего времени, искусство Толстого, далеко выходит за пределы натурализма, что за его чертой Стриндберг, Гамсун, Метерлинк, Уайльд пошли совсем другими путями. В немецком искусстве Ведекинд[[58]](#endnote-50) и Гофмансталь[[59]](#endnote-51) идут другими путями, и я всюду чувствую растущие молодые новые силы, идущие другими путями. Мне будут желанны все те новые таланты, какие дает наше время, с какой бы стороны они ко мне ни стекались.

Я также не буду бояться эксперимента, так как верю в его ценность; чего я не буду делать, так это — эксперимент ради эксперимента, литературу ради литературы. Я могу делать только то, во что я верю. Плохую службу служит как автору, так и театру провал или успех, основанный на уважении или неуважении того или иного имени, автору помогает не тот, кто его просто играет, а тот, кто вместе с ним побеждает публику.

Разумеется, театр для меня больше, чем вспомогательный вид других искусств. У театра лишь одна цель: Театр, и я верю в театр, который принадлежит актеру. Не должен господствовать лишь чисто литературный подход к театру, как это было в последние десятилетия. Так было потому, что литераторы завладели театром: я актер, я сочувствую актеру, и для меня актер является естественным центром театра. Он был им во все времена великих взлетов театра. Театр обязан дать актеру право показывать себя со всех сторон, действовать по многим направлениям, давать возможность вкусить радость от игры, от превращения. Я знаю, что в актере скрыты озорные, скрыты созидательные силы, и меня иногда подмывает спасти для нашего слишком дисциплинированного времени что-либо от Commedia dell'arte, только чтобы давать иногда актеру возможность импровизировать, выходить за рамки дозволенного. Я буду предъявлять высочайшие требования к своим актерам. Я потребую большего, чем правда и подлинность. Я хочу, чтобы вокруг меня были красивые люди, и я хочу, прежде всего, слышать красивые голоса. И хочу сохранить выхоленное искусство речи, каким оно было когда-то в старом Бургтеатре[[60]](#endnote-52), только не с пафосом того времени, а с пафосом сегодняшнего дня. Я приглашу самых лучших мастеров декламации, и я сам буду неутомимо трудиться над этой задачей, пока не добьюсь музыки слова.

Я думаю о маленьком ансамбле лучших актеров Интимные пьесы лучшего качества, хорошо сыгранные хорошими актерами; на самую маленькую роль будет назначаться не просто хороший актер, но актер, лучше всего предназначенный для этой роли, и она будет так тщательно выучена, что сильнейшие и несхожие друг с другом индивидуальности зазвучат в едином аккорде. Это цель, к которой стремлюсь.

Вы вспоминаете те драгоценные Венские вечера, которые мы переживали в Везендорфском зале, когда Розе-квартет играл камерную музыку Гайдна, Моцарта и Бетховена. Я бы хотел добиться чего-то подобного. То, что мне видится — это некий вид камерной музыки театра. Это нужно довести до такого состояния, чтобы самая лучшая часть публики сказала себе: в этот театр можно ходить всегда, что бы там ни играли; можно быть уверенным в том, что здесь предлагается только самое лучшее и исполняется самым лучшим образом.

И когда я разовью свой инструмент так, что смогу играть на нем, как скрипач на своей драгоценной старой скрипке, когда он будет мне послушен, как хорошо сыгранный оркестр дирижеру, которому он слепо верит, тогда придет настоящее: тогда и буду играть классиков.

Вы смотрите на меня с удивлением. Да, я рассматриваю классиков как самое священное достояние театра. Я вижу в произведениях классических поэтов естественный золотой фонд репертуара. И для меня актерское искусство начинается лишь там, где оно испытывает себя на больших классических задачах. Все остальное против этого — детская игра. Вы не подозреваете, как на самом деле легко хорошо изображать натуралистические пьесы. Актером становишься лишь тогда, когда доказал, что можешь сыграть Шекспира. Я хочу играть Шекспира. Я знаю запах скуки, который свойственен постановкам классиков, и я понимаю публику, когда она остается снаружи, я знаю какую паутину пафоса и пустой декламации накладывает на эти произведения застывшая традиция придворных театров. Эту пыль долой! Нужно играть классиков по-новому; нужно их так играть, как будто они поэты сегодняшнего дня, а их произведения — это наша сегодняшняя жизнь. Нужно смотреть на них новыми глазами, чувствовать себя захваченными такой же свежестью и беззаботностью, как если бы это были новые произведения; нужно понимать их в духе нашего времени, передавать средствами современного театра, играть, используя лучшие достижения нашего современного драматического искусства. Благородное старое вино нужно заливать в новые мехи. И поверьте мне, оно будет очень вкусным.

Вместе с классиками на сцену приходит новая жизнь: краски и музыка, величие и великолепие, и веселость. Театр опять станет праздничным переживанием, что и есть его непосредственное предназначение. Театр — это богатство и изобилие. Нам снова придется набраться мужества, чтобы расширяться. Мы вздохнем облегченно, почувствовав себя освобожденными на какое-то время от строгого надзора бережливости, от стесняющего искусства застегиваться на все пуговицы, и не могу вам передать, как я соскучился по музыке и краскам, и собираюсь привлечь лучших художников, и знаю, что они ждут этого, их сильно задевает театральное дело. Я хотел бы также, как ищут конкретного для каждой постановки режиссера, ставить на каждую роль самого пригодного именно для этой роли актера, находить для каждого отдельного произведения самого подходящего, по возможности единственно подходящего художника.

Собственно говоря, следовало бы иметь одновременно две площадки: большую для классиков и поменьше, интимную, для камерного искусства современных поэтов. Это необходимо уже хотя бы для того, чтобы актеры не застывали в одном каком-то стиле и могли бы пробовать свои исполнительские силы попеременно в обоих видах исполнения. Это надо также потому, что во многих случаях будет необходимо играть современных авторов как классиков, а определенные классические произведения со всей деликатностью современной психологии.

Собственно говоря, следовало бы иметь еще третью площадку. Не смейтесь, я говорю вполне серьезно, и я уже вижу ее перед собой: большая сцена для великого искусства монументальных деяний, фестивальный театр (театр для торжественных представлений), освобожденный от повседневности, дом света и святости, в духе греков, но не только для греческих произведений, а для великого искусства всех времен, в форме амфитеатра, без занавеса, без кулис, может быть даже без декораций, а в середине актер, который может рассчитывать только на чистое воздействие своей личности и слова, актер в центре публики, и сама публика, ставшая народом, тоже втянутая в действо, сама часть действа. Я никогда не воспринимал всерьез рамку, отделяющую сцену от внешнего мира. Моя фантазия очень неохотно подчиняется деспотии этой рамки. Я вижу в ней лишь вспомогательное средство иллюзионной сцены, панорамного театра, вышедшего из специфических потребностей итальянской оперы и не ко всем временам подходящего, и все, что эту рамку взрывает, расширяет и повышает воздействие игры, усиливает контакт с публикой — все это я всегда буду приветствовать и принимать. Я буду принимать все, что способно увеличивать неподозреваемые возможности театра.

Ну и, разумеется, мы обязательно должны время от времени гастролировать; мы должны разнести по другим городам, странам, континентам то, что сумели завоевать в тесном кругу.

Чтобы не успокаиваться и не застывать под сенью прочного признания слишком доверчивой публики, чтобы быть вынужденными обновляться перед новыми людьми, которые ничего не знают о нас и ничего не имеют, кроме своего непосредственного впечатления, чтобы слушать чужеязычное эхо — для всего этого драматическое искусство, если оно ощущает себя зрелым, должно покорить мир.

И это необходимо еще потому, что я лично нигде так хорошо себя не чувствую, как в путешествиях.

1901 г.

**Л.И.Гительман**

1. Эйхенгольц М. Творческая лаборатория Золя. М., 1940. С.28. [↑](#footnote-ref-2)
2. Цит. По статье: Левбарг Л.А. У истоков театра ХХ века // Записки о театре. Л., 1974. С. 195. [↑](#footnote-ref-3)
3. Подробно о театрально-эстетических взглядах Отто Брама см.: Левбарг Л.А. У истоков театра ХХ века // Записки о театре. Л., 1974. С. 180-210. [↑](#footnote-ref-4)
4. #### **Комментарии**

   *Мейнингенский театр*

   «Людвиг Кронек» - фрагмент из книги актера и режиссера Мейнингенского театра Макса Грубе «История Мейнингенцев» / Max Grube. Deschichte der Meininger. Berlin und Leipzig. 1926. S. 41-43/. Перевод И.П.Стребловой [↑](#endnote-ref-2)
5. «Натан мудрый» - пьеса Г.-Э.Лессинга [↑](#endnote-ref-3)
6. «Фридолин – «верный слуга своего господина» - Фридолин – персонаж пьесы Ф.Грильпарцера «Верный друг своего господина». [↑](#endnote-ref-4)
7. «Inserviendo consumor» - сокращенный вариант латинского выражения «Consumor aliis inserviendo» - «изнуряю себя, работая на благо других». [↑](#endnote-ref-5)
8. «Репетиционная работа в Мейнингене» - фрагмент из книги Макса Грубе «История мейнингенцев» / см.: примеч. I /, с. 44-51 [↑](#endnote-ref-6)
9. «Вы чувствуете, что вас тянет к Валленштейну» - речь идет о пьесе Ф.Шиллера «Пикколомини». [↑](#endnote-ref-7)
10. Берта фон Брунек, Руденц – персонажи спектакля «Вильгельм Телль» Ф.Шиллера [↑](#endnote-ref-8)
11. Это очень важное свидетельство Макса Грубе говорит о стремлении герцога Георга II отождествить в конкретной жизненной ситуации внутреннее состояние актера и его персонажа, подвести актера к внутреннему переживанию его образа как бы невзначай, исподволь, намекая на возможность полного слияния актера с образом / одно из открытий натуралистического метода!/. Такой метод работы с актером в ту пору был абсолютно новым и, естественно, вызывал, особенно, у опытных актеров, замешательство и поначалу полное непонимание. [↑](#endnote-ref-9)
12. «Праматерь» - пьеса Ф.Грильпарцера [↑](#endnote-ref-10)
13. Ричард Третий – персонаж хроники У.Шекспира «Ричард III» [↑](#endnote-ref-11)
14. Табольд – персонаж из трилогии Ф.Шиллера «Валленштейн» [↑](#endnote-ref-12)
15. «Битва Арминия» - речь идет о пьесе Г.фон Клейста «Битва в Тевтобургском лесу / Битва Арминия/» [↑](#endnote-ref-13)
16. «Ученые женщины» - пьеса Ж.-Б.Мольера [↑](#endnote-ref-14)
17. Брук и Марк Антоний – персонажи пьесы «Юлий Цезарь» У.Шекспира. [↑](#endnote-ref-15)
18. Фон Бюлов Ханс Гвидо /1830-1894/ - немецкий пианист, дирижер, композитор. В 1880-1885 годах – мюзик-директор Придворного оркестра Мейнингена. [↑](#endnote-ref-16)
19. Линдау Пауль /1839-1919/ - немецкий режиссер, драматург, критик, театральный деятель. В Мейнингенском театре в 1880-1890 годах. [↑](#endnote-ref-17)
20. «Мейнингенцы» - фрагмент из книги актера и режиссера Мейнингенского театра Карла Грубе «Мейнингенцы» /Karl Grube. Die Meininger. Berlin und Leipzig [1905]. S: 10-24/ Перевод И.П.Стребловой [↑](#endnote-ref-18)
21. Далее следует отрывок из книги немецкого критика Роберта Прельса «Мейнингенский герцогский придворный театр, его развитие, характер устремлений и значение его гастролей» / R.Prölss. Das herzoge: Meiningische Hoftheater, seine Entwicklung, seine Bestrebungen und die Bedeutung seiner gastspiele. Leipyig, 1887/. [↑](#endnote-ref-19)
22. Действительно, Роберт Прельс начал писать о мейнингенцах в 1876 году, на основе своих первых впечатлений о них, но фундаментальную книгу, связанную с их творчеством и цитируемую Карлом Грубе; опубликовал позднее. [↑](#endnote-ref-20)
23. «в классическом фарсе о мнимом больном /…/ как в «Юлии Цезаре» - тут речь идет о пьесах Ж.Б.Мольера «Мнимый больной» и У.Шекспира «Юлий Цезарь». [↑](#endnote-ref-21)
24. Дингельштедт Франц фон /1814-1881/ - немецкий режиссер, драматург, театральный деятель. [↑](#endnote-ref-22)
25. См. примечание № 16 [↑](#endnote-ref-23)
26. «превращение из Савла в Павла» - тут имеется ввиду христианский апостол Павел, который в ранние годы под именем иудея Савла был ярым гонителем христиан. [↑](#endnote-ref-24)
27. Quanlité négligeable– незначительная, ничтожная величина (фр.) [↑](#footnote-ref-5)
28. «Прециоза» - пьеса П.А.Вольса /с музыкой К.М.Вебера/ [↑](#endnote-ref-25)
29. «Эсфирь» - пьеса Ф.Грильпарцера [↑](#endnote-ref-26)
30. Лаубе Генрих /1806-1884/ - немецкий режиссер, драматург, писатель. [↑](#endnote-ref-27)
31. Девриент Людвиг /1784-1832/ - немецкий актер, писатель [↑](#endnote-ref-28)
32. conditio sine qua non (лат.) – обязательное условие [↑](#footnote-ref-6)
33. «Мейнингенцы» - фрагмент из книги Адольфа Л`Арронжа «Немецкий театр и немецкое сценическое искусство» /Adolph L`Arrong Deutsches Theater und Deutsche Schauspel kunst, Berlin, 1896. S. 57-65. Перевод И.П.Стребловой [↑](#endnote-ref-29)
34. В этом разделе печатаются фрагменты из книги Андре Антуана «Театр» /André Antoine. Le Théâtre. Paris, 1932, v. I, p. 137-140, 231-234, 247-250/. Перевод Ю.Н.Федорова. Редакция перевода – Л.И.Гительмана. [↑](#endnote-ref-30)
35. Коклен Эрнст /1848-1909/ - французский артист, младший брат знаменитого артиста Бенуа-Констана Коклена /1841-1909/ [↑](#endnote-ref-31)
36. Сарсе Франсиск /1827-1899/ - французский театральный критик [↑](#endnote-ref-32)
37. Имеется в виду директор театра «Одеона». [↑](#endnote-ref-33)
38. «на улице Ришелье» - тут находится Комеди Франсез. [↑](#endnote-ref-34)
39. Мандес Катюль /1841-1909/ - французский поэт, писатель, драматург, по эстетическим взглядам примыкал к парнасцам. [↑](#endnote-ref-35)
40. Сеар Анри /1851-1924/ - французский драматург, писатель, по эстетическим взглядам примыкал к школе Э.Золя. [↑](#endnote-ref-36)
41. Ансей Жорж /1860-1917/ - французский писатель, драматург близок к школе Э.Золя. [↑](#endnote-ref-37)
42. . О спектакле «Привидение» Г.Ибсена в Театр Либр Андре Антуана см.: Л.И.Гительман. Из истории французской режиссуры. Л., 1976. [↑](#endnote-ref-38)
43. «Открытие берлинского Театр-Либр» - Антуан тут имеет в виду Фрайе Бюне Отто Брама [↑](#endnote-ref-39)
44. «Для зачина» - статья Отто Брама, опубликованная в книге: /O.Brahm. Ŝheatêr. Dramatiker. Schauspieler. Berlin, 1961. S. 30-31/. Перевод И.П.Стребловой [↑](#endnote-ref-40)
45. Фраза эта перекликается с основанным и издаваемым журналом Отто Брама «Ŝreie Bühne für modernes Leben». [↑](#endnote-ref-41)
46. Ср. стихотворение Ф.Шиллера «Ода друзьям»:

    «Все исчезло, скрылось, миновало,

    Лишь фантазия, ты молода,

    То, чего на свете не бывало,

    Не стареет никогда». [↑](#endnote-ref-42)
47. «Натурализм и театр» - статья Отто Брама, опубликованная в уже названной /примечание № 40 / книге/ стр. 399-413/. Перевод И.П. Стребловой. [↑](#endnote-ref-43)
48. Полностью «pro domo suo» – «В защиту своего дома» [↑](#footnote-ref-7)
49. «Ксении» - литературный памфлет И-В. Гете и Ф.Шиллера, опубликованный в 1797 г. в «Альманахе муз» и созданный по типу «Ксений» римского сатирика Марциала /годы жизни ок. 40-ок.104/. [↑](#endnote-ref-44)
50. Готлед Иоганн-Христиан /1700-1766/ - писатель, поэт, переводчик, деятель немецкой культуры [↑](#endnote-ref-45)
51. Николаи Христиан-Фридрих /1733-1811/ - деятель немецкой культуры. [↑](#endnote-ref-46)
52. une histoire naturelle et sociale – социальная (общественная) и естественная история – фр., [↑](#footnote-ref-8)
53. Анценгрубер Людвиг /1839-1889/ - писатель, драматург, один из первых теоретиков и пропагандистов натурализма в Австрии и Германии. [↑](#endnote-ref-47)
54. Слова фру Альвинг, обращенные к пастору Мандерсу /пьеса Г.Ибсена «Привидения», действие второе. См.: Г. Ибсен. Собр. Соч., М., 1957, т. 3, с.493/. [↑](#endnote-ref-48)
55. «le naturalisme au theatre» (фр.) – натурализм в театре [↑](#footnote-ref-9)
56. Cochon (фр.) - свинья [↑](#footnote-ref-10)
57. «О том театре, которй мне видится в будущем» - статья Макса Рейнхардта, опубликованная в книге: Max Reinhardt. Schriften. Briefe. Reden. Autsätze. Jnterviews gespräche. Auszüge aus Regiebüchern. Berlin, 1974. S. 64-67. Перевод Л.Шатик. [↑](#endnote-ref-49)
58. Ведекинд Франк /1864-1918/ - немецкий актер, драматург, поэт. Предшественник экспрессионизма. [↑](#endnote-ref-50)
59. Гофмансталь /Хофмансталь/ Гуго фон /1874-1929/ - австрийский поэт, драматург. В его творчестве очевидны элементы неоромантической и символистской поэтики. Позднее использовал технику экспрессионистического театра, не разделяя его эстетических принципов. [↑](#endnote-ref-51)
60. Рейнхардт имеет в виду венский Бургтеатр, во главе которого в 1849-1867 гг. стоял Генрих Лаубе, вошедший в историю театра как «режиссер слова».

    ## 

    ## **В.И. Максимов**

    ## **Символизм**

    Режиссерский театр, начавший свое формирование в эстетике натурализма, сперва отождествлялся с законами одного стиля. Утверждение режиссерского театра в рамках другого художественного направления должно было показать общетеатральность принципов режиссуры. Таким новым художественным направлением стал символизм.

    Символизм развивался в европейском искусстве с середины ХIX века и к 80-м годам вылился в ведущее художественное направление. Если в 60-е —70-е годы поэзия символизма воспринималась прежде всего как эпатаж, лишенный конкретного смысла и выбирающий внеэстетические объекты (Э.По, Ш.Бодлер, А.Рембо, П.Верлен, Лотреамон, О.Уайльд для современников - "проклятые поэты"), то в 80-е —90-е гг. символизм - это осмысленная реакция на позитивизм, натурализм, импрессионизм. Во Франции вокруг Стефана Малларме группируются молодые поэты. Один из них – Жан Мореас - публикует в 1886 году манифест "Символисты". В живописи возникает новая волна: П.Пюви де Шаванн, Д.Г.Россетти, А.Бёклин, О.Редон, художники-наби.

    В Европе получает распространение философия Фридриха Ницше и формируется интуитивизм Анри Бергсона. Наконец, возникает символистская драматургия О.Вилье де Л`Иль-Адана, М.Метерлинка, О.Уайльда, позднего Г.Ибсена, Г.Гауптмана.

    Для символизма характерно восприятие обыденной реальности как отражение реальности подлинной - невыразимой. Реалии окружающего мира видятся символами сущностной жизни, в повседневности обнаруживается скрытый трагизм. Человек находится на краю бездны, но в этой бездне неведомое - таинственное и ужасное - оказывается совсем рядом. Символисты подводят читателя-зрителя к краю пропасти, оставляют в мире реалий-символов, но до невыразимой сущности остается один шаг. Поэтому необходимо тотальное воздействие на зрителя, и это воздействие более всего способен дать театр.

    Вновь становится актуальной вагнеровская концепция гезамткунстверк в соединении с бодлеровской идеей соответствии и ницшеанско-верленовской идеей музыкальной основы искурств. Параллельно созданию А.Антуаном Театра Либр в Париже начинают возникать символистские театральные салоны, любительские кружки. Усилия поэтов привели к открытию в 1890 г. первого театра символистов - Театра Д`Ар. Во главе его стоял юный поэт Поль Фор (I672-I960). За два сезона существования театра были найдены новые средства выразительности, осуществлены параллельно три различных концепции символистского спектакля. Это, прежде всего, театр поэта, в котором все театральные средства направлены на подчеркивание, усиление поэтического слова. Такова постановка "Пьяного корабля" А.Рембо, "Ворона" Э.По. Во-вторых, это театр художника: оформление спектаклей создавали крупнейшие живописцы-новаторы Эдуар Мане, Поль Гоген, Поль Серюзье, Морис Дени, Пьер Боннар. Решение сценического пространства определяло концепцию спектакля. Такова постановка "Мадам Смерть" Рашильд, где действие развивается в двух мирах - обыденном и сущностном, в контрастном оформлении черного бархата и белоснежных идеальных образов. И, наконец, театр синтеза, в котором делалась попытка воздействия на зри­теля всеми художественными средствами, выходя за границы театpa как такового. Пример тому спектакль "Песнь Песней" П.-Н.Руанара. Одной из главных заслуг Театра д'Ар стало выведение на сцену пьес М.Метерлинка "Непрошенная" и "Слепые". Зрители, не усматривающие в драмах символистов обыденной логики, в смятении покидали зал. Но именно на этих спектаклях закладывались основы новой театральности, выявляющей подлинный смысл явлений, не ограниченный поверхностным содержанием текста.

    Следующим символистским театром стал театр Эвр, созданный 0рельеном-Мари Люнье-По (I867-I940) в 1893 г. Если Театр д`Ар создавался усилиями поэтов для реализации их символистских замыслов, то Эвр - театр профессионалов. Люнье-По один из крупнейших актеров, режиссеров, антрепренеров рубежа XIX-XX веков. Труппа состояла из профессиональных актеров и была стабильной, среди ведущих актеров Берта Бади, Эдуар де Макс, Сюзанна Депре, в начале XX века - Элеонора Дузе. Репертуарная политика изначально строилась на постановке лучшей мировой драматургии, близкой к символистской эстетике. Это пьесы Г.Ибсена, А.Стриндберга, Г.Гауптмана, Б.Бьёрнсона, О.Уайльда и интерпретация классики: древнеиндийская драма, пьесы елизаветинцев, "Ревизор" Н.В.Гоголя. В 1896 г. постановка "Короля Убю" Алфреда Жарри ознаменовала переход символизма на новый уровень и открыла качественно иные возможности для театрального модернизма наступающего XX века. Следующие сезоны Эвр характерны сочетанием поисков в русле модерна и постановкой символистских .пьес Г.Д'Аннунцио. П.Клоделя, Г.фон Гофмансталя. Несомненный литературный талант Люнье-По позволил ему написать в 20-е—30-е годы четыре тома мемуаров, в которых нашли отражения многочисленные события художественной жизни Франции. По сходному с Францией сценарию развивался символизм и в англо-ирландском театре, но Англия дала еще более яркую театральную личность, чем парижские режиссеры. Эта личность - Гордон Крэг, который наряду с В.Э.Мейерхольдом стал самым значительным именем театрального символизма.

    Театральный англо-ирландский символизм имел, как и во Франции, литературных предшественников, здесь ими стали прерафаэлиты, отчасти связанные с театральными исканиями. В 1880-е-90-е годы в среде поэтов-символистов культивируются идеи Вагнера и Ницше, возникает стремление к синтезу и возрождению мифа. Из этой среды вышел Уильям Батлер Иейтс (I865-I939) -поэт, ставший организатором нескольких театров. К концу века Йейтс сложившийся поэт, драматург, критик, стремящийся сочетать лирическое и драматическое начало. Свои эстетические принципы Иейтс сам осознает в русле символизма. Театральная концепция поэта складывается под воздействием и под впечатлением французских театральных идей: Малларме, Метерлинка, символистских театров. Но для Йейтса была актуальна еще одна проблема: грезившийся ему театр должен был стать центром возрожденной национальной культуры Ирландии.

    После ряда театральных опытов первый символистский театр возникает, как и Театр д`Ар во Франции, стараниями поэтов. К 1897 г. усилиями четырех литераторов: Йейтса, Эдварда Мартина, Августы Грегори, Джорджа Мура - идея создания Ирландского Литературного театра обрела реальные черты. Театр мыслился как национальный, но объективно он выполнял задачи утверждения режиссерского театра и проникновения символизма на сцену. Создатели театра исповедовали различные эстетические принципы, но символистская концепция поэтического слова как главного средства выражения (подобно французской теории "театра поэта") была соединяющим звеном.

    Ирландский Литературный театр был открыт 8 мая 1899 г. в Дублине пьесой Йейтса "Графиня Кэтлин". Теоретические принципы были изложены поэтом-драматургом-режиссером в статье "Театр" и ряде других работ. После закрытия театра в 1901 г. потребность в театре оставалась, но уже в качестве более профессионального образования. Совместно с актерами и режиссерами братьями Уильямом и Фрэнсисом Фэй Иейтс создает в 1902 г. Ирландский Национальный театр, куда привлекает лучших драматургов Ирландии. **С** 1904 г. труппа имела собственное здание и стала именоваться Эбби-тиэтр. Иейтс в первое десятилетиеXX века пишет ряд теоретических работ о театре, главная из которых "Трагический театр" (I9I0). В конце 900-х гг. в Эбби-тиэтр происходит кризис: уходят братья Фэй, умирает'Джон Синг, чьи пьесы «Скачущие к морю», «источник святых», «Удалой молодец – гордость запада» были поставлены в Эбби-тиэтре. Эпоха символизма подходит к концу. В 1910-е годы символизм Йейтса обретает новое качество, оплодотворенный эстетикой театра Но. Рождается новая драматургическая манера. Новые эстетические принципы изложены в статье "Несколько благородных Японских: пьес" (1916). Органичная связь с символистской концепцией здесь сохраняется.

    В 1919 г. появляется статья Йейтса "Народный театр", ознаменовавшая отход автора от символизма.

    Именно в Эбби-тиэтре в 1911 г. впервые были применены знаменитые впоследствии крэговские ширмы. Режиссером собственной пьесы "Песочные часы" и пьесы А.Грегори "Избавитель" был Иейтс. но эскизы декораций и костюмов, мизансцены и весь ритм спектакля принадлежали Крэгу.

    Гордон Крэг (1872-1966) начал свою самостоятельную режиссерскую деятельность в 1900 году постановкой "Дидоны и Энея» Г.Пёрселла. Этому предшествовала бурная актерская карьера и трехлетнее безмолвие. После нескольких музыкальных постановок Крэг покидает Англию и предпринимает попытки совместной работы с Отто Брамом, Максом Рейнхардтом, Элеонорой Дузе и, наконец, К.С.Станиславским. Начало его теоретических разработок приходится на 1905 год, когда в Германии был опубликован первый диалог "Искусство театра". Это по сути не только манифест театрального символизма, но и первое осмысленное провозглашение-начала эпохи режиссерского театра. Следующее пятилетие - дальнейшее развитие теории, создание журнала. В 1911 г. сборник статей "Об искусстве театра" стал итогом этого периода исканий. В том же году состоялась премьера "Гамлета" в *МХТ* в совместной постановке Крэга, Станиславского и Л.А.Сулержицкого. Общая символистская концепция Крэга и в первой его книге, и в его шекспировских замыслах, и в московской постановке, определяемой современниками как монодрама, и в универсальной системе ширм - очевидна. Но удивительно другое: в последующих своих теоретических книгах ("К новому театру", 1913; "Театр в движении",1919; "Грядущий театр", 1920 и др.), в последующих театральных опытах Крэг сохраняет символистское мироощущение в отличие от всех других режиссеров-символистов.

    Когда Крэг дает определение понятию "символизм", он делает это в расширительном смысле. В небольшой заметке "Символизм", опубликованной в "Маске" и вошедшей в книгу "Об искусстве театра", он пишет: "Ведь символизм не только лежит в основе всего искусства; он лежит в основе всей жизни, ибо жизнь становится возможной для нас лишь с помощью символов; мы употребляем их постоянно. Символами являются и буквы алфавита и цифры. Символами широко пользуются химики и математики". И так далее... Конечно, подобную точку зрения трудно определить как символистскую.

    Однако театральная концепция Крэга символистская по своей сути. В частности это относится к крэговскому пониманию актера будущего: "он устремит свой мысленный взор в сокровенные глубины, изучит все, что там таится, и, перенесясь затем в иную сферу, сферу воображения, создаст некие символы, которые, не прибегая к изображению голых страстей, тем не менее ясно расскажут нам о них. Со временем идеальный актер, который будет поступать таким образом, обнаружит, что эти символы создаются преимущественно из материала, лежащего вне его личности" ("Артисты театра будущего").

    Символистская концепция актера воплотилась в концепции сверхмарионетки, чему посвящена, в частности, статья "Господа, Марионетка!" (1912). Статья "Основательность в театре", написанная в знаменательном I9II г., сочетает традиционную для Крэга форму диалога с декларативностью манифеста. Призыв к созданию универсальной экспериментальной лаборатории театра не противоречит конкретной театральной эстетике: театр создает сущностный мир в сознании зрителя, позволяет "увидеть вещи, которые вы никогда прежде не видели".

    Особое место в символистском и постсимволистском театре занимает творчество швейцарского художника, музыканта, теоретика, режиссера Адольфа Аппиа (I862-I928). Его деятельность не связана со становлением той или иной национальной режиссуры. Работа Аппиа в Хеллерау у Эжена Жак-Далькроза - театре-лаборатории, изначально задуманном как интернациональная театральная акция - стала скорее итогом исканий Аппиа 1890-х-1900-х годов, причем воплощенных здесь лишь отчасти. Для истории театра Аппиа прочно занял место революционного реформатора сценографии. Главное в этой реформе - подчинение сценографии спектаклю, режиссерскому замыслу и построение декорации, ориентированной на человека, актера. Аппиа создает взамен декорации, имитирующей реальную обстановку, художественный образ - сценическую реальность, состоящую из объемов, пространств и света, как главного организующего средства.

    Но значение Аппиа этим не ограничивается. Дело в том, что он непосредственно развивает театральную концепцию Вагнера и Ницше (в России эту роль сыграл Вячеслав Иванов) и указывает конкретные пути воплощения этой концепции в ситуации утверждения режиссерского театра и символистской эстетики.

    В 1886 г. Аппиа принимает участие в постановке "Тристана и Изольды", осуществленной в Байройтском театре Козимой Вагнер. В следующем году - в постановке "Лагеря Валленштейна" в Мейнингеноком театре. Разочаровавшись в возможностях Байройта и во взаимодействии сценографии, музыки и режиссуры, не имея пока возможности практической деятельности, Аппиа пишет эскизы к музыкальным драмам Вагнера и создает теоретические работы. Развивая идею вагнеровского гезамткунстверка, Аппиа разрабатывает проекты постановок произведений Вагнера. В 1891-92 г. он пишет "Замечания к постановке "Кольца Нибелунгов" и "Постановку вагнеровской драмы". В 1895-97 гг. Аппиа продолжает эту тему в новой фундаментальной работе "Музыка и режиссура» (впервые вышла на немецком языке в 1899 г. в Мюнхене).

    Режиссерская деятельность Аппиа началась в Париже в марте 1903 г., когда в доме графини Рене дё Беарн были устроены два представления, включающие сцены из "Манфреда" Байрона-Шумана и "Кармен" Бизе (постановка Аппиа, декорации Люсьена Жюссома).

    Новый этап в творчестве Аппиа связан со встречей о Эмилем Жак-ДалЬкрозом в апреле 1906 г. С этого времени основная его деятельность - архитектор-декоратор спектаклей Жак-Далькроза. Аппиа один из создателей Института музыки и ритма в Хеллерау, где он находится с июня 1910 г. В апреле следующего начато строительство театрального зала, а уже в 1912 г. выходят спектакли "Фестиваль" и "Орфей и Эвридика" Глюка. Пластический рисунок актерских масс определялся здесь музыкой и организацией сценического пространства. В 1914 г. Аппиа вместе с Жак-Далькрозом и Ф. Жемье создает в Женеве спектакль "Праздник Июня". В 1917-м работает над спектаклем "Один день", который так и не вышел.

    В теоретических работах, написанных в это время, происходит переосмысление изначального вагнеровского принципа Произведения-искусства-будущего. Принцип равноправного слияния искусств ради их наибольшего развития сменяется установкой на создание самостоятельного искусства. Этот процесс нашел завершение в написанной в I9I5-I9 гг. книге "Произведение живого искусства". Здесь очевидна внутренняя полемика с теорией Вагнера, которая является одновременно и отправной точкой. Организующим искусством для Аппиа является музыка, а само произведение направлено на раскрытие возможностей актера. Центральное место человека декларируется и в трактатах Вагнера, но действительный путь реализации этого принципа содержится в работах Аппиа. Если говорить о Произведении живого искусства как о синтетическом произведении, то это синтез двух начал: аполлоновского и дионисийского, визуально-иллюзорного и музыкально-сущностного. Ницшеанская концепция трагедии, толчком к созданию которой послужили трактаты и лирические драмы Вагнера, получила логическое завершение и модель возможной реализации в разработках Произведения живого искусства Аппиа.

    В июне 1920 г. Аппиа и Жак-Далькроз выпускают новый спектакль балет-пантомиму "Эхо и Нарцисс". Впереди еще работа над спектаклями по драмам Вагнера, впереди новые теоретические сочинения, но к концу 1910-х годов в творчестве Аппиа окончательно разрешилась символистская проблема синтеза. Кроме того подлинная реальность уже не подразумевалась за покрывалом символов, а творилась на сцене в "живом искусстве".

    Фор, Люнье-По, Йейтс, Крэг, Аппиа... Этими именами не ограничивается театральный символизм. Это мощное художественное направление в важный для истории театра момент становления режиссуры отразилось на сценах всех европейских стран. Следует добавить сюда Польшу, Венгрию, Германию и, конечно, Россию - без упоминания имени Мейерхольда палитра сценического символизма не будет полной. И все же названные первыми пять режиссеров соединили в себе практическую деятельность с литературным талантом и стремлением к осмыслению своей деятельности. В их творчестве отразились основные грани театрального символизма.

    ## Поль Фор

    ## Вокруг Театра д`Ар1

    Мир театра был погружен в натурализм, когда появился символизм. Эти два течения должны были соединиться уже-позднее в наших "отражениях" Шекспира. Натурализм, ведомый смелым мореплавателем и чудесным человеком, каким был Антуан, не .мог прийти к поэзии. Он был лишь более значимой видимостью повседневной человечности. Поэзия, в которой человек изучается чувственно или только с внешней стороны не могла завести достаточно далеко. Истинная поэзия театра - это углубленная психология: Антуан был способен noнимать это. 0н искал в театре нечто, что могло бы сравниться с Достоевским. Ho где найти авторов такой силы? Он создал постнатурализм /Метенье, Алексис2 и др./. И это именно то с чем мы cpaжаемся. Однако ему удалось вновь придать мощную, простоту словам и игре актеров. Антуан был мандарином, который имел свой Китай.

    Тип пьесы, который мы хотели бы найти у современников, это «Лорензаччо» самого шекспирозского француза – мюссе. Для поддержания нашего "дела" нам пришлось обратиться к елизаветинцам, ибо у нас было больше поэтов чем драматургов, и мы были способны думать не только о Вилье де Л`иль-Адане, Метерлинке, Ван Леберге, Лафорге3...! Компенсировался этот недостаток постановками стихов. мы создали синтетическую декорацию по причине также ее простоты сценическое пространство, которое позволило нам играть, наример, Марло, Метерлинка и Шелли4 в одной декорации; и первыми мы использовали темноту в зале. Наши актеры имели два дара: дар представлять стихи ритмически и дар играть «естественно», как у Антуана.

    Я оставил Люнье-По – моего второго режиссера - надежде, что театр обратится к Шекспиру. Но Люнье-По выбрал северян. Впрочем, хороший выбор. Это правда, что он открыл «Убю»5. Жарри действительно принес нам нечто иное.

    ## Из доклада об истории Театра д`Ар6

    Уже в эту эпоху можно было сказать, что царствование Скриба и Лабиша7...закончилось. В театре, так же как и в литературе, единственным центром, противостоящим, хотя и довольно слабо бульварной литературе, был натурализм.

    Нечто другое, что...называется идеалом, в ту пору подвергалось издевательствам и насмешкам, но именно об этом я, в силу своей молодости8 мечтал более всего. Итак... в ту эпоху я противопоставил могущественному театру – Театру Либр, театру натуралистическому – мой Театр д`Ар, театр идеалистический.

    Поэты и актеры, мы стали плотниками, портными, механиками, декораторами, рабочими сцены...и если нам не хватало актеров, мы, поэты, работали вместо них. /.../ Между тем были среди нас и настоящие артисты, впоследствии ставшие знаменитыми9.

    [О постановках «Слепых» М.Метерлинка]10

    Когда страсти утихли, один из зрителей поднялся и, обхватив голову руками, безнадежно воскликнул: «Но я ничего не поимаю!» и затем исчез. Он кинулся прочь из зрительного зала, словно только что сошел с ума. Излишне говорить, что парижская пресса была на следующий день еще менее терпима к нам.

    [О постановке «Песни Песней» П.-Н. Руанара]11

    Светящиеся проекции меняли свет в каждой сцене, ритмизуя, если можно так выразиться, более или менее значительные порывы страсти, одновременно менялись запахи. Во всех верхних ложах зала поэты и рабочие сцены нажимали на пульверизаторы, распространяя пахучие, даже слишком пахучие волны. Некоторые шутники начали, что было сил, шмыгать носом так, что спектакль мог закончиться в озорном беспорядке, если бы священная гвардия поэтов /Верхарн, Поль Клодель, Мореас12, К.Дебюсси и др./ не установила дисциплину. За неимением лир, были скрещены трости.

    Зал разделился на две группы: символистофилов и символистофобов. Ход спектакля осложнялся спорами и возгласами энтузиазма. Где-то в районе контроля раздался револьверный выстрел. /.../

    Там был и Сарсе13, которому пришлось провести неприятные четверть часа среди молодых поэтов, чью ненависть он на себя навлек. Кто-то из наиболее рьяных символистов подложил петарды под его кресло...Посреди представления, когда толстяк Сарсе стал смеяться слишком громко, выведенный из себя Сен-Поль-Ру14, свесившись с первого яруса, воскликнул: «Если Вы не прекратите смеяться, я упаду вам на голову!»

    Из интервью П.Фора газете «Жюстис» 19 апреля 1892 г15.

    Но мы понимаем театр не так, как его понимают обычно. Всегда хоят трюков, уловок, формулировок, реализма. мы не хотим ничего этого. И мы настолько мало следуем традиции, что готовы представить – если хотите, декламировать, - недиалогизированные произведения, такие как «неудача» Стефана Малларме и «Ворон» По16.

    Из письма П.Фора17

    За исключением [Метерлинка] и П. Клоделя, символисты не казались тогда особо одаренными в области театра.

    Наша попытка? Это был все-таки первый во Франции опыт театра чисто идеалистического. Чем больше я... становился поэтом, тем меньше я понимал, что означают слова: чисто идеалистический. я думал теперь о театре человечном и лирическом одновременно, о шекспировском. Долой тенденциозность!

    ## Парад. Театральные воспоминания и впечатления

    ## Том 2. Акробатические Фокусы1

    ## Соучастники!

    Бевер2 и Гро3 - вот наш изначальный штаб: нас было трое швейцарцев, преисполненных решимости освободить сцену от засилия натуралистов, которое, а мы были в этом убеждены, не давало возможности развиваться всему тому, что таит в себе театр.

    Камиль Моклер4 и Здуар Вюйар5 были, само собой разумеется, на нашей стороне, прикрывая нас с флангов, но у каждого из них были скорее либеральные помыслы, а мы были заняты защитой "подмостков".

    Впрочем, Камиль Моклер очень скоро отказался от своей роли, прикрытия. И не было в этом никакой измены, просто он полагал, что его роль недостаточно определена. А с другой стороны, он продолжал везде и всюду выступать в нашу пользу, причем за это ему не платили, он делал это из-за привязанности к театру, с которым он с жаром принялся сотрудничать, начиная с постановки «Пеллеаса»6, и его советы все еще были необходимы. Разве не он - наряду со Стефаном Малларме -направил Эвр на постановку пьесы «T`is a pity, che`s a who» /"Аннабелла"/, которую Морис Метерлинк перевел для нас и организовал вступительную лекцию Марселя Швоба7? Но Моклер наживал себе врагов среди всех тех, кто порицал его за то, что он недостаточно им помогает в том, чтобы они могли выступать у нас, или в чем-нибудь еще. Но Моклер, если и стремился нам оказать содействие, то никогда не пытался настроить нас против наших новых друзей, которые непременно тут же являлись к нам с более иди менее выраженными претензиями.

    Впрочем. Моклер, поколебавшись слегка, прочел прекрасную лекцию о пьесе "Строитель Сольнес"8. Я вспоминаю, что когда мы готовили "Росмерсхольма"9, у нас с ним было несколько встреч, где обсуждалось, чем он может нам помочь. Но он был очень откровенен, а я уже привык к тому, чтобы требовать слишком многого отсвоихдрузей...

    'Мне большего не надо, чем быть тебе по возможности полезным тайно,- говорил он мне, но я не вижу никакой выгоды от этого, если я буду делать это открыто. За мной не стоит ничего существеного, что тебе придало бы блеска, и я слишком юн, чтобы в какой-то мере серьезно представлять тебя всем этим буржуа. Кроме того, я предчувствую, что этой зимой я слишком буду занят своей службой вечерам книгами для того, чтобы куда-то выходить и заниматься такими сложными делами. Я бы, конечно, с удовольствием принял твое предложение, но прежде всего следует подумать о том, чем я могу помочь, а будет мое имя фигурировать или нет, так плевать я хотел на это. Так вот, что касается "Пеллеаса", то мне представляется логичным, если я буду заниматься этой пьесой вместе с тобой с указанием моего имени, поскольку всем известно что в Париже у Метерлинка есть единственный друг-писатель, и это я. Но чтобы,я занялся драмами Ибсена в моем возрасте и моем неведении в театральных делах? Право, я не знаю. что и думать. Тем более, что речь идет о руководстве литературной частью, а я не знаю, достаточно ли я компетентен в литературных делах и не будут ли тебя осуждать за то, что ты обращаешся к первому встречному, пренебрегая другими. В общем, ясного представления обо всем этом у меня нет. В душе я за то, чтобы принять предложение, несмотря на то, что будут говорить глупцы, потому что я понимаю, что предстоит схватка, и это по мне. Но твои интересы..."

    Я положил конец его сомнениям. Будучи человеком, скромным, он еще какое-то время оставался с нами, чтобы посмотреть, как "плывет галера", даже после того. как мы поставили "Строителя Сольнеса", и его верность нам так и осталась непреходящей. А потом он всегда готов был нам помочь, очень даже готов, хотя после премьеры "Образа" Мориса Бобура были спектакли, которые он не принял10. Но мое стремление к независимости, даже когда мы оставались один на один, невсегда было обоснованным...

    Итак, мы были полны решимости идти все вперед и вперед. Времена грубого театра прошли. Те люди, которые начинали в этом. театре - авторы, художники и даже критики,- все шли к нам. Вихсуете, вих разговорах сквозили предательство и разочарование: было бы глупо не воспользоваться этим и не пойти дальше...

    На первые деньги, которые завелись у нас в кармане, мы сняли небольшое помещение, которое потом разрослось и стало "домом двадцать три на улице Тюрго". И сегодня там осталось все почти по-прежнему: это одно из тех немногих зданий в Париже, которые никогда не ремонтируются. Чтобы попасть туда, надо было пройти коридором мимо консьержки во дворик, в котором вдоль окружавших его высоких стен в два или три яруса громоздились убогие мастерские. Кругом грязь и вонь, а живут люди, по внешнему виду которых не скажешь, что они жалуются на здоровье. В середине дворике начинается винтовая лестница, которая ведет на второй этаж в мастерскую, в которой Хайдбринк, прежде работавший художником в "Курье Франсе". поставил несколько подрамников со своими чернобелыми и закопченными рисунками. В этой мастерской все пропахло гарью. Прежде, чем попасть к лестнице, которая вела в эту мастерскую, надо было пройти мимо нескольких комнатенок на первом этаже, в которые никогда не попадал луч солнца.

    Вот в этом-то мрачном месте и готовились наши первые спектакли, в которых была "северная мгла". Окутанные испарениями, исходившими от кухонь и туалетов, мы репетировали прекрасные пьесы. А что нам еще нужно было для счастья?

    Мы ускорили подготовку первого представления, потому что меня должны были "призвать под знамена" /было такое расхожее выражение/11. Понятное дело, я и слышать не хотел о том, чтобы снова оказаться в казармах. Мои друзья взялись похлопотать, чтобы добиться для меня освобождения от военной службы:

    сам Франсиск Сарсе в газете "XIX век" выступил за то, чтобы меня не отправляли в армию12, мотивируя это тем, что мое второе место на конкурсе в Консерватории следует рассматривать как первое, если в высших сферах учтут, что тот, кому было присуждено первое место, то есть Эдуар де Макс13, является румынским подданным. Возникал и такой вопрос: предусмотрен ли в законодательстве такой случай, когда первая премия достается иностранцу, а вторая Французу. В законе, который освобождал занявшего первое место от воинской службы, об этом не говорилось ни слова. На основании этого Сарсезаявил в своей статье, что я должен стать одним из лучших "коммивояжеров" французского театра. Наконец, все мы были ужасными антимилитаристами, так что возвращение в казармы мне представлялось непривлекательным и по этой причине.

    Мой план заключался в следующем: если Эвр докажет, что действует, если даст как можно больше представлений до дня моего призыва в армию /то есть, где-то до 20 ноября того года/, то не удастся ли доказать высшим сферам необходимость моего освобождения от службы в армии? Мне казалось невероятным, что как только Эвр будет принят публикой, его основателя заставят куда-то там ехать. В худшем случае, поскольку мне надо было отслужить еще два года, кто знает, может мне позволят сделать это в Париже?

    В 1893-1894 годах всех встревожил

    зарубежный театр

    Как только мы сняли зал Буфф-дю-Нор, то начали репетировать, а тем временем Эдуар Вюйар взялся с помощью нескольких нашиххороших друзей - Пьера Боннара, Рансона, Серюзье14 - разрисовать все декорации на промерзшей земле склада декораций на улице рюде ля Шапель, рядом с бюро доставки северной железной дороги. А что, наши милые друзья не подвержены бронхитам? Следует сказать что, отремонтировав за семь или восемь часов найденные нами старые подрамники, они жертвовали и своим здоровьем и своими юными годами ради какой-то авантюры. Этот склад декораций под открытым небом был открыт всем ветрам, и там не было никакого отопления. Так что же жаловаться нам. исполнителям? А между тем всю зиму I893-I894 года, при содействии Ибсена и Бьернсона, холода шли как раз из Норвегии и с каждым спектаклем становились все суровее. Если в нашем ателье на улице рю Тюрго15 мы могли время от времени набросать в печку угля на сорок су, то совсем по-другому было в Буфф-дю-Нор, особенно по утрам. Репетиции начинались в половине десятого и наши "неподдающиеся" товарищи - с бронхитами, больными горлом, текущими носами - репетировали. Через час наступало время регулярного проветривания зала. Репетиция заканчивалась в половине двенадцатого, то есть» тогда, когда появлялись артисты Буфф-дю-Нор, которые тоже имели право на репетицию в стенах этого здания.

    Луиза Франс, создавшая образ *мадам Хельстет* и Рене де Понтр, которая играла роль фру Стокман, показали нам примеры стойкости, да еще с каким пылом!16

    Что касается мужчин - Реве, Шарни, Робера Лагранжа, Гранжа17, - то доверительно и ласково они мне говорили: «Мы делаем это только ради тебя."

    Я так никогда и не узнал, что бы это значило, но это было

    мило, в этом были они все.

    Были и другие мужчины, такие как славные братья Жаблен18, которые ничего не говорили, но и шкуры своей не жалели ради театра.

    Поначалу получалось так, что де Макс создавал образ Бренделя из "Росмерсхольма", но он ходил в звездах и на первые репетиции не появлялся... «Меня ждут у вдовы Дамала19 - свысока объяснял он свои отсутствия, - нет времени бренделировать"!

    А может, стоит сделать остановку после "Росмесхольма", и только об этом из первого этапа нашей деятельности рассказать? Я закончу рассказ маем 1899 года, когда после показа "Торжества разума"20 я сам объявил публике о том, что мы прекращаем наши выступления и "консервируемся". Потом мы увидим, почему, несмотря на это объявление, я продолжил работу.

    Так к чему же мы пришли тогда, в конце 1893 года? Хотя мы и были еще мальчишками, мы поняли, что пришло время приложить наши силы к чему-то большему, чем "Пеллеас". Давайте взглянемна манифест того времени, который сегодня выглядит явно недоработанным:"Театр дошел до худших крайностей реализма, реализма, перенесенного на склоне лет в театральную пьесу..." Мы хотели "Необходима конрреволюция..." о-ля-ля !

    Опыт показал, что мы были правы. Сам тот факт, что мы смогли, ценой жертв, жить, свидетельствует о том, что мы действовали в ответ на непреложную потребность.

    Словом, мы никогда не угасали, а если нам приходилось делать большие перерывы между представлениями, то происходило для того, чтобы на непродолжительное время "законсервировать» Эвр или же в силу материальных трудностей.

    Во времена невзгод, когда мы чувствовали что кое-кто из друзей в нашем окружении дрогнул, безоговорочная вера придавала нам уверенность в будущем. Нас вместе, сплачивало необычайное горение и в то же время, обостренное любопытство, которое ставило под вопрос образ мыслей, направляло наши поиски во все центры великих идей. Впрочем, очень скоро то, к чему мы стремились, стало видно по нашим спектаклям.

    Мы хотели, чтобы Эвр стал объединением единомышленников - каких уже было много и до нас. Мы заявили, что для нас, молодых, нет большего удовольствия, чем туманить мозги состоятельным людям. Мы безудержно и бесконечно спорили о неясных местах любимых наших пьес...

    Я могу выразить убеждения всех товарищей. С первых вечеров Эвр авторы, артисты, лекторы, статисты - все хотели во что бы то ни стало сделать театр, прекрасный по форме. Все были полны желания продолжить на современной сцене здоровые традиции нашего искусства.

    Лоран Тайад21 решительно ответил не многочисленные окрики и брань в наш адрес из-за необходимости привлекать к себе драматургическую мощь иностранныхгениев. - Да, - заявил он в тот вечер, когда давали «Йуна Габриэля Боркмана"22, - театр Ибсена идет вслед за иератической драмой Софокла и Феогнида23. Судно с тapaнoм на ростре, на котором плывут полярные воины. согласует свой ход с саламинской галерой24 Идеала.

    В Европе 1893 года все верили, что иностранцы вносят большую лепту. "Да здравствует Франция. Она само совершенство! - восклицал Морис Баррес25, - А особенно - да здравствует Европа! В ней та прелесть, что мы ее мало знаем, что она открывает нам новые идеи. Наши французские мэтры - что-то вроде семейного стола, с которого мы уже взяли все, что можно26.

    Все шло так, как и предусматривалось. Леопольд Лакур представил "Росме рсхольма" , и "Росмерсхольм" имел успех, во многом благодаря содействию Эдуара Вюйара и Германа Банга27.

    Эдуар Вюйар творил чудеса выдумки и изобретательности, создавая сценическое оформление и атмосферу.

    Декорации ко второму действию придали нашей игре изысканность и домашний уют. Впервые в Париже Ибсена играли. Драма была представлена прекрасной литографией Вюйара, первой из серии литографированных программок, которыми Эвр гордился28.

    Но создал актеров и был их вдохновителем Герман Банг!

    Герман Банг

    Кем был Герман Банг?

    Представьте себе, Герман Банг был Дьяволом Театра. Лучше о нем и не скажешь. В нем горел необыкновенный огонь, и этот демон свалился к нам… с ибсеновского небы во время последних репетиций, когда однажды утром мы о чем-то спорили на подмостках Буфф-дю-Нор. Ибсен его любил и полностью ему доверял, а послал его к нам Прозор29.

    Ибсен был прав, и Банг был прав тоже, а мы это быстро поняли. Кто не видел Банга в работе, тот не знает, что такое репетиция, если на авансцене – великий наставник.

    Профессор Макс Рейнхгардт, который учился у Банга, был величественным, насмешливым и ошеломляющим. Перель30 был «оборвышем», Антуан – пошлым крикуном, Станиславский – медлительным, благоразумным, с видом художника и наставника, а вот в моей памяти Герман Банг затмевает их всех. Режан31, которая знала его, говорила, что не встречала больше ни такого артиста, ни такого человека, как Банг.

    В Театре Водевиле, в котором из-за неудачной постановки провалилась «Гедда Габлер», Режан должна была сыграть в «Кукольном доме»32. Ибсен направил туда Банга. Режан была изумлена не меньше моего, признала мастерство датского драматурга, и, как я уже говорил выше, пьеса имела успех.

    Берта Бади33, де Макс и я, мы благоговейно впитывали все, что могли, из общения с нашим другом.

    Для того чтобы помочь нам, Банг щедро тратил самого себя: он умел вдохнуть высокое чувство человечности в наших товарищей, актеров. Он сдерживал наши нервные срывы и внутреннее смятение ради службы театру. Он научил нас не щадить себя. Он облагородил наш театр, и где бы он не появлялся, заразительность его уроков чувствовали все. Вормс34 меня подготовил к такому дивному обучению, которое Банг сделал таким изысканным, насколько это позволяла моя пугливая покорность.

    Как только Герман Банг видел, что же на самом деле должно быть на сцене, он передавал чуть ли не внушением это ощущение ошеломляющей глубины всем. Наконец я убежден, что Анри Батай35, который часто наблюдал за ним в работе, также понял, что может перенять из указаний Банга. Можно высказать педположение, что Анри Батай в своей работе в полной мере воспользовался уроками, полученными у Банга, - и Бади тоже.

    Если бы «Росмерсхольм» был единственным представлением такого качества, то, может быть, последствия наших усилий были бы не столь значительными. Но спустя несколько дней / 8 ноября 1893 года / мы дали «Врага народа». Эвр заставил себя признать, и еще долго «Враг народа» оставался, да еще и сегодня остается в репертуаре многих театров.

    В этом исследовании человека, влюбленного в свободу, мечтающего об освобождении своих сограждан, против которого боролись власти его родного города, которого освистали его сограждане, до которых он хотел донести истину, отражается извечное положение всех великих людей в обществе.

    А разве не такая же истоия произошла с Ибсеом, непонятым, жестоко высмеянным после первого представления «Привидений» у него на родине? У нас эта пьеса дала пищу великолепным спорам, ввела в жизнь новые идеи36.

    В тот вечер, когда мы давали «Росмерсхольма», мы попросили выступить нашего друга Леополььда Лакура, а перед премьерой «Врага народа» поэт Лоран Тайад был готов представить пьесу Ибсена нашим зрителям. Лоран Тайад – автор произведения «В стране скотов»37, против которого мы выступали.

    «Враг народа»

    Стоит ли нам сегодня вспоминать генеральную репетицию «Врага народа»? Уже комнатные репетиции четвертого действия возбудили умы, и улица Тюрго с восьми часов вечера до половины первого ночи представляла собой зрелище, от которого приходили в беспокойство все соседи. В разгар анархистской бури у нас грохотало, и квартальный комиссар полиции присылал своих агентов к нашим дверям проследить: статисты числом более сотни по собственной воле стекались со всего Парижа, чтобы принять участие в спектакле – совершенно бесплатно. Были среди них активисты анархизма. Но все наши статисты, абсолютно убежденные в том, что «большинство всегда состоит из недоумков», были решительно настроены донести эту реплику до публики или на генеральной репетиции, или на премьере, той публике, которая инстинктивно противится столь простой мысли38.

    Меньшинство стояло на сцене, отделенное от остальных рампой – какая все же это радость считать себя элитой – радость для себя и для тех, кто рядом.

    На сегодня большинство из тех статистов стало видными парламентариями, государственными деятелями, судьями, знаменитыми художниками, литераторами, которым можно только позавидовать. В 1893 году элита состояла из наших. Кое-кто из них фигурировал в качестве свидетелей или обвиняемых на «процессе тридцати»39.

    Что это были за вечера, когда наше отелье оглашалось проклятиями толпы в адрес Стокмана! Соседи по двадцать третьему дому, конечно же слегка протестовали, но не очень – это был смирный народ. Они не видели ничего плохого в том, что мы можем показать кукиш добропорядочному обществу. Во всяком случае складывалось впечатление, что мы искренни, и мы были искренними, так что в глазах наших друзей выглядели как своего рода апостолы.

    Статисты, должным образом натасканные, расходились в час ночи, но еще продолжали демонстрации на улице. Оставался кое-кто из доверенных лиц, такие как Плюме, Ренье, «Главный»40. А от стен все еще исходило затхлое дыхание, теплый воздух выделялся из серой растрескавшейся штукатурки. Много дней кряду грязная стена плакала от дыхания этой сотни возбужденных молодых людей, которые набивались в это тесное помещение и которые считали, что они уже все поняли и сумели организоваться. Они спорили из-за права записаться в статисты, с тем чтобы честно сыграть свою роль и таким образом получить доступ на спектакль на весь сезон.

    Пришел день выступления41.

    Пересуды о спектакле привели к тому, что зал был переполнен публикой, готовой перейти в наступление. Первым пошел в атаку Лоран Тайад. Никогда автор «Страны скотов» не был в такой великолепной форме, оставаясь в высшей степени аристократичным.

    Лоран Тайад испытал в это мгновение желание иронизировать над публикой жестко, резко и безжалостно. Он был великолепен, выступая перед залом, в котором уже добрая треть зрителей – все тогдашние кровопийцы с бульвара, не менее вонючие чем нынешние – сидела набычившись, недоумевала до чего же смел лектор, насколько благороден он по характеру. Кто сегодня помнит о том, как Лоран Тайад выступал перед толпой, которая испытывала неприязнь к его словам? С каким саркастическим пылом он пускал свои стрелы, и каждая из них попадала в цель. Кое-кто осмелился высазаться в том духе, что эта речь никак не соотносилась с произведением.

    Какое заблуждение! И это в тот момент, когда наши скандинавы, наши норвежцы – и Ибсен первый – были удивлены тем, насколько речь сия соответствовала всему, что возникало из заявлений этого великого затворника Стокмана! Морис Баррес – следует вспомнить о его вкладе в начало нашей деятельности – в газете «Журналь» от 27 окября 1893 года предупреждал публику:

    «Поэт, написавший несравненные и великолепные стихи, большой поэт Лоран Тайад скажет слово об Ибсене перед началом первого представления пьесы «Враг народа», постановка которого осуществлена труппой Эвр. Мы с величайшим любопытством послушаем, как этот латинянин почтит северного гения. Следом за тем, благодяря стараниям Люьне-По, которому помогли мсье Камиль Моклер и бескорыстные художники, мы увидим, как самые пылкие артисты, те самые, которые хранят французские традиции и французскую страстность, восхищенно истолкуют своего учителя, в произведениях которого лучше всего выражается наш призыв к бунту человеческого разума».

    (…) Он еще раз был таким, даже более эмоциональным, несколько лет спустя, снова выступая в качестве лектора, когда «Врага народа» давали как выражение солидарности интеллектуалов с Эмилем Золя во время «дела»42.

    На премьере я хотел в интересах Лорана Тайада выйти на сцену и попросить недовольных покинуть зал: но ироничный и властный поэт, сумел так поставить себя, что зажег огонь в умах еще до триумфальной премьеры.

    На стороне Ибсена была молодежь. И она кричала: «Да здравствует анархия!». Это было признание того, что Жорж Клемансо назвал в одной из своих статей «прославлением разумной деятельности против заблуждений, предубеждений и лжи, из которых в целом складываются мнения людей»43.

    И наконец, Анри Бауэр, критик «Эко де Пари», тот, кто в те времена воплощал юношеский пыл, в тот день поставил на кон свое положение, защищая и оберегая наш театр.

    С вечера премьеры «Врага народа» в анархизме стали подозревать в первую очередь сам Эвр. Многие из наших статистов попали в тюрьму, других долгое время преследовали, полиция не спускала с них глаз. Дошло до того, что когда я увидел, что приехал Моклер, то у нас сразу возникло предчувствие, что его назавтра арестуют…По правде говоря, то же чувство было и по отношению к Лорану Тайаду: когда он выступал со сцены, мы никак не могли прийти к согласию с нашей милой публикой насчет смысла того, что поэт назвал «благотворной анархией».

    В вечер генеральной репетиции я получил по почте письмо от Лорана Тайада, который боялся, также как и я, что меня снова приховут дослуживать в армию на два года.

    «Пока еще не состоялась премьера, мой дорогой Люнье, я вас благодарю за все то, что вы сделали для меня. Не знаю, смогу ли я рассчитаться с вами, дать вам когда-нибудь то, что я получил сегодня. Но я должен вам сказать, что отныне вы можете рассчитывать на меня, как на самого закадычного и верного вашего друга. Да не приведет ваша смелость ни к каким дурным последствиям. Ничто меня не печалит так, как мысль о том, что и на вас могут распространиться строгости военных властей, и не будет мне покоя до тех пор пока я не узнаю, что вы вырвались из когтей этих людей.

    Лоран Тайад».

    Рене де Понтри в роли госпожи Стокман была превосходна в своей милой наивности – до чего же очарователен этот трогательный персонаж и чуть ли не единственный в творчестве Ибсена! С какой усмешкой она воскликнула в третьем действии, узнав о трусости газет маленького норвежского городка, когда друзья, прихлебатели Стокмана, благодетеля городка, вдруг поворачиваются к нему спиной:

    Послушай, Томас, если все тебя предали, я возьму тебя под руку, и пойду рядом через весь город!

    В этой роли Рене де Понтри пользовалась наибольшим успехом. В груди этой женщины билось огромное сердце. Публика это поняла.

    Но так как у нас все время было туго с финансами, нам пришлось отправиться играть «Врага народа» в Брюссель, и там нам сопутствовал успех. Статистов мы там набирали таким же образом, то и в Париже. Репетировали мы в холле пивоварни «Пти Лувен». Суровые это были репетиции, настолько, что после одной из них, я вышел с легкой колотой раной рук. во время представления анархистские листовки летели в первые ряды партера и в полицейских, которые показали себя еще более решительными, чем парижская полиция…

    Слишком много рвения, граждане Брюсселя, слишком много рвения!…

    (…)

    Но надо было торопить события. Труппа вернулась в Париж, стобы подготовить «Одиноких» Герхадта Гауптмана /в переводе Александра Коэна/44. На сутки я съездил в Роттердам повидаться с Сарой де Сварт45, обещавшей помочь нам совершить турне по Голландии в следующем месяце.

    «Одинокие» были третьей постановкой в 1893 году. Переводчика Александра Коэна заподозрили в анархизме, и события ускорили свой ход. Была не только бомба Эмиля Анри46, но и стали все более частыми аресты, а свободомыслящие иностранцы из страны. Голландец Александр Коэн, который и так-то был не на лучшем счету в своей стране /он перевел Мультатули/47, был выдворен из Франции утром как раз того дня, когда состоялась генеральная репетиция «Одиноких», а наш спектакль тотчас же был запрещен полицией. Впервые в жизни мне пришлось добиваться в префектуре, чтобы нам разрешили играть. И префект Лепин – «господин Лепин, если можно так выразиться», как говорил Родольф Сали48 - никогда пристрастия к литературе и искусству не питал. Так что в Париже с премьерой вышла осечка, но зато какой яркой она была на следующий день в Брюсселе. Впрочем, ничего особо революционного, что выходило бы за рамки «Врага народа», в этой милой пьесе Гауптмана не было.

    Конечно же, «Одинокие» не шли ни в какое сравнение с «Ткачами»49, но с помощью этой пьесы было организовано первое турне «Эвр». М играли «Одиноких» в Брюсселе, потом в амстердаме вместе с «Росмерсхольмом» и «Врагом народа». На этот раз бельгийский писатель Ролан де Марес50 в речи, в которой было больше красноречия, чем поэзии, защищал священное дело интернационализма перед совершенно равнодушной публикой.

    Затем из Роттердама, где были сыграны Женщина с моря»и «Пеллеас и Мелисанда», мы вернулись в Брюссель, затем в Льеж, Гаагу – все это благодаря протекции Сары де Сварт. наконец, в Роттердаме – присутствовал Метерлинк – мы дали «Пеллеаса».

    В феврале 1894 года впервые радушный прием оказан французскому писателю. Рашильд! Еще «Кристальный паук»51 шел вместе с самой сильной пьесой норвежского Виктора Гюго – Бьернстьена Бьернсона, первой частью пьесы «Свыше наших сил»52

    8 февраля 1894 года Бьернстьена Бьернсона прислал мне свое заявлениео вступлении в Общество авторов театра Эвр, к которому было приложено следующее письмо:

    «Рим, 8 февраля 1894 года

    Куатро Фонтане, 155

    Мсье,

    Имею честь выслать вам подписанное мною заявление. Хочу вам напомнить, что пьеса «Свыше наших сил» не дитя, родившееся от последнего религиозного движения во Франции, а законный ребенок, увидевший свет десять лет назад, через два года после своей законнорожденной сестры.

    В ту пору у меня был порыв к изучению вопросов религии.

    Искренне благодарный…»

    ## Уильям Батлер Йейтс

    ## Театр

    Я помню, как однажды, несколько лет назад, посоветовал выдающемуся, хотя и слишком мало известному сочинителю поэтических пьес, написать пьесу настолько непохожую на обычные, насколько это возможно, чтобы ее мог оценить непредубежденный человек, и поставить ее на сцене какого-нибудь маленького пригородного зала, где небольшое количество зрителей могло бы покрыть все расходы на ее постановку. Я сказал ему, что через год в то же самое время за ней должна последовать еще одна пьеса, и так далее, из года в год, так, чтобы люди, которые читают книги и не ходят в театр, могли бы постепенно узнать о нем. Я предложил ему начать с пасторальной пьесы, потому что никто не будет ожидать от пасторальной пьесы периодических приступов нервной дрожи, которой коммерческие пьесы, так же как и коммерческие романы подменяют очищение через сострадание и страх, восходящее к воображению и сознанию. Он отчасти последовал моему совету и имел небольшой, но вполне определенный успех, показав вдвое больше представлений, чем было заявлено. Но вместо того, чтобы удовлетвориться похвалой себе равных и ожидать похвалы на следующий год, он немедленно арендовал один известный лондонский театр, и показал свою пасторальную пьесу и еще одну новую пьесу перед ограниченной и неинтеллигентной публикой. Я до сих пор с восхищением вспоминаю его пасторальную пьесу, потому что хотя она и не везде была блестящей, но зато всегда была поэтичной. Но я вспоминаю ее в том маленьком театре, где мое удовольствие было увеличено удовольствием людей вокруг меня, а не в том большом театре, где она заставила меня почувствовать себя неуютно, как всегда заставляет нас чувствовать себя неуютно не прошенный гость.

    Почему мы должны навязывать свои работы, написанные с искренностью воображения и наполненные духовным желанием, тем совершенно удивительным людям, которые считают, что женщины Россетти - "пугала", женщины Родена - "уродливы", и что Ибсен - "аморален". Они хотят лишь того, чтобы их оставили в покое наслаждаться произведениями, которые такое множество умных людей создало специально чтобы угодить им. Мы должны делать театр для себя, для наших друзей и для тех немногочисленных людей, которые в силу своей простоты понимают то, что мы понимаем благодаря нашей учености и мысли. Мы задумали Ирландский Литературный театр с чувством искренней доброжелательности к этим людям, а чтобы те люди, на которых мы рассчитываем, узнали о нас, мы надеемся ставить одну-две пьесы каждую весну; и для того, чтобы они могли избавиться от навязчивых воспоминаний о коммерческом театре, (который цепляется даже за них,) наши пьесы будут большей частью отстраненными, одухотворенными и возвышенными.

    Всеобщее мнение заключается в том, что поэтическая драма изжила себя, потому что у современных поэтов нет драматического таланта. Мистер Бинъон, кажется, согласен с этим мнением, когда говорит:

    "Слишком часто предполагалось, что именно режиссеры не дают хода поэтическим пьесам. Но гораздо более вероятно, что в этом виноваты как раз поэты. Если они хотят служить сцене, их драмы должны быть драматичными." Я полагаю, что дело, скорее всего не в том, что изменилось воображение, являющееся голосом вечного в человеке, а в том, что изменились люди, которых, как я думаю, бытие в переполненных городах научило держаться на поверхности жизни, а также актеры режиссеры, которые учатся угождать им. Все искусства - это лишь одно Искусство. Почему же должна воя сильная живопись и сильная поэзия становиться не просто непонятной, но и ненавистной для все большего числа мужчин и женщин, а сильная драма - доставлять им удовольствие? Публика, смотревшая Софокла, Шекспира и Кальдерона, ничем не отличалась от той, что я видел в ирландских хижинах слушающей песни на гэльском языке о "старом поэте, рассказывающем о своих грехах", и о "пяти юношах, утонувших в прошлом году", и о "влюбленных, утонувших на пути в Америку", или какую-нибудь историю об Ойзине и о трехстах годах, проведенных им в Тирнан-Ог. «Возврацение Улисса» мистера Бриджеса, одна из самых прекрасных и, я думаю, драматичных современных пьес, могла бы иметь успех на островах Аран, если бы Гэльская лига перевела ее на гэльский язык, но совершенно уверен, что она не имела бы никакого успеха на Стренде.

    Блейк однажды сказал, что искусство - тяжелый труд ради того, чтобы вернуть Золотой Век, а вся культура - это труд ради того, чтобы вернуть простоту первых веков, соединенную со знанием добра и зла. Драма нуждается в больших городах, чтобы найти в достаточном количестве людей, а большие города разрушают чувства, к которым она обращается, и, следовательно, дни драмы коротки и время ее приходит очень редко. У нее есть одна пора, когда города еще помнят чувства моряков и землепашцев, пастухов и людей лука и копья; так же, как дома, мебель и глиняные сосуды до прихода машин помнят скалы, леса и горные склоны; но у нее есть другая пора, которая сейчас начинается, когда мысль и знание находят, чего желают. В первом случае драма - искусство всех людей, во втором, - подобно драмам древних времен, разыгрываемым в тайных помещениях храмов, она служит для подготовки жрецов. Может быть, хотя мир еще и недостаточно стар для того, чтобы представить нам какой-нибудь пример, это духовенство распространит свою религию повсюду и сделает свое Искусство Искусством народа.

    Когда первый срок драмы минул, актеры обнаружили, что большинство людей всегда легче затронуть через глаза, чем через уши. Чувство, приходящее с музыкой слов, отнимает слишком много энергии подобно всем интеллектуальным чувствам, а это нравится немногим. Поэтому актеры стали говорить так, как будто они читают газетный текст. Они забыли благородное ораторское искусство и все свои мысли отдали убогому искусству игры, довольствующемуся реакцией наших нервов, пока наконец те, кто любит поэзию, не решили, что лучше читать дома в одиночестве то, что они когда-то с наслаждением слушали сидя рядом с другом или возлюбленной. Однажды я спросил мистера Уильяма Морриса, не думал ли он когда-нибудь написать пьесу, и он ответил, что думал об этом, но так и не написал, потому что актеры не знают как читать поэзию с той распевностью, с какой делали это в былые времена. Месяц назад давали "Локрин" мистера Суинберна, и неплохо играли, но никто не мог сказать, подходит она для сцены или нет, потому что ни один ритм, ни один страстный призыв не прозвучал с музыкальной выразительностью, а стихи без музыкальной выразительности кажутся лишь искусственным и неуклюжим способом сказать то, что можно было бы сказать прозой естественней и проще.

    По мере того, как менялись зрители и актеры, режиссеры научились подменять поэтические описания полными мишуры пейзажами, нарисованными на дереве и холсте, пока писанные декорации, которые в Греции были лишь превосходным объяснением всего наименее существенного в сюжете, не стали столь же важными, как и сам сюжет. Требовалось определенное воображение, фантазия для того, чтобы увидеть лошадей, поля и цветы Колона, слушая старейшин, собравшихся вокруг Эдипа, или для того, чтобы увидеть "висячее ложе и щедрую колыбель" "ласточки", слушая Банко перед замком Макбета; но не требуется никакого воображения для того, чтобы восхищаться изображением одной из самых обычных картин природы, написанной человеком, знающим, как показать все, что угодно самому торопливому взгляду. В то же время режиссеры делали костюмы актеров все более и более пышными, чтобы разум мог спокойно спать в то время, как глаз получает удовольствие от великолепия бархата и шелка или физической красоты женщин. Все эти перемены совершенствовали коммерческий театр, ставший высшей точкой этого движения ко всему внешнему - в жизни, мысли, искусстве, против чего пытается современная критика.

    Если бы даже поэзия декламировалась как поэзия, многие ее кульминационные моменты все равно казались бы неуместными на сцене, где так усердно копируются внешние проявления природы, потому что основой поэзии является условность, и ей перестаешь верить в тот самый миг, когда картина или жест напоминают о том, что люди не говорят стихами, встретившись на большой дороге. Поэтому театр, претендующий на то, что он искусство, когда он появится, должен будет найти величественные и декоративные жесты, какие восхищали Россетти и Мэдокса Брауна, и величественное и декоративное оформление сцены, которое будет забыто в тот самый момент, когда актер скажет: "Встает солнце", или "Идет дождь", или "Ветер раскачивает деревья"; и костюмы, в которых так мало неуместной пышности, что смертные актеры смогут без труда превратиться в бессмертных героев рыцарского романа. Театр берет начало в ритуале, и он не сможет вернуть свое величие, не вернув словам их исконную верховную власть.

    Восстановление такого театра потребует работы одного, а, может быть и нескольких поколений, потому что необходимо лишить коммерческий театр актеров и, возможно, декораций, чтобы пришли бы новые актеры и художники и пока многочисленные поражения и сомнительные удачи не создали бы новую традицию и неотточили бы детали того идеала, который сейчас начинает вырисовываться у нас перед глазами. Как все было бы просто, если б можно было позвать откуда-нибудь своих актеров и своих художников! Я знаю некоторых художников, которые никогда не занимались декорациями и которые могли сделать декорации, нужные мне, но у них есть свои дела. А в Ирландии я слышал одного рыжеволосого оратора, который декламировал какие-то политические вирши таким голосом, который прожигал человека насквозь и делал эти стихи самыми прекрасными стихами в мире; но он не имеет практического опыта на сцене и, возможно, презирает ее.

    Май 1899.

    Дионисий Ареопагит17 писал, что «Он установил границы между народами по своим ангелам". Именно эти ангелы, гении зарождающихся народов, являются основателями интеллектуальных традиций; и, как влюбленные, понимают с первого взгляда все, что должно их постигнуть и, как поэты и музыканты, видят все произведение в целом в момент его зарождения, так и народы в момент своего пробуждения в деталях предсказывают все, что должны свершить поколения, которые будут предолжать их традиции. Только при пробуждении нации - как в древней Греции или в Елизаветинской Англии, или в современной Скандинавии - *-*множество людей сознает, что понимание жизни и судьбы гораздо важнее, чем развлечение. В Лондоне, где все интеллектуальные традиции собираются, для того, чтобы умереть, люди будут ненавидеть пьесу, если им сказать, что это литература, потому что они не потерпят духовного превосходства. А в Афинах, где зародилось так много интеллектуальных традиций, Еврипиду удалось сменить враждебность зрителей на воодушевление, когда спросил он: должен ли он учить их, или они должны учить его. Новые народы инстинктивно понимают, ибо грядущее вопиет им в уши, что старых откровении недостаточно, что вся жизнь это откровение, берущее начало в чуде и вдохновении и постепенно исчезающее по мере того, как она, жизнь, разворачивается в то, что мы ошибочно называем прогрессом. Одна из наших иллюзий, я думаю, в том, что образование, смягчение нравов, совершенствование законов, бесчисленные образы замирающего света - могут создать благородство и красоту, и что жизнь движется медленно и верно к некоему совершенству. Прогресс - это чудо, и он внезапен, потому что чудеса – это работа всемогущей энергии, а Природа сама по себе не способна ни что, кроме смерти и забвения. Если человек изучает свой разум, он вместе с Блейком18 приходит к мысли, что "каждое мгновение, длящееся меньше, чем удар пульса, равняется шести тысячам лет, потому что в этот промежуток времени свершается работа поэта, и все великие события задумываются и начинаются в этот промежуток времени, в это мгновение, биении пульса.»

    Февраль 1900.

    ## НЕСКОЛЬКО БЛАГОРОДНЫХ ЯПОНСКИХ ПЬЕС19

    ## I

    Я пишу эти строки под впечатлением визита в студию г.Дюлака20, известного иллюстратора "Арабских ночей". Я видел там маску и головной убор, которые будет носить в одной из моих пьес актер, исполняющий роль Кухулина, и он с этим благородным полу-греческим, полу-азиатским лицом появится на сцене подобно образу из видений служителя какого-нибудь орфического культа21. Я надеюсь добиться такой отстраненности от жизни, которая заставит поверить в странные события, замысловатую речь. Я написал маленькую пьесу, которую можно было бы поставить в одной комнате, затратив так мало денег, что 40-50 поклонников поэзии могли бы окупить расходы. Там не будет никаких декораций, потому что три музыканта, чьи кажущиеся загорелыми лица смогут, я надеюсь, дадут понять, что они странствовали от деревни к деревне в какой-нибудь стране из наших снов, смогут описать место действия и погоду, и, когда нужно, само действие, сопровождая все это игрой на барабане и гонге или флейте и цымбалах. Вместо страстности актеров, доходящей до пределов, неприличных в нашей гостиной, музыка, красота формы и голос придут к кульминации в пантомимическом танце.

    Фактически, с помощью японских пьес, "переведенных Эрнестом Фе-ноллозой и отредактированных Эзрой Паундом", я открыл форму драмы изысканную, иносказательную, символическую, не нуждающуюся в толпе или Прессе, чтобы жить по средствам - аристократическую форму. Когда дела с этой пьесой и ее постановкой пойдут настолько хорошо, насколько позволит мое умение, я надеюсь написать еще одну пьесу в том же роде и таким образом завершить драматическое воспевание жизни Кухулина, которое я задумал давным давно22. Затем, дав достаточное количество представлений, я надеюсь, для удовольствия близких друзей и небольшого числа людей с хорошим вкусом, я зафиксирую все методические открытия и обращусь к чему-нибудь другому. Одно из достоинств этой благородной формы заключается в том, что ей не нужно отдавать всю свою жизнь, что ее немногочисленный реквизит можно упаковать в маленький ящик или развесить на стенах, где он будет служить прекрасным украшением.

    **II**

    Однако, это стремление к простоте - не из простой экономии. Почти три столетия технический прогресс делал человеческий голос и движения все менее выразительными. Я очень долго ломал голову над тем, почему сцены, которые волнуют, когда их читают вслух или произносят на репетиции, во время спектакля кажутся глухими и тусклыми. Я упрощал декорации, и, например, "Песочные часы"23 игрались то перед зеленым занавесом, то среди ширм цвета слоновой кости, изобретенных Гордоном Крэгом. И с каждым упрощением голос понемногу восстанавливал свою значительность, но все же, когда стихи достигали по своему напряжению, скажем, "Кубла Хана" или «Оды Западному Ветру»24, наиболее типичных современных стихов, я все равно чувствовал, что звук идет как бы из-за прозрачной завесы. Открытие сезона, мощное освещение, значительное расстояние между мной и актерами разрушали интимность. Я ловил себя на мысли об актерах, которым нужно было только развернуть циновку в каком-нибудь восточном саду. Я чувствовал это не только тогда, когда слышал речь, но еще больше тогда, когда видел движения актеров или слышал их пение. Я люблю все те искусства, которые еще могут напомнить мне о своем происхождении в недрах простого народа, и если певец поет так, как будто в обычной речи просто становится больше огня, когда она совершенно незаметно переходит в пение, это только радует мой слух. Мне становится скучно и грустно, о чем я очень сожалею, когда он начинает напоминать не человеческое существо, а творение науки. Чтобы как-то объяснить это себе, я говорю, что он стал духовым инструментом и поет не как живой человек, моряк или погонщик верблюдов, потому, что вынужден состязаться с оркестром, где выживает самый громкий инструмент. Человеческий голос можно сделать громче только в ущерб артикуляции, создав нечто вроде новой музыкальной разновидности рева или визга. Поскольку поэзия не может ни того, ни другого голос необходимо освободить от этого состязания, его место – среди маленьких инструментов, которые лучше всего слышно, когда к ним подойдешь поближе. Некоторые поэты снова должны иметь возможность пи­сать так, как раньше писали все - не для того, чтобы их читали, а для того, чтобы их пели. Но движение стало также менее выразительным, более напыщенным, менее интимным. Когда я недавно зашел к одному своему другу, я оказался в компании десятка людей, перед которыми выступала группа испанских юношей и девушек, профессиональных танцоров, танцующих какой-то национальный танец посреди гостиной. Очевидно, их обучение было длительным и тяжелым; но сейчас никого нельзя было обмануть, их движения были полны радости. Они были среди друзей и все это казалось лишь детской игрой; сколько в их танце было энергии, страсти, в то время как даже белее замечательное искусство, отделенное от нас рампой, оказывалось по сравнению с ним вымученным и профессиональным. К артисту нужно быть достаточно близко, чтобы почувствовать к нему личную симпатию; возможно, так близко, чтобы чувствовать, что эта симпатия к нам возвращается.

    Моя пьеса стала возможной благодаря японскому танцору, чей танец я видел в мастерской художника, гостиной и на очень маленькой сцене с превосходным освещением. Но только в студии и в гостиной, где для освещения использовался тот свет, к которому мы больше всего привыкли, я действительно видел его как трагический образ, взволновавший мое воображение. Там, где никакое специальное освещение, никакие декорации не создавали искусственного мира, он мог, когда поднимался с пола, где сидел скрестив ноги, или когда выбрасывал вперед руку, удалиться от нас в какой-то более могущественный мир. Поскольку это отделение достигалось исключительно человеческими средствами, он уходил как бы только в глубины сознания. И с каждым таким непостижимым уходом человек снова и снова понимал, что мера величия всех искусств может быть только в их интимности.

    **III**

    Любое художественное произведение всегда сохраняет некоторую дистанцию от жизни, и эта дистанция, раз выбранная, должна удерживаться, несмотря на посягательства напирающего мира. Стихам, ритуалу, музыке и танцу вместе с действием требуется помощь жеста, костюма, мимики, устройства сцены для того, чтобы удержать дверь закрытой. Наши лишенные воображения искусства берут кусочки мира сами по себе, какими мы их знаем, и помещают их фотографии, если можно так выразиться, в изысканные или простые рамки. Но искусства, которые меня интересуют, как бы отделяя от мира и от нас группу фигур, образов, символов, позволяют нам на несколько мгновений проникнуть в глубины души, которые до сих пор были слишком деликатны, чтобы принять нас. Поскольку туда можно проникнуть только посредством самого человечного, самого утонченного, нам не следует доверять физической дистанции, механизмам и громкому шуму.

    Было бы хорошо, если бы мы начали учиться у Азии, потому что удаленность от жизни в европейском искусстве идет от небольших, но существующих трудностей с материалом. В полу-азиатской Греции Каллимах еще мог обратиться к живописному расположению спадающих складок драпировки после натуралистической драпировки Фидия25, а в Египте та же самая эпоха, которая видела деревенского старосту, вырезанного из дерева для какого-нибудь захоронения с таким совершенным натурализмом, видела установленные в общественных местах статуи, полные величественной условности, которая предполагает традиционные мерки, философское обоснование. Духовная живопись четырнадцатого века пришла к Тинторетто, а живопись Веласкеса - к современной живописи, причём потери несравнимы с достигнутым. В то время как живопись Японии, где нет нашей европейской луны, чтобы от нее терять голову, поняла, что никакие стили, когда-либо приводившие в восхищение тонких ценителей, не утеряли своей значимости, и выбирает стиль в соответствии с предметом изображения. В литературе у нас также создавалась иллюзия изменения и прогресса, и искусство Шекспира превратилось в искусство Драйдена26, и таким образом в прозаическую драму, благодаря тому, что при детальном изучении казалось непрерывным прогрессом. Если бы мы были греками и, следовательно, полу-европейцами, почтенная толпа замучила бы, хотя и напрасно, первого человека, установившего написанные декорации или пожаловавшегося на то, что монологи слишком неестественны, вместо того, чтобы повторять со вздохом: "Мы не можем вернуться к детскому искусству, как бы прекрасно оно ни было." Только наша лирическая поэзия сохранила свои азиатские черты и вернула себе молодость, непрестанно отбрасывая в сторону все то, что называли ее прогрессом в ходе целого ряда решительных бунтов.

    Следовательно, вполне естественно, что я обращаюсь к Азии в поисках сценической условности, более формальных лиц, хора, не принимающего участия в действии, и, вероятно, движений, копирующих движения марионеток в кукольных театрах четырнадцатого века. Маска даст мне возможность заменить лицо какого-нибудь "безликого" актера или лицо, перекрашенное в соответствии с собственной вульгарной фантазией, замечательным произведением скульптора и приблизить публику к пьесе настолько, чтобы можно было слышать каждую интонацию. Маска никогда не воспринимается лишь как размалеванное лицо, и как бы вы к ней ни приблизились, она всегда остается произведением искусства27. Мы ничего не потеряем и, остановив движение черт лица, так как глубокое чувство выражается движением всего тела. В поэтичной живописи и в скульптуре лицо кажется благороднее из-за отсутствия любопытства и напряженного внимания, всего того, что мы объединяем в любимом слове реалистов "жизненность". Возможно даже, что бытие находится всецело во власти только мертвого, и что именно предчувствие этого заставляет нас с таким душевным волнением взирать на лицо Сфинкса или будды. Кто может забыть Шаляпина в роли монгольского хана в опере "Князь Игорь", когда маска, скрывающая верхнюю часть его липа, делала его похожим на птицу Феникс на исходе тысячелетия мудрости, снисходительно ожидающую сожжения в своем гнезде. Что же это лицо теряло в достоинстве и силе от своей обездвиженности?

    # IV

    Реализм создан для простого человека и всегда был для него источником особого наслаждения. И сегодня, он служит усладе тех людей, чьи души, воспитанные только школьными учителями и газетами, не знают красоты и эмоциональной чуткости. Редкий юмористический реализм, который так усиливал эмоциональное воздействие елизаветинской трагедии - скажем, старик со змеей в "Антонии и Клеопатре"28 - поднимая в силу контраста, уровень трагизма над вершинами изысканного театра Корнеля, изначально был предназначен для того, чтобы ублажать простой люд, стоящий на покрытом камышом полу; но все великие речи были написаны поэтами, помнящими о своих патронах в крытых галереях.

    Сo дня смерти фанатичного Савонаролы минуло столетие, и, при всем безумии его риторики, в его обвинениях в адрес князей Церкви и Государства, мысли которых заняты только изящными искусствами, была доля правды. Поэтические строки не могут быть поняты без богатой памяти. Так же, как старая школа живописи, они обращены к традиции, и не только тогда, когда говорят о "Пристани Харона" или "Дидоне на диком морском берегу", но своим ритмом, своей лексикой; потому что ухо должно улавливать малейшие вариации в старых ритмах и привычных словах, все благородство поэтического стиля, в котором нет ничего нарочитого, грубого, в котором нет намека на вульгарный или газетный стиль.

    Давайте заставим популярные искусства придерживаться более последовательного реализма - это было бы честно с их стороны - потому что коммерческие искусства развращают своими компромиссами, своей незавершенностью, идеализмом без искренности или изящества, претензией на то, что невежество может понять красоту. В мастерской и в гостиной мы находим истинный театр красоты. Поэты со времен

    Китса и Блейка вели свое происхождение только от наименее напыщенного, наименее вульгарного в искусстве - от Шекспира, и в таком театре они найдут привычную для себя публику и сохранят свободу. Европа очень стара и видела, как многие искусства движутся по кругу, она узнала, какие плоды появляются после каждого цветка, и что дают эти плоды, а сейчас пришло время брать пример с Востока и жить разумно.

    ## Y

    Пока ты у меня, ты будешь пить

    Не разбавленное вино из грязной бочки,

    ### Из винограда, выращенного в чахлом винограднике или

    на скверно возделанной лозе,

    Но то, которое на Эгейских островах в былые времена

    Разливали на торжественных пирах,

    #### И ты будешь держать в руках те же кубки, украшенные

    Не отвратительными фигурами ленивых и развязных мужиков,

    А изображениями тех, с кем жили и кем повеливали Боги!

    Театр Но стал популярным в Японии на исходе четырнадцатого столетия, впитав в себя танцы, исполнявшиеся в синтоистских храмах в честь духов и богов или при дворе молодыми придворными, в большой степени старинную лирическую поэзию. Свою философию и окончательную форму он получил, вероятно, от жрецов созерцательной школы буддизма. Один мелкий дайме, или феодал, из древней столицы Нара, современник Чосера, был автором или, возможно, только постановщиком множества пьес. Он привез их ко двору сёгуна в Киото. С тех пор сегун и его двор были настолько же увлечены драматической поэзией, насколько микадо и его двор - лирической29. Когда в Лондоне впервые играли «Гамлета», представления Но стали необходимой частью официальных церемоний в Киото, Молодым дворянам и князьям запрещалось посещать народный театр, который в Японии, как и везде, был местом процветания натурализма и подражания; теперь же стало поощряться посещение и участие в представлениях театра, где речь, музыка, песня и танец создавали образ благородства и необычной красоты. Когда пришла нынешняя революция30, после короткого периода непопулярности представления театра Но были впервые показаны в некоторых церемониальных публичных театрах, а в 1897 году один из японских военных кораблей был назван «Такасаго»31 в честь одной из самых знаменитых пьес. Некоторые из старинных знатных семей в настоящее время очень бедны, и их члены, могли быть стали просто слугами или работниками, но они все равно часто посещают эти театры. Одно из значений слова "Но" - "достоинство", это их достоинство и достоинство немногих образованных людей, которые понимают литературные и мифологические аллюзии и древнюю лирическую поэзию, цитируемую в репликах персонажей или хора, их образование, часть их воспитания. Сами исполнители, в отличие от презираемых актеров популярного театра, с гордостью передавали от отца к сыну сложное искусство, и даже сейчас актер должен представить родословную для того, чтобы доказать свое мастерство. Некий актер писал в 1906 году в деловом письме – я цитирую по примечаниям Феноллозы в редакции г-на Паунда, - что одой женщине из его рода, тридцать поколений которого были дворянами, приснилось, что с небес ей была принесена маска, и вскоре она родила сына, который стал актером и основателем актерской династии. Его семья, утверждает он, владеет письмом, датируемым четырнадцатым веком, в котором микадо дарует им театральный занавес, с нижней белой и верхней пурпурной половинами.

    Было пять семей этих актеров, и когда перед Революцией им было запрещено выступать перед публикой, они получили от государства земельные участки или пенсии. Пурпурно-белый занавес должен был висеть на стене за актерами или над входной дверью, так как сцена театра Но представляет собой платформу, с трех сторон окруженную зрителями. Никакой "естественности" не добиваются. Лица актеров закрыты масками и за основу их движений взяты движения кукол: известнейшие японские драматурги писали исключительно для кукол32. Быстрое или медленное движение, короткая или длинная пауза, и затем снова движение. Они поют столько же, сколько говорят. На сцене, присутствует хор, который описывает место действия и комментирует их мысли, но никогда не становится участником действия как в греческом театре. В момент кульминации вместо смятения чувств мы видим танец, последовательность поз и движений, которые могут представлять свадьбу, битву или страдания какого-нибудь духа в буддистском Чистилище. Недавно я изучил некоторые из этих танцев с японскими актерами и могу сказать, что их идеал красоты, в отличие от греческого и подобно идеалу японской и китайской живописи, заставляет их делать паузу в момент мышечного напряжения. Интересно не человеческое тело, а ритм, согласно которому оно движется, и высшая цель их искусства - выразить всю энергию этого ритма, Очень немного покачивающихся движений рук и тела, которые составляют красоту нашего танцевального искусства. Их движения начинаютсяся от бедра, а верхняя часть тела все время остается неподвижной, и, по-видимому, с каждый жестом или позой связывается определенный смысл. Они пересекают сцену скользящим движением, и у зрителя остается впечатление не волнистости, а только прямых линий.

    Зал гравюр Британского музея сейчас закрыт из соображений экономии в связи с войной, поэтому я только по памяти могу писать о цветных театральных гравюрах, на которых корабль представлен лишь остовом, сделанным из ивовой лозы и выкрашенным в зеленый цвет, а фруктовое дерево – каким-то растением в горшке, и где актеры закрепляют свои маски ленточками, собирающимися в пучок на затылке. Детская игра становится высочайшей поэзией, в которой не соблюдаются никакие жизненные законы, потому что поэт хотел показать нам то, что мы чувствуем и представляем в молчании.

    *Г-н Эзра Паунд нашел среди рукописей Феноллозы историю, популярную среди японских актеров. Один молодой человек шел за старой женщиной по улицам какого-то японского города и, наконец, она спросила: "Почему вы идете за мной?" "Потому вы так интересны." "Это не так. Я слишком стара, чтобы быть интересной." Тогда он рассказал ей, что хочет стать исполнителем ролей старых женщин в театре Но. И если он хочет стать актером театра он не должен ни следовать жизни, ни делать старым свое лицо или ограничивать музыку своего голоса. Он должен знать, как играть старую женщину, однако, найти, все это он должен в своем сердце.*

    ##### YI

    В самих пьесах я обнаруживаю красоту или утонченность, которую могу приписать их тройственному происхождению. Любовные печали - любовь отца к дочери, матери к сыну, юноши к девушке – возможно обязаны своим благородством придворной жизни, но главный герой, как правило, путник, идущий из отдаленных мест - чаще всего Буддийский монах, и встречающаяся иногда интеллектуальная изощренность – вероятно, тоже буддистская. Событие чаще всего заключается во встрече с духом, богом или богиней у какого-нибудь священного места или овеянной легендами гробницы: бог, богиня или дух временами напоминают мне наши собственные ирландские легенды и верования, которые когда-то, может быть, немногим отличались от синтоистских.

    Утрата перьев, которая не дает лунной богине /или нам следуем называть ее феей?/ вернуться на небо - это та же самая красная шапочка, кража которой не позволяет нашим феям вернуться в море33. А духи влюбленных в «Нисикиги»34 напоминают мне юношу и девушку с острова Аран, которые в рассказе леди Грегори35 после своей смерти пришли к священнику сочетаться браком. Эти японские поэты тоже испытывают к гробнице или лесу чувство благоговения, которое наши соотечественники иногда проявляют, когда вы говорите о замке Хэккет или каком-нибудь священном колодце. Возможно, именно поэтому им так нравится начинать многие пьесы с того, что путник расспрашивает дорогу, задавая множество вопросов. Эта условность очень мила моему сердцу, потому что когда я только начинал писать поэтические драмы для одного ирландского театра, мне пришлось оставить свою мечту вернуть некоторым местам их былую святость и романтику. Я смог поместить действие пьесы на отмели Бейли36, но у меня не оказалось паузы, чтобы описать берег, или море, или огромный тис, который там когда-то рос. А в "Королевском пороге"37 перед тем, как начать древнюю историю, я не нашел места, чтобы напомнить о мелководной реке, и нескольких деревьях и каменистых пустошах современного Горта. Но в "Нисикиги" рассказ о влюбленных потерял бы все свое обаяние, если бы мы не увидели старую гробницу, где "среди орхидей и хризантем" нашла себе прибежище лиса. Люди, создавшие эту условность были больше похожи на нас чем греки и римляне, больше даже, чем Шекспир и Корнель. Они обладали обостренными чувствами и памятью, их чувство всегда ассоциировалось с картинами и стихами. Они возмещали все, что уносило или могло бы унести время, находили удовольствие в воспоминаниях о легендарных влюбленных на фоне пейзажа, который любит сдержанная страсть. Они путешествовали в поисках яркого и удивительного: "Я брожу по дорогам, и сердце мое не влечет меня ни к какому определенному месту, может быть к облаку.

    Интересно, приду ли я по этой дороге к морю или к маленькому местечку Кефу, которое как говорят, стоит на самом берегу." Когда путник спрашивает дорогу у девушек, стоящих на обочине, ему отвечают, что он найдет ее по соснам, которые не может не узнать, поскольку многие рисовали их.

    Не заблуждаюсь ли я, когда в самих пьесах нахожу /пока было переведено немного примеров, и меня может ввести в заблуждение случайность или индивидуальная особенность какого-нибудь поэта/ игру на одной единственной метафоре, такой же случайной, как повторяющийся эхом ритм в китайской и японской живописи. В "Нисикиги" дух девушки несет полотно, которое она ткет из травы, когда она должна отпереть дверь своей комнаты возлюбленному, и сотканная трава возвращается снова и снова в метафоре. Влюбленные, которые сейчас как бестелесные призраки должны оплакивать свою несчастную любовь, "сплетаются так же, как сплетаются травяные узоры". И снова они как незаконченное полотно: "Эти тела, как ткань, не имеющая основы, даже сейчас не могут соединиться; действительно постыдная история, история, от которой богам должно быть стыдно". Перед тем, как привести священника к гробнице, они проводят целый день, "раздвигая траву на заросших дорожках Кефу", а крестьянин, показывающий им дорогу, "косит траву на холме". И когда, наконец, священник соединяет их брачными узами, невеста говорит, что построила "мост из грез над буйной травой, в которой я жила"; и в финале жених и невеста на мгновение появляются из тени "травы влюбленных".

    В "Хагоромо"38 накидка женщины-феи из перьев птицы так же создает свой ритм метафоры. В прекрасный день начинающейся весны "Небесное оперение не роняет ни перышка, ни искры", "и зубцы скал не слишком износились, расчесывая перья и юбку звезд". Половина сразу вспоминает тысячу картин, или любую из них, которая приходит на память; скажем, ширму, расписанную Корином39, выставленную недавно в Британском музее, где одна форма эхом повторяется в волне, облаке и скале. В европейской поэзии я вспоминаю Шелли, у которого постоянно встречаются фонтан и грот, широкий поток и одинокая звезда.

    Отвергая характер, кажущийся нам таким необходимым в драме, точно так же, как их художники отвергают рельеф и глубину в картине , в букете, стоящем в вазе, они создают лабиринт из тысячи запутанных ходов.

    *YII*

    Эти пьесы возникли в эпоху постоянных войн и стали частью воспитания воинов. Эти воины, в характере которых от Уолтера Пейтера40 было столько же, сколько от Ахилла, соединили свои усилия с усилиями священников и женщин, чтобы превратить жизнь в церемонию, чтобы игра в футбол, чаепитие и великие государственные события стали ритуалом. В картинах, которыми они украшали свои стены и в поэзии, которую они декламировали, обнаруживается единственный знак великой эпохи, который не может обмануть нас, тончайший вкус и острота чувства, создание образов, более сильных, чем чувства; посто­янное присутствие реальности. Это правда, что Бог дает нам, но своему обещанию, не Свои мысли или Свои убеждения, а Свою плоть и кровь, и я считаю, что изощренная техника искусства, создающая, кажется, из самой себя сверхчеловеческую жизнь, научила умирать больше людей, чем часовня или молитвенник. Мы верим только в те мысли, которые родились не в мозгу, но во всем теле. Минойский воин41, держащий на руке щит, украшенный голубем, которого можно увидеть в критском музее, или в шлеме с крылатым конем на голове, знал свою роль в жизни.

    Когда Нобудзанэ42 нарисовал святого ребенка Кобо-Дайси, преклоненного в цветке лотоса, исполненного очаровательной строгости, он представил нашим глазам совершенную жизнь и приятие смерти.

    Не могу себе представить этих молодых воинов и женщин, которых они любили, получающими удовольствие от дурного тона и театральности Карлайла43 или от высокопарности Гюго. Эти вещи принадлежат индустриальной эпохе, механической последовательности идей. Но когда я вспоминаю ту забавную игру, которую японцы, перемешивая чувства, что типично для нашей собственной эпохи, - называли "слушать благовония", я знаю, что некоторые из них поняли бы прозу Уолтера Пейтера, живопись Пюви де Шаванна44, поэзию Малларме и Верлена. Когда героизм вернулся нашему веку, он принес с собой, как свой первый дар, техническую откровенность.

    ###### YIII

    Несколько последующих недель я работал над своей пьесой в Лондоне, где только и мог найти помощь, в которой нуждался, - мастерство декорации Дюака и гений движения Ито45. Однако, мне приятно думать, что работаю я для своей страны. Возможно, когда-нибудь пьеса, которую я адаптировал для использования в Европе сможет еще раз разбудить стары воспоминания над склонами Слив наман или Кроу-Патрик46; ибо эта форма не нуждается ни в декорациях, которые требуют денег, ни в театральном здании. Но я знаю, что напрасно тешу себя надеждой, потому что мои произведения, если они смогут удержаться на плаву, будут отправлены в плаванье, и я не скажу, куда их может занести ветром. Разве сказки Оскара Уайльда, написанные для Риккетса, Шеннона47 и для нескольких дам, не популярны в Аравии?

    ## ЭДВАРД ГОРДОН КРЭГ

    ## ОСНОВАТЕЛЬНОСТЬ В ТЕАТРЕ

    Один из способов ее достижения1.

    Хор голосов. Добро пожаловать! Нам так приятно вас- видеть!

    1-й голос. Сейчас я расскажу вам, что вам следует делать.

    2-й голос. Сейчас я расскажу, что вам, как я думаю, следует делать.

    3-й голос. Я убежден, что вам следует...

    4-й голос. Сейчас я расскажу вам, чем мы займемся... Я. Джентльмены, могу я предложить вам свой план?

    В I900 году2 я собрал вместе несколько идей, которые хотел проверить в Английском Театре. Некоторые из этих идей мне удалось проверить в одной или двух операх и пьесах, которые я поставил с 1900 по 1903 год, но к концу этого периода я обнаружил, что публичный театр, где публика платит за свои места - неподходящее место для проверки идей, хотя этот дурной обычай и пользуется популярностью среди некоторых режиссеров3 Тогда у меня появилась мысль об организации того, что я назвал "Школой Театрального Искусства"4. Я переговорил об этом с некоторыми людьми, но в то время они, похоже, не считали, что я убедительно доказал свое право иметь собственные идеи и распространять их. Поэтому я уехал в Германию, а затем в Италию и Россию, и немцы и русские нашли применение моим идеям, проверив их, увы, так же, как и я , поспешно, в публичном театре и перед переполненными залами. Мне рассказывали, что они даже привезли результаты некоторых из этих экспериментов в Англию и Америку. И мне. рассказывали, что публика просто неистовствовала. Мне очень приятно слышать это.

    Будет ли мне сейчас позволено предложить кое-что моим .друзьям, кое-что более практическое, нежели это торопливое экспериментирование перед публикой?

    Я не собираюсь предлагать ничего заумного. Мое предложение таково: Я бы хотел, чтобы было место, где можно было экспериментировать и проверять мои идеи /не обязательно те идеи, которые я возил в Германию и Россию, но также те идеи, которые я должен был бережно хранить и защищать до тех пор, пока не вернусь домой/, и чтобы помимо этого места были люди, которые бы проводили эти эксперименты, а у людей - машины и инструменты, необходимые в их работе. Мое предложение - не только в интересах театра как идеала, но также и в интересах современного театра, который далек, к сожалению, от идеала. Я влюблен в первый и искренне хотел бы быть в лучших отношениях с последним, помогая ему результатами своих экспериментов.

    Я так много выступал с обвинениями против современного театра, что у него есть все основания злиться на меня. Но и у меня есть все основания говорить то, что я говорю, потому что я занимаю особое положение в театре. Я имею честь принадлежать к одной из старейших театральных семей. Я был воспитан женщиной, создававшей красоту в театре, и она никогда не переставала сожалеть о появлении вульгарности, уродства и претенциозности в театре5. Следовательно, если я критикую, то критикую лишь то, как ведется хозяйство в моем собственном доме. Некоторые считают это оскорблением всего святого, что есть в театре. Я утверждаю, что именно это святое было уже оскорблено.

    Но я искренне верю в то, что все споры на эту тему прекратятся, когда я буду готов доказать экспериментами, о которых я говорил выше, что есть по меньшей мере сто и один способ улучшить театр, и все они возможны, и нет ничего невозможного.

    Я мечтаю о школе, или давайте назовем ее театром эксперимента. Я мечтаю о людях, которые будут проводить со мной эти эксперименты, и я мечтаю о том, чтобы результаты этих экспериментов могли быть предложены любому современному европейскому или американскому театру, который пожелает их использовать. /Естественно, наши эксперименты будут проводиться конфиденциально./

    Давайте попробуем разобраться в том, почему мой экспериментальный театр мог бы найти немедленное применение на современной сцене.

    Предположим, какой-нибудь режиссер собирается ставить пьесу Шекспира. У него есть свои идеи по поводу постановки, но зачастую его идеи выше понимания даже его собственной труппы. Часто режиссеру бывает действительно очень трудно передать труппе точный смысл того, что у него есть в голове. Он думает, что предлагает нечто абсолютно ясное, а для них это может оказаться совершенно непонятным. Например, он говорит: "О, мне нужна сцена какая-то такая," и делает жест правой рукой; или: "Мне бы хотелось, чтобы сцена была "сякая," и делает жест левой рукой. Резонно предположить, что для обычной театральной труппы будет слишком сложно понять, что он имеет в виду, хотя ему все кажется предельно ясным. Такой режиссер едва ли сможет прочитать своей труппе строки пьесы и затем объяснить ей все, о чем эти строки говорят ему, потому что если он это сделает, то напустит еще больше тумана. Театральная труппа редко имеет возможность поупражняться в понимании поэзии.

    Как же тогда они могут выполнить столь неуловимые желания такого режиссера? В отчаянии он вынужден обратиться к одному из своих многочисленных альбомов для вырезок и, достав из него какую-то газетную иллюстрацию, попросить труппу сделать "что-то вроде этого."

    Для того, чтобы избавиться от лишних проблем и положить конец этой нелепой ситуации, и могла бы служить экспериментальная школа, которую я предлагаю. Тогда режиссер мог бы сказать школьному комитету: "Я собираюсь ставить "Гамлета". Не могли бы вы предоставить мне оригинальные и красивые макеты сцен для этой пьесы, на которых были бы показаны цвета костюмов, группирующихся в этих сценах, с прекрасным и не очень старомодным освещением; и не будете ли вы так любезны пояснить мне, как я мог бы осуществить эту постановку в пределах такой-то суммы. В то же время имейте, пожалуйста, виду, что появление призрака отца Гамлета было всегда несколько нелепым. Не могли бы вы предложить мне оригинальный, но осуществимый план, как можно было он вернуть ему величие и таинственность?"

    И после того, как будет проведена необходимая работа, школа в назначенный срок могла бы предоставить разборку мизансцен этой или любой другой постановки во всех ее деталях и продемонстрировать на своей экспериментальной сцене все то, что нуждается в доказательстве.

    То, что я сейчас сказал, применимо, конечно, к какой-нибудь умеренно средней постановке, осуществляемой обычным режиссером в каком-нибудь популярном театре Вест-Энда6.

    А теперь давайте возьмем режиссера, который отваживается на большее, чем предыдущий, который хочет попытаться использовать более новые вещи. В качестве доказательства я могу взять очень хороший пример - мистера Мартина Харви. Если бы такая школа, какую я сейчас предлагаю, существовала в то время, когда он собирался ставить "Эдипа" Софокла в Ковент Гардене, у мистера Харви не было бы нужды обращаться за помощью к немецкому режиссеру, профессору Максу Рейнхардту7. После нескольких совещаний с нашим английским комитетом он бы обнаружил, что может получить от нас все, чего желает.

    Мистер Харви в I911 году изменил Ковент Гарден. Он убрал все кресла из партера и превратил его в подобие греческого театра. Освещение в пьесе было если и не привычное для всех зрителей, то вполне знакомое для меня. Костюмы отличались от костюмов в обычных постановках, движения отличались от тех, к которым мы привыкли, и все это было сделано мистером Харви потому, что соотечественники дали возможность профессору Максу Рейнхардту проверить английские идеи в Берлине.

    Наверное, было бы неразумно с моей стороны говорить, что мы должны иметь привилегию проверять свои идеи дома, в Англии, и нам не следует ждать два-три года, пока они будут проверены в Германии и потом привезены сюда иностранцами. Разумнее, наверное, надеяться и ждать, что более прогрессивные страны сделают так, как я прошу.

    Мнe нужны экспериментальные школы или театры, где можно было бы проводить подобные эксперименты, одну школу для того, чтобы начать работу, и другие - для того, чтобы продолжить.

    Когда, я говорю об организации этой школы, я имею в виду не только те две категории постановок, о которых я упомянул выше. Не очень мудро думать только о сегодняшнем дне, мы должны смотреть немного вперед. Завтра и послезавтра - вот на чем неплохо было бы задержать взгляд.

    Когда я возвратился в Англию в I911 году, мне сказали, что благодаря патриотизму и любезности почтенной миссис Литлтон, и сэру Карлу и леди Мейер, проект Национального театра перестал быть дикой и идиотской идеей, а вплотную подошел к стадии практической реализации. Мне рассказывали, что сэр Карл и леди Мейер дали семьдесят тысяч фунтов на осуществление этого проекта, тогда как Англия , пожертвовала десять тысяч, да и с этими десятью тысячами были проведены какие-то махинации и они исчезли.

    О чем я тогда спрашивал, так это о том, что было сделано для того, чтобы наполнить театр чем-то хорошим после того, как было возведено его здание? Я не говорил об актерах и актрисах, потому что в Англии было и есть много прекрасных актеров и актрис. Я не говорил о драме, потому что у нас, англичан и американцев, есть великая : драма - величайшая в мире - шекспировская. Я думал об идеях, кото­рые окружают драму и которые могут быть полезны актерам, и нигде не видел никаких признаков этих идей. И до сих пор не вижу.

    Я еще раз прошу о месте, в котором могли бы проверяться идеи, которое всегда было бы хранилищем идей, проверенных практически и оказавшихся надежными, которыми можно было бы украсить нашу великую шекспировскую драму, драму, которую мы, англичане, делим с готовностью с нашими американскими кузенами, которые, возможно, согласятся с нами в том, что даже будучи переведенной на немецкий язык, она никогда не сможет стать немецкой драмой, а будет лишь "изнанкой нашего гобелена".

    Я до сих пор говорил лишь о трех веских доводах в пользу предложенной школы эксперимента. У меня есть гораздо больше оснований, которые я представлю перед некоторыми из вас в свое время. Но у меня есть еще один веский довод, который можно привести публике. Этот довод - театры теряют деньги.

    ШКОЛА

    В разговоре о Школе Эксперимента в искусстве, подобной той, что я предлагаю сейчас, лучше всего избегать технических деталей, насколько это возможно. Как мало прояснило бы длинное описание средств, которые мы будем использовать в своих экспериментах со светом и сценой! Как мало сказало бы вам мое описание того, что мы будем делать с голосом! И как мало были бы вы тронуты, если бы мне пришлось рассказать вам, как мы будем изучать движения Природы!

    Все это могло бы более или менее задержать ваше внимание на какой-нибудь сухой книге, плане или схеме, вместо этого, давайте пройдем по школе. Увидев кое-что собственными глазами, вы поймете гораздо больше.

    Давайте представим, что мы стоим в центральном холле здания. Высмотрите вверх и, кажется, удивлены его высотой и светом, поступающим через высокие окна. И вы уже не чувствуете себя как в школе. Вы спрашиваете, для чего используется эта комната, и я указываю в противоположный ее конец. Там вы видите большую сцену, на которой мастера со своими помощниками экспериментируют с новым, изготовленным на прошлой неделе аппаратом для создания параллельных пучков све­та, каждый из которых имеет параллельные границы. Уверяю вас, это чрезвычайно трудная, но и чрезвычайно важная задача.

    "Но почему все те фигуры одеты в белое, и почему сцена белая?" "Видите ли, в настоящий момент нас интересует эффект появления других цветов при освещении белых предметов белым светом."

    «И что получается?»

    «О, совсем немного.»

    "Мне нравится, когда много цветов. Я видела такой праздник красок, когда сюда приезжал Русским Балет8! Разве вам не нравится Русский Балет и его художественное оформление?"

    "Нет, конечно, нравится. Но чтобы дать вам это, нам не нужно было бы делать никаких экспериментов. Нам нужно было бы только купить немного красок и затем попросить нескольких студийных художников уделить на несколько месяцев своего драгоценного времени, чтобы сделать за нас нашу работу. Но это не совсем то, что мы ставим целью, работая здесь. Весь смысл этой школы в том, чтобы научить людей театра делать свою работу самостоятельно, а не звать людей со стороны. Это предложение кажется мне довольно разумным, и совсем неразумным кажется мне, когда такое серьезное заведение, как театр, вынуждено приглашать посторонних людей, как бы талантливы они не были, для помощи в преодолении наших трудностей. Чего еще сцена никогда не училась делать, так это преодолевать свои собственные трудности. :

    Я хочу видеть театр абсолютно независимым. Сейчас же, когда ему нужен цвет, декорации, костюмы и световые эффекты, он идет к художникам, ничего не знающим о театре, они занимаются живописью -абсолютно иным видом искусства.

    Я не верю в то, что я единственный человек в театре, который так думает, и поэтому полагаю, что эту школу, когда она откроется и приступит к работе, будут часто посещать наши театральные друзья."

    "О, мне это нравится!"

    Это восклицание вырывается у моей гостьи, чье внимание вдруг привлекает то, что сейчас происходит на сцене. Она хлопает в ла­доши и говорит, что "никогда правде не видела ничего более замечательного".

    "Мне очень приятно. Это вторая причина, почему мы создали эту школу - дать вам или кому бы то ни было возможность увидеть вещи, которые вы никогда прежде не видели и получить от этого удовольствие."

    "Да, но это просто чудесно! Весь это свет, стремительным потоком взмывающий вверх мощными волнами. Как это волнующе!"

    "Да, это третья причина - разбудить ваши чувства. Да, кажется, школа добилась значительного успеха уже в первые пять минут!"

    "Да, но скажите, для чего нужен этот эксперимент?"

    "Вы имеете в виду, для какой пьесы?"

    «Да.»

    "Он не связан с какой-либо определенной пьесой. Это эксперимент ради эксперимента. Он нужен для того, чтобы искать и находить, и узнавать больше, чем другие. Мы сталкиваемся с такими вещами каждый день, когда проводим наши эксперименты."

    "Да, конечно, но не могли бы вы найти этому какое-то применение, чтобы его могли видеть все?"

    "А вы думаете, что люди хотели бы это увидеть?"

    "Почему бы нет, никто не мог бы остаться равнодушным, увидев то, что мы видели на сцене."

    "Ну, возможно рано или поздно найдется режиссер, который захочет этого - режиссер, который захочет взволновать своих зрителей. В конце концов, ощущения такого рода довольно редки в сегодняшнем театре, но их нельзя насильно выносить на сцену, или они окажутся неуместными."

    "А сейчас, расскажите мне все-таки, как вам удается делать такие открытия!"

    "Причина заключается в том, что у нас есть время для того, чтобы их делать. Это первое необходимое условие. Далее, у нас есть место. Это второе. И кроме того, у нас есть идея. Это - третье. И, имея в своем распоряжении неограниченное количество материалов, мы просто работаем, пока не найдем то, что нужно. Если бы нам надо было создать любой из подобных эффектов в театре, мы не смогли бы этого сделать, потому что там у нас просто нет ни времени, необходимого для такого исследования, ни материалов. Мы должны поставить пьесу, скажем, к 1-му марта, или к 5-му июля, точно к назначенному часу, и контракт обязывает нас сделать это.»

    "Но разве в Лондоне, Риме или Париже нет мастерских, где располагают достаточным временем и где работа круглый год посвящена проведению исследований в определенной области? Разве нет театральных световиков, театральных художников, театральных костюмеров, и разве они ничего не делают?"

    "О, конечно, они творят чудеса. Эти поставщики "эффектов" в театры, вероятно, самые одаренные из людей. Художники, несомненно, самые замечательные. А какие у нас костюмеры! А световики – просто первый класс.

    Но бессмысленно рассматривать все эти вещи отдельно, поскольку когда они соединяются, они становятся одним целым. Вы можете написать самые замечательные декорации на свете, и вы можете достать для театра самую совершенную осветительную установку, но если все это вместе с голосами актера и актрисы не будет рассматриваться как одно целое, результат может быть самым ужасным.

    Так обычно и случается сегодня в театре. В былые времена возможностей для создания единства было больше, даже при том, что художники и костюмеры были менее археологически точными, и осветительная техника уступала современной по качеству и возможностям.

    В те времена и декорации, и костюмы, и осветительные эффекты создавались людьми в том же самом театре, где их и должны были увидеть. И пока в театре не будет сделано нечто в этом роде, мы никогда не сможем добиться лучшего результата.

    А сейчас давайте пройдем в другую комнату и посмотрим макеты для постановок "Бури" и "Как важно быть серьезным".

    Моя гостья воодушевленно бежит впереди меня. В следующей комнате мы находим большие макеты каждой из восьми мест действия "Бури", изготовленные в масштабе и совершенные в каждой из своих деталей. Каждая сцена стоит на своей отдельной подставке, которая поднимает ее до уровня глаз. Рядом с каждой подставкой есть столик, на котором находятся фигурки, изображающие каждого персонажа, появляющегося в этой сцене, в своем костюме /если для одного персонажа нужны два или более костюмов, там есть две или более копий данной фигурки/.

    Все эти фигурки - не просто бумажные игрушки, они вырезаны из дерева или отлиты из воска. На этой модели ясно видно, как костюм скроен и сшит, и какое он производит общее впечатление.

    При помощи выключателя сцена освещается точно так же, как она будет освещена на большой сцене. Двое ассистентов сейчас располагают фигуры на сцене, в то время как третий вслух читает текст пьесы. Таким образом, мы оказываемся свидетелями демонстрации представления от поднятия до опускания занавеса, минус вдохновение или талант актера. Это, конечно же, может быть причиной успеха или провала спектакля.

    Но если это верно, не менее верно и то, что даже самые лучшие актеры не смогут вынести тяжести такой великой пьесы, как "Буря", если они окружены "кричащими" декорациями, "беспокойным" освещением или костюмами, и если постановщик не понял сам и не объяснил персоналу и актерам смысл пьесы и общую идею постановки. Смысл пьесы - это одна из вещей, о которых так часто забывают. Коллектив хороших актеров может удивительно хорошо воплощать, отдельные куски пьесы, но смысл и общее впечатление от пьесы всегда теряется - всегда - вот почему эта школа необходима.

    "И вы всегда будете ставить "Бурю" только так, с этими восемью сценами?" спрашивает моя гостья.

    "Ни в коем случае, мадам, и вам стоит лишь повернуть голову, и вы увидите другие восемь макетов, другой набор фигур и другой принцип освещения; и если вы можете немного подождать, мы покажем вам каждую из ситуаций, которые вы только что видели, только в совершенно иной интерпретации. В наших экспериментах нет каких-либо жестких правил. Мы считаем, что постановку "Бури" можно осуществить десятью или даже двадцатью способами, и что каждая интерпретация может быть истинной9.

    Но есть один путь, который нас не интересует. Это тот путь, который потакает невзыскательному зрителю, к которому мы никоим образом не относим тех, кто сидит в партере. Мы думаем о той вульгарной и бестолковой публике, которая редко платит за места, и которая, как правило, делает все возможное для того, чтобы принизить что-нибудь действительно умное и вознести до небес то, что действительно глупо.

    Если вы подойдете сюда, я покажу вам макеты к постановке "Как важно быть серьезным". Вы увидите, что сцена очень искусственна, как искусственна и сама пьеса.

    Первая сцена изображает интерьер холостяцкой квартиры. Но она представляет собой нечто большее: это такая квартира, какую можно увидеть через темперамент Уайльда, любой дурак может воспроизвести комнату в вест-эндской квартире, и это все, что действительноделается в наших театрах, но требуется художник - да, требуется настоящий художник - для того, чтобы представить себе и затем создать такую квартиру, какую воображал Уайльд."

    "А что же насчет изучения актерской игры?"

    "Мадам, неужели вы думаете, что нам надо попробовать учить тому, чему, по всеобщему мнению, научить нельзя? Мисс Эллен Терри говорила, что актерской игре научиться невозможно, многие другие люди говорили то же самое, и мы сами того же мнения. Этому научить нельзя.

    Научить можно другому: проходить от одного конца сцены до другого, но это движение, а не игра. Вас можно научить выразительно двигать руками, ногами, корпусом; но это опять не игра, а движение. Вас можно научить двигать своим лицом; вас можно научить даже двигать душой - или, скорее, давать душе двигать вами - но это все равно не игра. Все это относится к категории движения. Кроме того, вас можно научить пользоваться своим голосом так, чтобы он достигал каждого уголка зрительного зала и души каждого слушателя. Вас можно наудить тому, как нельзя говорить; но все равно это не игра, это -речь.

    Фактически, эта школа пытается учить вас не так, как учат попугаев. Она пытается обеспечить человека всем необходимым для постановки пьесы от начала и до конца. Я, например, всю свою жизнь занимался разработкой декораций, но меня никогда этому не учили. Но я хорошо помню, что в моей жизни был период, когда я дорого бы дал, чтобы увидеть, как делается то, что должно привести к постановке пьесы, созданию декораций или исполнению роли.

    Именно по этой причине я называю эту школу "Школой Эксперимента". Когда вы экспериментируете, вы все находите сами. В любой другой школе вы становитесь попугаем и учитесь подражать. Я собираюсь развивать в своей школе не способность к подражанию, моя школа будет развивать творческие способности. Если вы учитесь переписывать счета, пользоваться стенографией, делать кирпичи или любой другой работе, требующей только старательности и внимания, умелые наставники могут обучить вас. Но если вы пытаетесь изучить даже такое тонкое искусство, как кулинария, ни умелый наставник, ни усердие не помогут вам достичь ничего, кроме технического совершенства.

    Сегодня мнение, что все виды деятельности можно приравнять один к другому, ведет к путанице в головах работников каждой отдельной сферы. Давайте их разделим. Можно работать руками, головой и душой : «И все эти три типа деятельности отличны друг от друга, как небо, море и земля. Тому, что вы делаете руками, вас можно научить; тому, что вы делаете головой, вы можете научиться только сами ; умение работать душой может быть только от Бога.

    Назначение этой школы - учить тому, чему можно научить руки и экспериментировать с руками; она должна также предоставить нам возможность самим научиться тем вещам, которым может научиться голова. А если случится так, что среди наших членов окажется один или несколько человек из тех избранных, кого решили учить Боги, что ж, тем лучше.

    Наша работа, если повезет, может быть вдохновенной, - но независимо от удачи или неудачи, в тот день, когда мы будем иметь наши мастерские или "школу", вся наша работа станет основательной."

    Лондон, I9II.

    ## ГОСПОДА, МАРИОНЕТКА!10

    Он ждал в комнате для слуг так долго, что я уверен, вы не будете меня винить, если я позову его наверх и познакомлю вас.

    Да, он умеет ждать - талант не без очарования в таком смиренном существе.

    Смирение в людях - это всего лишь притворство.

    Позвольте мне начать, сказав несколько слов о природе Марионетки.

    Он будет ждать где угодно и как угодно долго - запертый в ящике в подвале или даже в столетии. Но он будет ждать и когда его вынесут на свет божий и дадут почувствовать себя как дома, он все равно будет ждать. Он следует за вами и всеми нами, как верный, слуга.

    Есть только один актер - нет, человек, - у которого душа драматического поэта и который всегда служил как истинный и верный интерпретатор поэта. Это - Марионетка. Так позвольте же представить его вам.

    Кто-то из вас подумает, что уже встречался с ним раньше. Но как это возможно? Один раз встретить его – значит никогда не забыть, несмотря на то, что вы незнакомы.

    Однако, я не совсем точен, иногда вы непредумышленно сталкиваетесь с ним. У него много масок, и он играет роли презираемых людей и знаменитых героев одинаково хорошо.

    Вы замечали его в каком-нибудь пустынном соборе в Италии, аможет быть даже в Англии - ведь вход в соборы свободный, и они "открыты для публики" и потому пустынны. Там вы увидите его висящим на Кресте. И многие христиане любят его; он воплощает Драму Поэтов - Человека и Бога.Или вы мельком увидели его в каком-нибудь дальневосточном храме, где он разыгрывал более спокойную драму - сидя перед курящимися благовониями - со сложенными руками - безмятежный.

    Или вы увидели его в руках ребенка, воплощающим маленькие сердца, и большие мечты любви!

    Эти его попытки дать о себе знать не были совсем уж неудачными, но все равно, до сих пор вы, хотя и бессознательно, заставляли его ждать в комнате для слуг.

    Господа - Марионетка!

    И он молчаливо ждет, пока его хозяин не подаст ему знак, и тогда, в мгновение ока, одним непередаваемым жестом, он исправляет несправедливость справедливости, незаконность закона, трагический фарс "Религий", разбитые куски философий и жалкое невежество политики.

    Какие еще добродетели я могу назвать кроме этих двух - молчания и повиновения? Я думаю, их достаточно.

    Потому что его главное достоинство вытекает из них. Благодаря им он смог избежать этого ужасного преступления - исчерпанности. Рожденный из дерева, кости, металла, чего угодно, он готов следовать своей природе - их природе. Он не делает вид., что состоит из плота и крови. Другие могли быть такими же великими, как он - правда, он всегда оставляет нам возможность желать чего-то еще, и, следовательно, он велик, более велик, чем Вагнер и другие знаменитые люди, которые не оставляют ничего, что мы могли бы еще желать.

    После Рихарда Вагнера, после Микеландаело, после Шекспира -что? Одни пробелы! Они исчерпали свой дар, они промотали свой талант. Не осталось ничего. Они делали все, не оставляли ничего; и их сыновья наследовали пустые кошельки и пустые вены. Вместо того, .чтобы думать о своей ответственности, эти великие растратчики думали только о себе. Все они были точками в конце коротких предложений. Это не идеал художника и не идеал человека.

    Идеал - более общительный, более отеческий, более мягкий. Он ничего не заканчивает; он не уйдет один; он берет с собой своих сыновей; и у него есть кое-что более ценное, чем, что бы то ни было, что он вручит им в конце путешествия.

    Леонардо был таким идеалом. Марионетка - еще один.

    Марионетка через свои две добродетели - послушание .и молчание - оставляет своим сыновьям богатое наследство. Он оставляет им обещание нового искусства.

    Марионетка - маленькая фигура, но породившая великих, которые, при условии, что они сохранят эти две необходимые вещи, послушание и молчание, смогут сохранить свой род. В тот день, когда они возжаждут большей власти, они падут.

    Этих детей Марионетки я назвал Сверхмарионетками и довольно долго писал о них11.

    Кто может сказать что послужит нитями для Сверхмарионетки, что будет водить его? Я не верю в то, что эти нити будут механическими или материальными. Нити, протянутые от Божества к душе любого поэта - вот что могло бы управлять им. Разве у Бога не найдется таких нитей еще для одной фигуры? Не могу в этом усомниться.

    Я никогда не поверю ни во что иное.

    Может быть пять лет назад, когда я писал об этой новой фигуре, которая должна была стать символом человека - и окрестил ее Сверхмарионеткой,- вы ожидали увидеть реальные металлические или шелковые нити?12

    Надеюсь, что еще пять лет будут достаточно долгим сроком, чтобы вы смогли выбросить эти путающиеся нити из вашей головы.

    Париж, 1912.

    Теперь я вижу, что на это понадобится десять-одиннадцать лет13.

    Сан-Панталео, 1920.

    ## АЛЕКСАНДР XEBЕШИ 0 МАРИОНЕТКАХ14

    Вчера я задал ученикам моего Драматического Колледжа следующий вопрос: "Считаете ли вы Марионетку естественным?" - "Нет," ответили они в один голос.

    "Что? - в негодовании воскликнул я - Неестественным? Все его движения говорят совершенным голосом его природы. Если заставить машину подражать движениям человеческого существа, это было бы неестественным. А сейчас запомните, что я скажу: Марионетка более, чем естественна; у нее есть Стиль, то есть Единство выражения; следовательно, Театр Марионетки есть истинный театр."

    Будапешт, 1908.

    ## Адольф Аппиа

    ## Постановка вагнеровской драмы1

    ## /…/

    Музыкальная выразительность, с точки зрения постановщика, состоит в том, что музыка руководит всеми пропорциями и группирует их, следуя потребностям драматической напряженности. Таким образом спектакль должен приобретать необходимую гибкость, чтобы безоговорочно подчиняться музыкальным требованиям. Так как это вопрос пропорций, нам остается лишь рассмотреть элементы театральной техники и соподчинить их, исходя из выразительных средств поэта-музыканта2.

    Неодушевленная картина состоит из живописи, планировки (т.е. способа установки декораций) и освещения. Планировка служит переходным звеном между живописью и освещением; а освещение — между двумя другими средствами и актером.

    Самый несведущий в вопросах декорации человек поймет, что живопись и освещение — взаимоисключающие элементы; так как освещать висящее полотно, значит лишь делать его видимым, в чем нет ничего общего с активной ролью света, и даже противоположно ей. Планировка, напротив, наносит вред живописи, но действенно может служить освещению. Как и актер, живопись полностью подчинена освещению и планировке.

    Из всех постановочных элементов наименее необходима живопись3, и нет нужды доказывать, что, если абстрагироваться от актера, то на первый план выступает освещение. Какое из этих, средств заключено в самые узкие рамки? Без всякого сомнения — живопись, так как ее весьма ограничивает планировка, а активная роль освещения почти полностью исключает возможность ее использования. Освещение же, напротив, могло бы считаться всесильным, не будь его антагониста, живописи, ограничивающей его применение4. Планировка участвует в них обоих: она оказывается ограниченной или развернутой в прямой зависимости от степени значимости живописи или освещения.

    Наименее необходимый элемент, живопись, существенно ограничивает употребление двух других элементов, которые ее превосходят по значению.

    Эти парадоксальные отношения проистекают, очевидно, из самой концепции постановочной формы.

    Бесспорно, что постановка в итоге никогда не бывает стерильной, таким образом, мы можем в данном случае рассуждать отвлеченно5.

    Постановочная форма определяется формой драматической, или, точнее, сама публика безмолвно определяет ту форму, в которой нуждается, чтобы быть убежденной в жизненности драмы. Живопись имеет основную цель — представить глазам зрителя то, что не могут осуществить ни актер, ни освещение, ни планировка. Если она и развилась безмерно, то это потому, что публика нуждалась в указаниях, которые ей предоставить могла лишь живопись; нужно сказать, что и драматические формы создавали условия для этого. Мы уже видели, что до появления вагнеровской драмы не существовало средства достижения контакта актера с неодушевленной картиной. Постановка загромождалась деталями, которые, дополняя друг друга, достигали необходимого воздействия. Так же, не имея возможности выразить внутренний драматизм, поэт ограничивался указаниями на сценическое действие. Драма становилась адекватной спектаклю; оба не в силах были выразить факт, и лишь указывали на него: одна — внешними проявлениями жизни, другой — неодушевленными символами. Живопись, лучше всего пригодная для выражения этих символов, приобрела большое значение и подчинила себе планировку, а затем и освещение. Публика привыкла к тяготам перемены живописных декораций и к недостатку активного света; она пристрастилась к тому, чтобы жизнь ей представляли символами, обращение к которым допускало очень большую свободу выбора, и пожертвовала истинной жизнью, которую ей могли предоставить лишь освещение и планировка6.

    Оперируя слиянием всех элементов, вагнеровская драма разоблачила бессилие понятой таким образом постановочной формы; и если бы Вагнер не представил свое произведение в иной форме, то сомнительно» чтобы оно могло выразить жизнь.

    Средства выражения, которые сегодня автор может предписывать ремарками (поэтически-музыкальными), приобрели в драмах Вагнера самую большую мощь, подчиняясь друг другу; то же должно происходить и с постановочными средствами. Рассмотрим иерархические соотношения, которые возникают из этой субординации.

    Современная режиссура ставит все средства, которыми располагает, на службу Символу, чьим главным дополнением является Живопись7. Но, поскольку живопись является самым ограниченным и наименее выразительным средством, мы должны с самого начала подчинить ее своему антагонисту — Освещению. Мы видели, что Планировка служит переходным связующим звеном между живописью и освещением. Важнейшая часть планировки — это комбинация приспособлений, именуемых "пратикаблями", а эти "пратикабли" определяет Актер и требования его роли. Актер же, со своей стороны, не владеет в вагнеровской драме никакой свободой действия, так как его роль целиком укладывается в ограниченные Музыкой рамки8. Музыка — это душа драмы. Драма в конечном счете определяет постановку. Особо нужно отметить, что драма может определять постановку, лишь будучи пропущенной через актера.

    Жизнь, предписанная актеру музыкой, отличается от той, которую он должен искать в разговорной драме, тем, что длительность в ней определена бесповоротно, формируя спектакль в соответствии с драматическим стержнем. Отсюда следует, что заданная роль обладает пропорциями не только во времени, но и в пространстве9, одни, исходят от других: связь между неодушевленной картиной и актером существует в латентном состоянии вне всякой постановки, по смыслу. Планировка определяется Актером, а его роль живет только в заданных Музыкой пропорциях; отсюда следует, что и сама Планировка обретает музыкальную значимость, которая в вагнеровской драме присуща драматической роли. Именно от игры декоративной живописи нужно отказаться, поскольку она уничтожает драматический смысл планировки и присваивает освещение себе, разрушая, таким образом, важнейшие элементы и заполняя сцену символами, с которыми вагнеровская драма не имеет дела. Освещение, со своей стороны, если оно хочет существовать само по себе, не может обладать свободой выражения, так как останется без объекта; и то, и другое, освещение и живопись, бессильны без планировки, для которой актер устанавливает пропорции, обусловленные драмой. Если планировка, в свою очередь, выполняет двойную функцию — позволяет живописи существовать, несмотря на освещение, а освещению — функционировать вопреки живописи, — мы получаем в результате органический ансамбль постановочной формы, соответствующий строю драмы как таковой; а средства выражения, подчиняясь друг другу, приобретают желаемую гибкость\*.

    --------------------------------------------------

    х Постановка может достичь ранга средства выажения только в вагнеровской драме, потому что это произведение искусства, поглощая все наши способности, не дает возможности ни одному фактору потеряться или раствориться в неопределенном пространстве. Она уже не является, как прежде, простой материальной констатацией, и, следовательно, иллюзия не является ее целью. В «Тристане» например, постановка должна ограничиться таким минимумом, чтобы не было и намека на иллюзию "Мейстерзингеры", напротив, требуют максимума реальной жизни10.

    Современное совершенство декорационной живописи приносит ей жестокую жертву. Будет ли эта жертва компенсирована преимуществами, которые обеспечит новая роль освещения? Не забудем о том, что в качестве переходного звена между актером, с одной стороны, и, с другой стороны, планировкой и живописью, освещение составляет самый важный в постановке элемент слияния: то, что мы теряем в количестве символов (живопись), восполняется живостью непосредственного выражения. В соответствии с пропорциями, заданными музыкой, каждый постановочный элемент сможет обеспечить точное количество выразительности, и эта гибкость станет возможной только во взаимодействии с другими элементами.

    Впрочем, было бы ошибкой преувеличивать эту жертву, так как декорационная живопись, потеряв свою независимость, вероятно откроет в этих новых соотношениях более чистый источник вымысла, чем тот, который обеспечил ее мнимый нынешний расцвет. Если драма и должна была бы требовать от живописи возврата к самой себе, она создавалась бы со знанием дела; и публика также не позволила бы себя обмануть внешним блеском, видя здесь лишь драматическую необходимость.

    Неодушевленная картина, понятая таким образом, существует только посредством актера, который служит связующим звеном между драмой и декорацией, и определяет последнюю, сам будучи ее частью. Его положение изменяется, так как автор не позволяет актеру творить роль. Роль, живущая своей определенной жизнью, навязывается ему, а актеру остается лишь овладеть ей. Если в словесной драме актер, чтобы войти в свою роль, и должен отказаться от своей личности, все же роль остается в основном в его распоряжении. Публика так хорошо сознает это, что успех актера, его "исполнения" часто занимает ее гораздо больше, чем успех самой пьесы. Для актера в вагнеровской драме такой успех невозможен, так как он отрекается не только от своей личности, но и от всех прав на свою роль, и чем полнее это отречение, тем лучше актер исполнит свою миссию.

    Так как только поэт-музыкант может постичь требования музыки, он один может установить ее следствия с постановочной точки зрения. Актер должен прилежно овладевать совершенной гибкостью во времени (пропорции), так как он должен создать сценический образ, который ему предписан, в соответствии с внешней длительностью, хотя и с помощью своих средств.

    Вечная проблема в отношениях между автором и исполнителями будет таким образом решена, так как она опирается не на упрямство и тщеславие, а на неоспоримый факт свободы выбора, предоставленной актеру. Отсюда следует, что интерес публики сконцентрируется исключительно на самом произведении, и что постановочные хлопоты, которые сейчас несут гибель драме, будут сведены к минимуму.

    Что касается драм Рихарда Вагнера, то невозможно сейчас, да и в будущем избежать проблемы исполнительства. Если этой проблемой уже очень активно занимаются в словесной драме, где, впрочем, актер находится по отношению к произведению в обычных условиях, то как быть с драмой, которая должна бы определять всю полноту роли, а ограничивается музыкой, полностью отнимает у актера свободу, не компенсируя ее точным авторским волеизъявлением? Выходит, мы присутствуем на исполнении не вполне произведения Вагнера, и очевидное соучастие актера возлагает на него гораздо большие трудности, чем те, что вечно кажутся непреодолимыми.

    Есть только один выход из этого тупика: доверить одному человеку ответственность за вою постановку. Актер, таким образом самым естественным образом займет то положение, которое предписывает ему будущее вагнеровской драмы; и он окажется в более выгодной позиции. Итак, наряду с уроками дикции и чистой музыки, должны быть уроки так называемого "приспособления"11. Но эти занятия, используя, возможно, уже известные приемы, будут преследовать совсем иную цель.

    Высшая цель актера вагнеровской драмы — Отречение: отречение от своего естества, чтобы стать существом строго музыкальным, в том смысле, который этому слову придает новая драматическая форма, то есть, чтобы выразить себя и всю требуемую драматическую жизнь в музыкальном Времени. Разумный актер согласится, что нет более высокой цели**…**

    ## Произведение живого искусства

    Элементы12

    ... Существует вид искусства, которому не находится места ни среди изящных искусств, ни в поэзии (или в литературе) и который от этого не становится менее соответствующим понятию искусства. Я говорю о драматическом искусстве. Слово "драматургия", которое мы используем редко и с примесью отвращения, является для драматического искусства тем же, чем, напротив, поэтическое искусство является для поэзии, оно касается исключительно техники драматурга, и даже лишь части этой техники.

    Итак, вот вид искусства, назвать который мы можем лишь прибавляя к нему слово: искусство13. Почему?

    Прежде всего, крайняя сложность этого вида, происходящая из огромного числа средств, которыми он должен располагать, чтобы сохранить единство в своем выражении. Драматическое искусство включает в себя, прежде всего текст (с музыкой или без); это его литературная (и музыкальная) сторона. Этот текст доверен живым людям, которые его декламируют или поют и тем самым представляют на сцене жизнь. Его скульптурная и живописная сторона проявляется, если используют живописные декорации, о которых мы поговорим позднее. Наконец, архитектура также может в большей или меньшей степени окружать актера и зрителей, так как зал входит в драматическое искусство со своими оптическими и акустическими требованиями; однако архитектура полностью подчинена конкретным целям, которые касаются ее лишь косвенно. Драматическое искусство, кажется, заимствует какие-то элементы у каждого из других искусств. Может ли оно ассимилировать их14?

    Благодаря этой сложности образ, который драматическое искусство вызывает в нас несколько смутный. Мы, прежде всего, имеем дело с композицией текста, в котором человеческие страсти выражены таким образом, что мы можем им сопереживать. Задержавшись немного на этом моменте — без сомнения важном, — мы чувствуем, с некоторым замешательством, что кроме этого текста, каким бы он ни был, есть еще что-то, о чем мы еще не имеем определенного понятия и чему мы склонны не придавать большого значения; вероятно потому, что нам трудно это ясно осмыслить. Мы обобщенно называем это что-то: постановка, и быстро закрываем скобку, едва открытую, чтобы вместить это сложное и громоздкое понятие. Так же как и некоторые другие скучные дела, мы оставляем определение специалистам, которым, полагаем мы, в конце концов и следует этим заниматься, чтобы самим, в тишине, вернуться к тексту, как будто бы, по крайней мере, он надежен, и в этом качестве предстает перед нашим критическим чутьем. Поступая так, не сохраняем ли мы в душе, вопреки всему, некоторое ощущение неудобства? Достигнем ли мы когда-либо исчерпывающего определения того искусства, которое мы называем драматическим искусством? А если мы и осмелимся на это - подобно господину Эмилю.Фаге в его прекрасной книге: «Драма античная, драма современная»15 - не настанет ли такой момент, когда нам не хватит дыхания и, как и г-н Фаге, не бросим ли мы, едва это покажется нам возможным, часть нашего багажа, чтобы посвятить наш анализ только легко переносимой ноше16.

    Предметом данного труда как раз и является анализ именно тех факторов драматического искусства, которых мы касаемся вскользь и с большой опаской; с целью вывести определения ясные и готовые стать предметом рассуждений и эстетических размышлений, полезные для прогресса и развития искусства.

    Один из самых рискованных афоризмов ввел и продолжает вводить нас в заблуждение. Достойные доверия люди утверждали, что драматическое искусство является гармоничным соединением всех искусств; и что если оно еще этого не достигло» оно должно к этому стремиться, чтобы, таким образом, создать в будущем интегральное произведение искусства. Они даже предварительно определяли это искусство: произведение искусства будущего17.

    Это соблазнительно, соблазнительно той успокаивающей простотой, которую нам таким образом преподносят, и мы с усердием приняли этот нонсенс. Ничто в нашей современной артистической жизни не подтверждает его, наши концерты, наши художественные выставки, наша архитектура, литература, даже наши театры опровергают его. Мы это чувствуем, мы это почти наверняка знаем, но упорно продолжаем укладывать наше критическое чутье на мягкую подушку, рискуя ничего больше не понять ни в одном из наших артистических представлений; так как очевидно, что, извращая до такой степени определение, чтобы втиснуть в него понятия, не имеющие к нему никакого отношения, мы одновременно извращаем наше суждение об этих понятиях, взятых по отдельности. Если драматическое искусство должно быть гармоничным соединением, высшим синтезом всех искусств, то я тогда больше уже ничего не понимаю ни в одном из этих искусств, и еще меньше в драматическом искусстве: полный хаос.

    Что же так совершенно разнит каждое из наших искусств, даже литературу, от того, что составляет в своей взаимной субординации драматическое искусство? Рассмотрим эти искусства с данной точки зрения.

    Пластика, освещение, цвет, вид сцены может напомнить нам кусочек живописи, скульптурную группу. И тогда в том, что, касается декламации (или пения и оркестра), мы на мгновение - лишь на мгновение — приближаемся к чисто литературному (или чисто музыкальному) удовольствию. Усевшись удобно и в полной пассивности, мы почти не замечаем архитектуры зала, по крайней мере, она ускользает от нашего взгляда, а непрочные декорации лишь косвенно вызывают в нашем воображении объемное и весомое искусство. К своему смущению, мы должны констатировать наличие какого-то неизвестного элемента, который ускользает от наших размышлений, противостоя нашим ощущениям — доминируя над нашим чувством зрительского восприятия. Мы слышим, видим, слушаем и созерцаем, откладывая рассмотрение тайны. Однако позднее, точное восстановление постановки в памяти утомляет нас. Мы отказываемся искать в наших воспоминаниях, слишком отрывочных и основательно связанных с понятным содержанием пьесы, то, что взволновало нас, ускользая, и мы в рассеянности не предпринимаем новой попытки до тех пор, пока окончательно не отказываемся от расследования.

    В это время открыты музеи и выставки, архитектура, литература, музыка вполне доступны. Мы перепархиваем с одного на другое, надеясь добыть сокровища, но, однако, без всякой ясности и, скажем прямо, без реального удовлетворения18.

    Драматическое искусство обращается, как и соответствующие виды искусства, к нашим глазам, ушам, рассудку, — короче к нашему единому целому. Почему любая попытка синтеза заранее сведена к нулю? Смогут ли дать объяснение наши деятели искусства?

    Поэт, с пером в руке, фиксирует свою мечту на бумаге. Он фиксирует ее ритм, звучание и размеры. И то, что написано, он отдает читать и декламировать; и вновь она фиксируется, но уже в сознании читателя, в произнесении декламирующего. — Художник, с кистью в руке, фиксирует свое видение так, как он хочет его передать, а холст или стена определяют его размеры, цвета фиксируют его линии, движения, свет и тень. — Скульптор останавливает внутренним взглядом формы и их движение в нужный ему конкретный момент; затем он фиксирует их в глине, камне, или бронзе. — Архитектор тщательно фиксирует в рисунках размеры, порядок и многочисленные формы своей конструкции; затем он воплощает их в материальных конструкциях. — Композитор фиксирует на страницах своей партитуры звуки и их ритм; он также обладает властью с математической точностью определять их интенсивность и**,** в особенности, длительность; то, чего поэт может достичь лишь приблизительно, поскольку читатель может по своему усмотрению читать быстро или медленно.

    Вот те деятели искусства, чье объединенное творчество должно было бы создать апогей драматического искусства: окончательно зафиксированный поэтический текст, а также абсолютно определенные живопись, скульптура, архитектура и музыка. Поместим все это на сцену, и мы получим поэзию и музыку, развивающиеся во времени, живопись, скульптуру, архитектуру, застывшие в пространстве, и почти не понятно, как соединить собственную жизнь каждого из них в гармоничное единство!

    Или, может быть, в них заложено средство сделать это? Обладают ли время и пространство согласующим термином — термином, который был бы общим для них? Форма в пространстве, может ли она развернуться в последовательной длительности времени? А эта длительность, найдет ли она случай обрести себя в пространстве? Так как проблема состоит именно в этом, если мы хотим соединить временные и пространственные искусства в единое целое19

    Длительность будет выражаться в пространстве последовательной сменой форм, то есть движением. Пространство будет выражаться во времени последовательной сменой слов и звуков, то есть различными длительностями, которые диктуют продолжительность движения. Движение, подвижность, вот основной согласующий принцип, который будет управлять единством различных форм искусства, чтобы они совпали, одновременно, в заданной точке, в драматическом искусстве; и, так как он объявляется единственным и необходимым, он будет определять иерархию этих видов искусства, подчиняя одни из них другим, в целях гармонии, которой они тщетно пытались достичь в одиночку.

    Но вся загвоздка в том, как применить движение к тому, что , мы называем изящными искусствами, которые по природе своей не подвижны? Как применить его к слову, а в особенности к музыке, чье существование протекает исключительно во времени, и которые в равной мере неподвижны по отношению к пространству? Каждое из этих искусств своим совершенством, своей законченностью, обязано этой неподвижности, и если мы лишим их ее, не потеряют ли они своего единственного смысла? Или, по крайней мере, не ограничится ли до минимума их значимость?

    Здесь встает второй вопрос, и его решение будет определять наши изыскания направлять наши действия. Движение, само по себе, не является элементом: движение, подвижность — это состояние, способ существования. Речь пойдет о том, чтобы выяснить, какие элементы наших искусств способны отказаться от присущей и свойственной им неподвижности.

    Возможно, мы достигнем понимания этого предмета если, оставив на миг в стороне форму каждого из наших искусств — искусств, которые, как нас убеждали, должны объединиться, чтобы создать одно, высшее произведение искусства — мы станем рассматривать это единение как уже осуществившееся на сцене. Допустим, что это так. Это приводит нас к необходимости определить, что же такое сцена.

    Сцена — это пустое пространство, более или менее освещенное, произвольных размеров. Одна из перегородок, ограничивающих это пространство, частично открывается на зал, предназначенный для зрителей, и образует твердую рамку, вне которой определенным образом зафиксировано расположение кресел. Лишь сценическое пространство все время ждет нового расположения и, следовательно, должно быть оборудовано для постоянных изменений. Оно более или менее освещено; размещенные на нем предметы ожидают освещения, делающего их видимыми. Это пространство сцены в некотором роде , имеет власть (скрытую) над общим пространством и освещением. Вот два основных элемента нашего синтеза, пространство и освещение, которые находятся во власти сцены и в самом определении ее. Рассмотрим теперь движение на сцене. Оно в тексте и в музы­ке — временные искусства — так же как и в неподвижных предметах пространства: это единственно возможная точка соприкосновения. В нем и выражается на сцене заявленный синтез. Остается узнать как.

    Живое и подвижное тело актера представляет движения в пространстве. Его роль основательна. Без текста (с музыкой или без) драматическое искусство перестает существовать; актер — носитель текста; без движения другие искусства не могут принять участия в действии. Одной рукой актер завладевает текстом, в другой он держит связку пространственных искусств, затем он неизбежно соединяет обе руки и создает этим движением единое произведение искусства. Живое тело также является создателем этого искусства и удерживает секрет иерархических связей, которые объединяют его различные факторы, поскольку он находится во главе их. Чтобы вернуться к каждому из наших искусств и определить их место в драматическом искусстве, мы должны начать с разговора о пластичном живом теле.

    Тело не только подвижно: оно пластично. Эта пластичность ставит его в прямою связь с архитектурой и приближает его к скульптурной форме, не идентифицируя их, однако, так как тело подвижно. Способ существования живописи, напротив, не подходит для него. Пластическому предмету должны соответствовать позитивные и эффективные теневые и световые эффекты. Перед нарисованным лучом света, нарисованной тенью, пластичное тело остается в своей собственной атмосфере, в своем освещении и со своей собственной тенью. То же самое можно сказать и о формах, обозначенных живописью; эти формы не пластичны, не имеют трех измерений; а тело имеет все три; их сближение невозможно. Нарисованные формы и свет не находят применения на сцене: человеческое тело не допускает их туда20.

    Что же тогда останется от живописи, поскольку, в конце концов, кажется, что она займет свое место в едином искусстве? Вероятно, цвет. Но цвет не является принадлежностью исключительно живописи; можно даже сказать, что в живописи даже цвет является условным, поскольку он должен остановить световой миг, не имея возможности последовать ни за лучом, ни за тенью в их движении. Цвет, наконец, так тесно связан со светом, что их трудно разделить; и, так как свет подвижен в самой высокой степени, цвет также будет подвижен. Как далеко ушли мы от живописи! Ведь если цвет в ней — условность, то и свет тоже; и все, что живопись может требовать у настоящего света, так это сделать его видимым; что не имеет ничего общего с жизнью света. Хорошо освещенная картина — это условное сочетание формы, цвета, света и тени, предоставленное на плоской поверхности, которую разместили как можно более выгодно, на виду, а не в полумраке. Но это и все.

    Отсутствие пластики лишает живопись одного из самых могущественных, самых выразительных, чудесных элементов нашей чувственной жизни: света. А мы хотим органически соединить живопись с живым телом! Мы стараемся сообщить ей соответствующий ранг в сценической иерархии! Как если бы ее свойство изящного искусства обязывало нас включать ее в единое искусство; мы все еще введены в заблуждение идеей гармоничного синтеза всех искусств в одном.

    Мы почти физически касаемся здесь грубой ошибочности этого афоризма. — Или живопись должна отказаться от своего условного существования в пользу живого тела, что равноценно самоустранению, или же тело должно отказаться от своей пластичной и подвижной жизни и дать живописи занять по отношению к себе более высокий ранг, что является отрицанием драматического искусства. Итак, у нас нет выбора\*.

    Но нужно ли ради этого полностью отказываться от того, что нам дает живопись? Вспомним, что ограничения являются для нее гарантией совершенства. Это неподвижное совершенство позволяет нам с удовольствием созерцать часто мимолетное состояние природы, внешней жизни, и наблюдать за его многочисленными связями и градациями. К тому же, это мгновение было тщательно выбрано среди всех других: это образчик выбора; он требует со стороны художника такого способа выражения, на который подвижная пластика живого тела никогда не смогла бы претендовать. Пойдем дальше. Художник не просто запечатлевает мимолетное мгновение внешнего мира; он пытается выразить доступными ему тонкими средствами предшествующее состояние и то, которое последует, или же то, которое, вероятно, могло бы последовать. Следовательно, живопись, содержит движение, в его могуществе, выраженное уже не в пространстве или времени, а в форме и цвете. И вот почему эти последние должны быть фиктивными.

    Мы начинаем догадываться о той роли, которую живопись играет в драматическом искусстве. Это косвенная роль, но от того, что она косвенная, она имеет не меньшее значение. Произведение художника определяет ограничения, которые предписывает нам подвижность, и делает нас чувствительными к ней. Мы принуждены отказаться от совершенства, от завершенности, присущим лишь неподвижности; и если, чтобы ввести самих себя в заблуждение по этому вопросу, мы останавливаем момент актерской игры, то мы жертвуем движением, не получая взамен этой жертвы ни малейшей компенсации; вот почему художнику всегда претит "живая картина", так как она дает застывшее изображение движения, но вне его контекста.

    А скульптура? Она, как и живопись, фиксирует и останавливает избранный момент движения и обладает, быть может, в большей степени, возможностью выражения контекста этого движения. Так же как и живопись, она представляет собой образчик выбора, и имеет свойства совершенства и завершенности. Но она лишена бесконечного разнообразия фиктивных света, тени и цвета. В компенсацию, она владеет пластичностью, которая призывает на себя действительный свет. Вот уж, действительно, огромная компенсация! С той точки зрения, которой мы придерживаемся здесь, скульптура кажется для нас наиболее важным искусством, так как объектом ее изображения является человеческое тело\*. Единственное, чего ей не хватает, это жизни, то есть движения, которым она должна пожертвовать ради своего совершенства; но это ее единственная жертва.

    Отсюда следует, что написанная статуя, как, например, греческие статуи, ни в чем не соприкасается с живописью; она лишь раскрашена, а не написана. Скульптура не имеет связи с живописью. — Архитектура пластична; так же как и скульптура, она призывает действительный свет и может быть раскрашена. В этом смысле она стоит в одном ряду со скульптурой. Фреска, высший способ выражения живописи, и, вероятно, единственный, который она должна была себе позволить, не может ввести нас в заблуждение; предоставляя живописи плоскую поверхность, архитектор не входит, таким образом, в органический контакт с ней; линии и рельефные части конструкции обрамляют нарисованные фикции и делают их значимыми лишь при том условии, что сами абсолютно разнятся от них. Мы знаем, что обманы зрения, в которых живопись старается продолжить, расширить архитектурные линии и перспективу, безвкусны: такова же и музыка, сыгранная перед картиной, чтобы идентифицироваться с ней, и таково же любое наивное сопоставление противоположных друг другу элементов искусства. Архитектура — это искусство группировки масс, в смысле их весомости; весомость — это ее эстети­ческий принцип; выражение весомости в гармоничном порядке, в соответствии с масштабами живого человеческого тела и в подчинении подвижности этого тела, такова высшая цель архитектуры. — Готическая архитектура хорошо выражает весомость камня, но через отрицание ее; в нее входит моральное усилие, которое мы замечаем везде, где это отрицание не должно выражать ничего морального и становится излишним21. Что сказали бы мы о бальной зале или театральном зале в готическом стиле? К том же, готическое зда­ние, построенное из картона и дерева, явилось бы противоестественным, поскольку торжество его весомости — единственное оправдание сбившегося с пути стиля — не было бы уже выражено материалом конструкции. Об этом даже больно думать\*. Это весомое искусство, приходя в тесный органический контакт с человеческим телом, не существуя без него, развивается в пространстве; без присутствия тела оно остается немым. Это пространственное искусство создано исключительно для подвижности живого тела. Итак, мы видим, что движение — это согласующий принцип, который формально соединяет пространство и время23. Таким образом, архитектура — это искусство, которое владеет и временем, и пространством.

    Мы уже отметили свойство устойчивости, окончательной завершенности каждого из наших искусств, затем мы классифицировали их как временные и пространственные искусства. Единственным связующим элементом между двумя этими категориями является движение, так как оно объединяет пространство и время в одном выражении. Человеческое тело, живое и подвижное, представляет, таким образом, на сцене связующий элемент, и, в этом качестве, оно должно выдвинуться на первый план. Его пластичность приближает его к скульптуре и архитектуре, но определенно отдаляет его от живописи. Кроме того, мы видели, что: пластичность призывает к себе саму жизнь света, в то время как живопись является лишь ее фиктивным изображением. Определив все это, обобщим еще раз предыдущие положения, близко относящиеся к тому, что мы называ­ем изящными искусствами, искусствами пространственными. Все они -живопись, скульптура, архитектура — неподвижны; они ускользают от времени. Живопись, не будучи пластичной, более всех ускользает от пространства и, следовательно, от действительного к нему возвращаться. Отметим только, что этот идеал времени утверждается исключительно в искусстве. Так же как длинный сон может занять всего пять минут и, следовательно, содержать диспропорцию по отношению к времени нормальному, также и временные искусства используют нормальное время только как вместилище для своей специальной длительности26. Во время сна мы верили в его длительность, во время текста или музыки драмы, мы верим в их специальную длительность, и нам не приходит в голову посмотреть по этому поводу на часы; мы почувствуем, что они лгут! Временные искусства свободно владеют временем и превосходят его. Од­нако, этого не происходит с пространством в других искусствах; ведь наше тело своими размерами и возможностями, а также наши глаза с их ограниченными свойствами определяют его. Почти невозможно представить себе картину, которая заставила бы нас сесть в поезд, чтобы ощутить его последовательность в пространстве. Скульптура, какой бы гигантской она ни была, сохраняет, прежде всего, соотносимые с нами пропорции, и наш глаз их автоматически преобразует. Однако размеры эти в равной степени зависят от наших зрительных возможностей\*. Архитектура, которая превышает по размерам масштаб, соотносимый с нашим присутствием, всегда более или менее отдаляется от своей артистической функции, пока не откажется от нее полностью. К несчастью, таких примеров множество, и нужно, чтобы мы отдавали себе в этом полный отчета В архитектуре, цивилизации, которые восприняли огромные размеры, не являются цивилизациями действительно артистичных народов, народов, чье искусство является живым.

    Почему же у времени нет нормы, которая была бы общей для нашей жизни наяву и для длительности в жизни наших искусств? Это происходит из-за его идеальности. Время — это мы. Искусства, обращающиеся к нашим глазам, это также мы, но нами они являются в пространстве; а пространство не идеально; наше зрение слишком ограниченно для этого. Итак, если очевидно, что и слух наш ограничен в восприятии длительности произведения искусства, ограниченного нормальным временем, он все же восприимчив к фиктивному времени, находящемуся в большей или меньшей диспропорции по отношению к этому нормальному времени. Наше слуховое ощущение, ког­да его касаются звуковые волны, преобразует их для нас непосредственно, без всякой промежуточной операции. Там, где другие искусства значат, то есть пользуются видимыми обозначениями, чтобы достигнуть нашей чувствительности, музыка существует27; обозначения, которыми она пользуется, идентифицируются с ее прямым назначением. Она является голосом нашей души: ее идеальность во времени прекрасно обоснована и законна. — Какими могут быть ее отношения с пространством, так как при постановке речь идет именно об этом? Движение выражает пространство поступательно, то есть в его длительности, это мы видели. Таким образом, временные искусства находят в движении посредника, необходимого для их невидимого присутствия на сцене. И, поскольку это взаимно, пространственные искусства, благодаря искусствам временным, найдут ту форму проявления в длительности, которая была бы недоступна им без временных искусств. Таким образом, они скрыто участвуют в создании идеального времени!

    Прежде чем рассмотреть, как движение может занять свое место в произведении искусства — а это вопрос первостепенной важности — нам еще остается принять во внимание, после искусства звука и ритма, искусства слова, искусство произнесенного текста\* . Тембр слова, без музыки, может в некоторых случаях напоминать музыкальный звук, но в искусстве у него нет ничего общего с ним, и, сверх того, он совершенно отличен от него, так как он является посредником между значением слов и их восприятием на слух; в то время как звуки достигают сразу нашей чувствительности, и операция их осмысления, по мере необходимости, осуществляется лишь во вторую очередь. Слова, значения которых мы не .знаем, являются более или менее приятными шумами, но не звуками. Когда мы начинаем понимать иностранный язык, эти шумы приобретают значение: их вибрация прогрессивно воздействует на наш слух тем лучше, чем яснее мы их различаем. Это косвенные носители мысли; а звуки — это прямые носители наших чувств. Идеальность времени лишь очень ограниченно, рудиментарно выражается посредством слова, и полностью зависит от нашей мозговой способности восприятия. Слишком быстро произнесенная фраза не воспринимается нашим слухом. Также, если она длится слишком долго, исчезает ее роль посредника. Эстетическое различие между словом и музыкальным звуком было бы абсолютным, если бы время не объединяло их.

    И даже в том, что касается времени, как можем мы точно измерить разнообразные длительности слова? Владеем ли мы для этого графическим обозначением, переносимым на время произнесения? Напрасно стал бы автор указывать на полях свои намерения на этот счет — намерения, которые уже в написанном виде обращаются только к нашему слуху — будет ли их достаточно, чтобы обеспечить нам необходимую точность произведения искусства? Никогда.

    И вот всякий намек на идеальность в длительности слова уже кажется нам иллюзорным.

    Завершим наши рассуждения утверждением, что слово прекрасно существует во времени, но что оно неспособно создать в нормальном времени, новое время, которое принадлежало бы только ему. Итак, оно лишь внешне касается длительности в искусстве; на самом деле, оно касается ее только значением слов и необходимым порядком для правильного их понимания; мы абстрагируемся здесь от той красоты, которая может быть результатом этого. Текст становится произведением искусства посредством понятного порядка слов. Его роль рядом с движением тела не является законом, он косвенен: передаваемый чувствам актера через слова, текст оставляет актеру заботу об окончательном принятии решения что же нужно сделать, чтобы вывести его в пространство.

    Эти замечания, которые могут показаться туманными или парадоксальными, имеют важное значение для оценки материальной стороны постановки. И я должен еще раз напомнить, что только с этой точки зрения они были предприняты.

    Вернемся к музыке. У звуков нет значения, которое могло бы их упорядочить; они группируются спонтанно, в зависимости от чувствительности музыканта. Их абстрактная запись на листах партитуры передает нам не значение звуков, а только их порядок, математически точно зафиксированную интенсивность и длительность. Эта длительность зависит от чувствительности музыканта-композитора, не проходя предварительно через его понимание. Итак, чувствительность музыканта, уровень эффективности его чувств, создает музыкальную длительность. Наши чувства, как мы знаем, независимы от нормального времени: итак, музыкант создает фиктивное время, содержащееся, без сомнения, в нормальном времени, но, эстетически, не зависящее от него; и у него появляется поистине волшебная возможность окончательно зафиксировать это творение, это фиктивное время. Таким образом, пока длится его музыка, музыкант вынуждает нас измерять и чувствовать время в соответствии. с длительностью его собственных чувств: он помещает нас в истинное время, поскольку длительность все же фиктивна. Эстетическая реальность музыки, таким образом, превосходит эстетическую реальность всех других искусств, она одна является непосредственным созданием нашей души28.

    Кто-то скажет, ссылаясь на меня же, что ее исполнение, вероятно, служит посредником между ней и нами. — Отнюдь. Правильное исполнение партитуры является для музыки тем же, чем для фрески является, например, установка подходящего освещения. Музыка представляет собой время, не имея другого посредника, кроме самой себя. В этом ее формальное существование, в драматическом искусстве, в частности. Музыка является непосредственным выразителем наших чувств, в этом ее скрытая жизнь.

    Опасный афоризм о том, что драматическое искусство происходит из союза всех искусств, заставил нас проанализировать глубинную природу каждого из них, с этой и только с этой точки зрения. Теперь мы можем предвидеть ту работу, которую нам остается проделать. — Чтобы объединиться и, следовательно, подчиниться друг другу, какие жертвы должны принести наши искусства, и какую компенсацию представят они нам в этом новом состоянии29?

    #### **М.М.Молодцова**

    ## **Футуризм**

    Хотя первый Манифест футуристов и появился во Франции на французском языке, это движение возникло в процессе эволюции итальянской художественной культуры рубежа XIX-XX в.

    Итальянские футуристы не стали, как намеревались, провозвестниками будущего, но и не очутились далеко позади, как полагала неблагосклонная к ним критика. Они оставались на своем месте.

    Современники первой мировой войны, красных и черных революций, урбанизации, машинизации, электрификации, а также новых концепций классовости и массовости, они были целиком созвучны первым двум десятилетиям ХХ века. И как всякие исторически подотчетные цивилизованные граждание, занимаясь своим ремеслом, на одни традиции опирались, другие порождали сами, хотя громче всего они возражали именно против традиций. В будущее - без прошлого! Этой радикальной утопии XX века итальянские "будетляне" . весьма энергично отдали свою дань.

    Они вели себя вызывающе. Культивируя элегантность, одновременно старались заслужить репутацию хулиганов. И видя, как на футуристических вечерах господа в смокингах то и дело провоцируют мордобой, средний наблюдатель имел все основания полагать, что футуристы сумасшедшие. Это однако был нормальный для авангардистов стиль поведения, бытовой эпатаж, сопутствовавший творческим дерзостям в иных зонах - литературе, живописи, театре.

    Одно из принципиальных качеств футуристского творчества - сознательное служение прогрессу, готовность к сотрудничеству с целенаправленными цивилизаторскими программами. Итальянские футуристы первыми в XX веке вступили на новую для искусства почву - почву общественного строительства. Не случайно они нашли немедленный отклик в Советской России, сразу же, как-тут была задействована невиданная до тех пор социальная служба искусства.

    Сами итальянские футуристы были спровоцированы породившим их временем и жестоко скомпрометировали себя на почве идеологии.

    Провозгласив войну "единственной гигиеной мира", вождь футуристов Филиппо Томмазо Маринетти (I876-I944) замкнул футуристское кредо вокруг агрессивных политических притязаний. А формирование личности будущего футуристы начинали в унисон с фашистами. Словом, они были вовлечены в идеологию тоталитаризма и поглощены политикой "государственного интереса".

    Однако в культурной и эстетической сферах футуристы чувствовали себя иначе. Здесь они уже не были патриотами или бойцами актерских батальонов, а скорее космополитами и индивидуалистами. "Пупом земли" считали Париж, театральной Меккой - Фоли Бержер, жрецами театра - американских эксцентриков; на сцене Театра Варьете восторгались вавилонским смешением японских, негритянских, русских талантов.

    Свою культурную задачу футуристы видели в том, чтобы сделать искусство социально комфортным, простым, компактным и гигиеничным, употребляемым широкими массами с пользой и удовольствием. Теоретически понимая автономию искусства, футуристы разрабатывали скорее прикладные программы развития театра, музыки, пластики и пр. Они планировали технически оснащенное и прогрессирующее с развитием индустрии производство художественных произведений.

    Культурная программа футуристов в области театра была типично прожектерской. Свои простые, удобные, стерильные утопии футуристы проецировали в некое абстрактное будущее. В реальности было осуществлено около тридцати экспериментальных постановок, носивших явный отпечаток неустойчивости. С 1909 по 1931 год футуристические спектакли неизменно выглядели лишь как попытки или наметки, но никак не законченные произведения. В одном из Манифестов в 1924 г. футуристы наметили переход от "непрестанных экспериментов и эпизодических свершений" к "упорядоченной деятельности". Но прогноз не оправдался. Как раз с этого времени власти стали ограничивать футуристическую деятельность, а в начале 30-х годов совсем её запретили.

    Идеологическая зависимость, культурное прожектерство, мизерная практика должны были бы оставить футуристов на обочине театральных новаций XX века. Однако эстетическая концепция и теоретическая программа, разработанные футуристами, оправдывают их усилия и компенсируют их малоэффективную практику. С нашего конца столетия лучше видно, что "провокаторы будущего" сделали. Будь они поскромнее на словах и поудачливее на сцене, их бы точнее оценили современники (например - Г.Крэг). К тому же стало бы очевиднее, что футуристы существовали отнюдь не сами по себе, но в контексте (хоть и не в контакте) с европейским авангардом. Это видно даже на материале .самого слабого звена футуристской программы: их попытки реформировать драматургию, заменив ее "синтезами". "Синтез" - краткий (молниеносный) диалог, или немой сценический кунштюк стал чем-то вроде блина комом в процессе выработки рецептов •тотального театра или хеппенинга. Как правило, футуристические "синтезы" нехудожественны, но нет никакого резона предъявлять им высокий счет и рассматривать нх как автономное явление. "Синтезы" - показатель стиля, а не метода футуристического театра. Эстетические позиции, выраженные в Манифестах, много весомее того, что можно уловить в "синтезах".

    Именно в Манифестах футуристы рассматривают концепцию театра как искусства и концепцию спектакля как театрального произведения.

    Футуристы выдвигают типичную для своей эпохи концепцию "театрального театра", где доминирует действие (динамизм), которое охватывает все части и элементы, составляющие зрелище (симультанность). Собственно.футуристический спектакль - это активное взаимодействие сцены с залом, когда сцена и зритель сталкиваются в импровизированном конфликте.

    У футуристов пересмотрены и заново осмыслены функции драматурга, актера, художника, музыканта, зрителя. Намечены такие функции, которые можно считать режиссерскими, хотя о режиссере как об авторе спектакля речь не идет. Тут дело не только в том, что режиссерских традиций в Италии той поры еще не было и что постановщиком спектакля должен был являться драматург ( об этом много говорится в приводимом здесь Манифесте "Наслаждение быть освистанным"). Как видно из текстов, футуристы пристально следят за режиссерокой практикой, подвергая, в свойственной им манере критическому разносу всех подряд от Р.Вагнера до К.Станиславского. Тут главное в том, что европейскую режиссуру они считают такой же пассеистской, как и сценографию. И это несмотря на то, что первая лет на двести (по их подсчетам) моложе последней.

    Самое важное в театральной концепции футуристов - новое понимание сценического пространства и времени. Согласно футуристам, эти категории должны быть не заданы, не предоставлены заранее устройством сцены или пьесой, а отворены сценическим действием непосредственно в ходе его развертывания на глазах у зрителей. Не сцена определяет развитие действия, а действие образует адекватный сценический хронотоп. Этот принцип распространяется и на освещение. Футуристы программируют не освещенную, а светоносную, освещающую сцену.

    Однако в этом по-новому понимаемом "сцено-пространстве" футуристы не оставили места для актера. Футуристы совершенно безжалостны по отношению к живому актеру. В "сцено-пространстве" должны царить "движение и свет" и не должно наличествовать никаких "материальных тел". В этом вопросе радикальность футуристов настолько превышает меру, что заменить актера предлагается не марионетке (футуристы и сверхмарионетку Крэга считают пассеистской), а фантомам из светящегося газа. Объяснить фантастичность такого проекта можно двумя обстоятельствами, перед которыми спасовали итальянские футуристы. Это, во-первых, трактовка современным искусством театрального персонажа как куклы или маски. Если у крупных драматургов эпохи такой подход к персонажу становился ключом к анализу многосложной проблематики, то футуристы, противники всякой сложной проблематики, напротив, ограничивались куклой как муляжем. и получали, соответственно, плоский и несодержательный результат. В связи с этим возникает и вторая сторона: проблема актерской органики, актерской психологии требовала в условиях режиссерского или постановочного театра разрешения. Крупные режиссеры непременно сталкивались с необходимостью разработки той или иной системы актерского творчества. Футуристы решили задачу простым вычитанием актера из сценического уравнения. У футуристов он даже не икс, а просто ноль.

    Таким образом, футуристские прогнозы будущего театрального искусства остаются не только противоречивыми, но порой и тупиковыми.

    'Это не должно однако помешать заметить продуктивные стороны театрально-эстетической концепции футуристов, которых исторически никак нельзя "сбросить с корабля современности."

    ## Филиппо Томмазо Маринетти

    ## ТЕАТР ВАРЬЕТЕ

    ## Футуристский манифест

    Мы питаем глубокое отвращение к современному театру (в стихах, в прозе, на музыке), глупейшим образом колеблющемуся меазду исторической реконструкцией (подделка или плагиат) и фотографическим воспроизведением нашей повседневности, - к театру ничтожному, нудному, въедливому, жидкому, вполне достойному эпохи керосиновых ламп.

    Футуризм ПРОСЛАВЛЯЕТ ТЕАТР ВАРЬЕТЕ,

    потомучто**:**

    1. Театр Варьете, рожденный, как и мы, Электричеством, к счастью, не имеет ни традиций, ни мэтров, ни догм, а питается стремительной современностью.
    2. Театр Варьете абсолютно практичен, так как берется развлекать и забавлять публику комическими, эротическими и поражающими воображение эффектами.
    3. У авторов, актеров и машинистов сцены Театра Варьете может быть •лишь одно.оправдание и премущество: необходимость непрерывно изобретать новые способы поражадь публику. Отсюда - абсолютная невозможность останавливаться и повторяться, отсюда - ожесточенное состязание мозга и мускулов ради достижения всевозможных рекордов ловкости, быстроты, силы сложности и элегантности.
    4. Театр Варьете сегодня - единственный театр, который используетКинематограф, обогащающий его несметным числом нереализуемых в театре видов сцен (бой, волнения, бега, автопробег, полет аэроплана, езда, трансатлантический рейс, городской и сельский пейзажи, океан, небо).
    5. Театр Варьете, будучи витриной, выставляющей плоды бесчисленных изобретательских усилий, естественно рождает то, что я называю "футуристским чудом", производным современного механицизма. Вот некоторые составляющие этого чуда: 1) хлесткие карикатуры, 2) бездна смешного, 3) тонкая неощутимая ирония, 4) запутывающие и разрешающие символы, 5) каскады безудержного веселья, 6)проницательные сопоставления людей с животными, растениями и машинами, 7) .откровенно циничные положения, 8) сплетение остроумия, шуток, загадок, которые приятно освежают ум, 9) вся гамма смеха и улыбок, которая расслабляет нервы, 10) вся гамма глупости, тупоумия, бессмыслицы, абсурда, которая незаметно подталкивает ум на грань безумия, 11) все новые значения света, звука, шума, слова с их таинственным и необъяснимым продолжением в наиболее неизученные области наших ощущений, 12) куча событий, совершающихся в спешке, персонажей в два счета перемещаемых справа налево ("а теперь бросим взгляд на Балканы: царь Николай, Энвер-бей, Данев, Венизелос, тумаки и пощечины меж Сербами и Болгарами, "куплет и затемнение”), 13) назидательные сатирические пан'томимы, 14) карикатуры на горе и отчаяние, производящие сильнейшее впечатление, благодаря преувеличенно вялым, судорожным, нерешительным жестам; серьезные слова, вышучиваемые комическими жестами, забавный камуфляж, коверканье слов, гримасы, грубые выходки.
    6. Театр Варьете сегодня - горнило, в котором переплавляются новые элементы новых ощущений. Там в иронической раздробленности обретаются все избитые прототипы Прекрасного, Великого, Возвышенного, Религиозного,Ужасного, Влекущего и Отталкивающего, а также отвлеченные наметки новых прототипов, за ними следующих.

    Итак, Театр Варьете является синтезрм того, что человечество усовершенствовало на сегодня в собственной нервной системе, дабы развлекаться, смеясь над физическими и моральными страданиями. Иначе говоря, то кипучая смесь всех видов смеха, всевозможных насмешек, ухмылок, гримас и гогота будущего человечества. Здесь опробована та веселость, которая и сто лет спустя будет взбадривать людей,-их поэзию, живопись, философию, архитектурные сооружения.

    1. Театр Варьете, благодаря динамизму форм и колорита, предлагает самое здоровое зрелище ( симультанное действие жонглеров, балерин, гимнастов, наездников всех мастей, спиральные вихри танцоров, гарцующих на пуантах). Своим ускоренным увлекательным танцевальным ритмом Театр Варьете насильно выводит из оцепенения и самых ленивых, побуждает их бегать и прыгать.
    2. Театр Варьете - единственный театр, который сотрудничает с публикой. Она не остается статичной, как глупый зевака, но шумно участвует в действии, подпевая оркестру, перекидываясь с актерами непредустановленными заранее словечками и забавными диалогами, комично полемизирует с музывантами. Театр Варьете даже дым сигар и сигарет способен использовать для создания общей атмосферы сцены и зала. И уж коль публика сработалась с актерами, то действие развертывается одновременно на сцене, в ложах и в партере. В финале спектакля оно продолжается между батальонами поклонников, слащавыми господами в смокингах, которые выстраиваются у выхода с целью отбить "звезду", дело венчает двойная победа: шикарный ужин и постель.
    3. Театр Варьете - наглядное пособие для мужчин, так как оно прославляет инстинкты похитителя и срывает с женщины все романтические покровы, фразы, вздохи, слезы. - все, что ее преображает и маскирует. Вместо этого он подчеркивает все восхитительные животные инстинкты женщины, ее захватнические уловки, соблазнительность, вероломство и упорство.
    4. Театр Варьете-школа мужества, ибо благодаря разнообразным рекордам в преодолении трудностей, победе над превосходящими силами, он создает на сцене мощную и здоровую атмосферу опасности (например, сальто мортале на мотоцикле, автомобиле, на лошади).
    5. Театр Варьете - школа тонкого, сложного, синтетического умствования, благодаря клоунам, фокусникам, отгадчикам мыслей, чудо вычислителям, мастерам оригинального жанра, имитаторам, пародистам, музыкальным жонглерам, американским эксцентрикам, фантастически разрешающимся от бремени каскадом неправдоподобных предметов и механизмов.
    6. Театр Варьете - единственная школа, которую можно рекомендовать подросткам и пытливым молодым людям, потому что она быстро и решительно разделывается с самими животрепещущими и мудреными проблемами и самыми сложными политическими явлениями. Например,год назад в Фоли-Бержер двое танцоров символическим и многозначительным танцем изображали спор между Камбоном и Киндерлен-Уочер по вопросу внешних сношений Марокко и Конго, да так, что их танец не уступал по меньшей мере трехлетнему курсу лекций по внешней политике.

    Стоя лицом к публике, скрестив руки, прижав правое бедро одного партнера к левому бедру другого, танцоры начинали делать взаимные территориальные уступки, перемещаясь вперед, назад, вправо, влево, не расцепляясь и зорко следя за тем, чтобы подкузьмить друг друга.•Они создавали впечатление безукоризненной вежливости, ловкого лавирования между свирепостью, вероломством, угрозами, придирчивостью, непревзойденной дипломатичностью.

    Кроме .того, Театр Варьете просвещает насчет законов, управляющих современной жизнью. Это:

    А) необходимость усложнения и разнообразия ритмов, б) обреченность на использование обмана и противоречий (напр.: английские .танцовщицы с двойными лицами: пастушки и сурового солдата), В) всевластие целенаправленной воли, которая модифицирует и стократно увеличивает человеческие силы, г) симультанность скорости и трансформаций (например: Фреголи).

    13.Театр Варьете систематически обесценивает романтическую одержимость идеальной любовью, повторяя в ней одно и то же до пресыщения превпащая томные порывы страсти в монотонное автоматическое повседневное занятие. Он насмешливо механизирует проявления чувств, чем обесценивает плотское наваждение и гигиенично развенчивает обладание, сводя сладострастие к естественной функции совокупления, лишая его всякой тайны, тягостной подавленности, всякой негигиеничной идеализации.

    Вместо этого Театр Варьете развивает вкус к простому, легкому, ироничному пониманию любви. Спектакли кафе-шантана на открытом воздухе на террасе Казино предлагают увлекательное столкновение между трепетным лунным светом, измученным беспредельным отчаянием, и электрическим освещением, резко отражающимся от фальшивых драгоценностей, умащенных телес, разноцветных юбчонок, бархата, стекляруса, кроваво-красной губной помады. Естественно, что энергичное электрическое освещение торжествует, а слабое и бессильное сияние луны сражено.

    14.Театр Варьете, антиакадемический, примитивный и наивный по своей природе, является в то же время и наиболее значительным театром, благодаря непредсказуемости своих находок и простоте приемов (например.: круговой проход по сцене, который, подобно зверям в клетке, делают все певицы в конце куплета).

    15.Театр Варьете разрушает Торжественное, Священное, Серьезное, Возвышенное в Искусстве о большой буквы. Он способствует футуристическому сокрушению бессмертных шедевров, обкрадывая их, пародируя, играя сходу, без репетиций, без декораций и без церемоний, превращая их в номера аттракциона. Так, мы безоговорочно одобряем исполнение "Парсифаля” за 40 минут, которое готовится большим Мюзик-Холлом в Лондоне.

    16.Театр Варьете разрушает все наши представления о перспективе, пропорциях, времени и пространстве (например: посреди сцены стоят маленькие воротца с решеткой высотой З0 см., и американские. эксцентрики проходят только через них, каждый раз старательно открывая и закрывая их за собой, как будто так и надо).

    17.Театр Варьете демонстрирует нам все достигнутые на сегодня рекорды: сверх скорости, эквилибризма и акоробатизма японцев, верх мускульной энергии негров, верх интеллекта зверей (ученые лошади, слоны, тюлени, собаки, птицы), верх мелодического вдохновения Неаполитанского залива и русских степей, верх парижского эспри, максимальное напряжение физической силы разных рас (борьба и бокс), верх анатомических уродств, верх женской красоты.

    18.Пока нынешний театр носится с внутренней жизнью, профессиональными занятиями, библиотекой, музеем, монотонными учеными спорами, с глупым самокопанием, короче (никчемны как слово, так и суть) с психологией, Театр Варьете прославляет действие, мужество, жизнь на открытом воздухе, правоту и авторитет инстинкта и интуиции. Психологии он противопоставляет то, что я называв "физическим сумасбродством.

    19.И, наконец, Театр Варьете предлагает всем странам, не имеющим одной главной столипы ( подобно Италии) блистательное замещение в виде Парижа, рассматриваемого как уникальный всеобъединяющий очаг роскоши и ультра рафинированных наслаждений.

    Футуризм желает превратить ТЕАТР ВАРЬЕТЕ В ТЕАТР ИЗУМЛЕНИЯ, РЕКОРДА, И ФИЗИЧЕСКОГО СУМАСБРОДСТВА

    . В спектаклях Театра Варьете необходимо совершенно разрушить всякую логику, значительно увеличить роскошь, умножить контрасты и дать воцариться на сцене неправдоподобию и абсурду. (Напр.: обязать певиц раскрашивать грудь, руки и особенно волосы теми красками, какими еще не пользовались для обольщения. Зеленые волосы, фиолетовые руки, голубое декольте, оранжевый шиньон и т.д. Прервать песню революционной речью. Оснастить романс оскорблениями и ругательствами и др.)

    Препятствовать установлению в Театре Варьете какой бы то ни было традиции. Для этого бороться за отмену парижских «Ревю», глупых и нудных не менее, чем греческая трагедия, с Ведущими, исполняющими функции античного хора, с их нудной чередой персонажей и политических дрязг, с их логикой, каламбурами, связками. В самом деле, Театр Варьете должен перестать быть тем, чем он пока по большей части является: более или менее забавной ежевечерней газетой.

    Ввести неожиданность в необходимое взаимодействие зрителей партера, лож и галереи. Вот, например: намазать клеем несколько кресел, чтобы приклеившийся зритель - все равно, мужчина или дама - вызвал всеобщее оживление (испорченный фрак или вечерний туалет будут, разумеется потом оплачены). Продать одно место десятку человек: вызвать таким образом толкотню и пререкания. Предоставлять бесплатные места людям, заведомо ненормальным, раздражительным или эксцентричным, которые способны вызвать скандал непристойными выходками, щипками и пр. Посыпать кресла порошками, вызывающими зуд, чихание и пр.

    Систематически обращаться непотребно с классикой, играя, например, в один вечер все, какие ни есть, трагедии - греческие, французские, итальянские - ужатыми и комически перепутанными. Подвергать вивисекции творения Бетховена, Вагнера, Баха, Беллини, Шопена, вставлять в них неаполитанские песенки. Выставить на одной сцене Цаккони, Дузе, Майоля, Сару Бернар, Фреголи. Исполнять симфонии Бетховена задом наперед, начиная с последней ноты. Втиснуть всего Шекспира в один акт. Сделать то же самое со всеми почтенными авторами. Заставить актеров играть "Эрнани" завязанными по шею в мешки. Намыливать доски сцены, чтобы спровоцировать забавные падения в самые трагические моменты.

    Всеми способами поощрять жанры клоунады и американской эксцентрики с их прославленными гротесковыми эффектами, ошарашивающим динамизмом, неуклюжими выходками, безмерной грубостью, с их жилетками с сюрпризом, штанами, глубокими, как корабельные трюмы, из который вынырнет с тысячным грузом всякой всячины грандиозная футуристическая веселость, которой суждено омолодить физиономию мира. Ибо не забывайте, что мы, футуристы, молодые артиллеристы в загуле, провозглашали в своем манифесте: «Убьем лунное сияние!»

    Огонь+огонь+освещение против лунного сияния и старых небес война каждый вечер большие города увешаны светящимися рекламами огромная

    физиономия негра (30 м. высоты + 150 м. высоты здания = 180 м.) открыть закрыть открыть закрыть золотой глаз (30 м. Высоты) КУРИТЕ КУРИТЕ МАНОЛИ КУРИТЕ МАНОЛИ СИГАРЕТЫ женщина в сорочке (50 м.+120 м. высоты дома = 170 м.) стянуть распустить корсет фиолетовый розовый сиреневый пена электрических лампочек в бокале шампанского (30 м. высоты) шипеть испаряться у губ тени светящиеся рекламы скрыться умереть под мощной черной рукой возродить продолжить продлить в ночь усилия людского дня дерзание + сумасбродство никогда не умирать не останавливаться не засыпать светящиеся рекламы = образование и распад минералов и растений центр земли кровеносная система железных футуристических арок домов одушевляться багроветь (радость гнев ну ну еще быстрее еще сильнее) едва мрачные пессимисты нигилист чувствительные нытики осаждают город сияющее пробуждение улиц проводящих в течение дня дымное кишение труда две лошади (высота 30 м.) катят копытом золотые шары ДЖОКОНДА СЛАБИТЕЛЬНАЯ ВОДА перекрещиваясь с трррр поднимается тррр тррр на голову пааадааааааееееееет ссссвиссссст сирены скорой помощи + электронасосы превращение улиц в сверкающие коридоры вести толкать логика необходимости толпу к дрожь + веселье + грохот мюзик-холла ФОЛИБЕРЖЕР АМПИР КРЕМ ЭКЛИПС ртутные трубки красный красные красные синие синие синие фиолетовые огромные буквы - золотые рыбки огонь пурпур алмаз футуристский вызов плаксивой ночи столкновение звезд жар энтузиазм вера убежденность воля проникнoвение световой рекламы в дом напротив ЖЕЛТЫЕ ПОЩЕЧИНЫ дремлющему подагрику в библиофильских тапочках 3 зеркала уставлены на него в 3 краснозолотых пропастях реклама тонет открыть закрыть открыть закрыть ужас глубиной в 3 миллиарда километров выйти выйти быстро шляпа палка таксометр щелчки кее-кее-кее вот так ослепительный тротуар великолепие тигриц-кокоток в джунглях легкой музыки сочный жаркий аромат веселья Мюзик-холла = неустанный вентилятор мира из футуристического мозга.

    Милан, 29 сентября, 1913 г. Ф.Т.Маринетти

    ## «НАСЛАЖДЕНИЕ БЫТЬ ОСВИСТАННЫМ»

    ## ( отрывки)

    …Мы желаем, чтобы произведение драматического искусства перестало быть**…** жалким ремесленным изделием, подчиненным требованиям рынка... Для этого нужно вымести все предрассудки, которые душат актеров, авторов и публику.

    1. Мы рекомендуем авторам презрение к публике, а в особенности к публике первых представлений, психологию которой можно свети к соперничеству женских шляпок и туалетов,тщеславию …дорогих мест,... занятых зрелыми и богатыми мужчинами, ум которых склонен-к пренебрежению. а пищеварение очень деятельно, что не совместимо с каким бы то ни было интеллектуальным усилием. /…/ К несчастью, единственное желание публики - спокойно переваривать пищу в театре. Стало быть, она совершенно не способна одобрять, не одобрять или исправлять произведение искусства. Автор может пытаться вытащить публику из состояния ничтожества, как вытаскивают утопающего из воды. Но пусть, он остережется, чтобы .его не захватили судорожные руки публики, так как в таком случае он неизбежно пойдет ко дну вместе с нею под гром аплодисментов.
    2. Мы рекомендуем также отвращение к немедленному успеху, венчающему посредственные и банальные труды /…/
       1. Так как единственная цель театрального искусства, как и всякого искусства, оторвать душу публики от повседневной реальности и экзальтации в ослепительной атмосфере интеллектуального опьянения, то мы презираем все пьесы, которые стремятся только взволновать и довести до слез посредством [ перечисляются традиционные сюжеты ]

    /..,/Нужно ввести на сцене царство Машины, великий революционный трепет, волнующий массы, новые идеи и великие научные открытия. /…/

    Драматическое искусство должно давать не психологическую фотографию, а опьяняющий синтез жизни в ее многочисленных и типичных линиях.

    /…/

    10. Мы желаем подчинить актеров авторитету писателей, вырвать актеров из под власти публики, которая неизбежно толкает их на поиски легкого, эффекта и удаляет от всяких поисков глубокого толкования. Для этого нужно уничтожить смешной обычай аплодисментов и свистков, который может служить барометром для парламентского красноречия, но уж, конечно, не для достоинств произведения искусства.

    11. В ожидании этого мы рекомендуем авторам и актерам наслаждение быть освистанными.

    Не все, что освистывается, хорошо или ново. Но все, что немедленно удостаивается аплодисментов, не превосходит среднего уровня; следовательно, это есть нечно посредственное, банальное, пережеванное или слишком хорошо переваренное.

    Высказывая эти футуристические убеждения, я с радостью могу выразить уверенность, что мой гений, не раз, освистанный французской и итальянской публикой, никогда не будет погребен под грудой аплодисментов.

    # Ф.Т.Маринетти

    # Г.Крэг

    ## 0 ФУТУРИЗМЕ И ТЕАТРЕ6.

    ## (отрывки)

    /…/ Я хочу исправить впечатление некоторых своих читателей о том, что я один из тех "серьезных" людей, чья жизнь - плоский и однообразный круг серьезности. Если бы я был таким человеком, я не смог бы оценить по достоинству "Манифест" синьора Маринетти. "Серьёзные" людш никогда не ходят на представления варьете. Я хожу /…/ Сейчас я очень часто посещаю Театр Варьете и Кинематограф: для меня представляет значительный интерес наблюдать, как различны эти два места развлечения… и кроме того, я получаю совершенное удовольствие.

    Итак, теперь, когда я объяснил, как я, считающийся Первосвященникком Театра Высокого Искусства ... могу говорить о "Манифесте" футуристов… я перейду к тому, что буду брать некоторые части "Манифеста" по порядку и показывать, как он «далеко позади». /…/ Я хочу, чтобы вы помнили, что для нашего понимания несущественно, считаем ли мы футуристов бандой диких сумасшедших или сборища слабоумных дураков. Они не являются ни тем, ни другим. Это вполне серьезные и здорогые ребята, вот только довольно старые в душе. Так как это вина не их, а их предков, давайте не будем пытаться рассмеяться. /…/

    "Манифест" открывается словами: "Мы питаем глубокое отвращение к современному театру". Это необдуманное утверждение. /.../ Я сльшал о лисе, которая питала глубокое отвращение к винограду в одном винограднике. Она не могла предъявить к нему другой претензии, крие той, что им пришлось жить в одно время. Виноградник, наверное, до сих пор приносит плоды, а лиса? /.../

    Пункт 1- ый "Манифеста"7 говорит, что Театр Варьете … не имеет, к счастью, традиций (это неверно, он стар, как мир). Дальше: «ни мастеров, ни догм». Это также неверно. /…/ Остальные 14 пунктов не так изобилуют ошибками. /…/

    Профессионала весь "Манифест" приводит скорее в состояние шока, а некоторых может даже разозлить предположение … о том, что футуризм думает, что может "усовершенствовать" Театр Варьете при помощи трансформации его из того, коим он представляется в пунктах 2-14, в "Театр Ошеломления и Рекорда". Но почему футурист должен желать трансформировать то, что, как он сам утверждает, итак хорошо.

    В пункте 13 нам рассказывают, что Театр Варьете "уничтожает наши традиционные представления о пропорциях, времени и пространстве" /пример - маленькая дверь /…/ Это неверно. Только вчера я был в цирке и видел двух клоунов, использующих эту самую калитку в ЗО сантиметров высотой. Это не разрушает даже самых туманных человеческих представлений о времени и пространстве, но успешно уничтожает концепцию футуристов. /…/

    Наконец, я искренне одобряю этот странный и ужасный "Манифест", точно так же, как я предпочитаю даже "вульгарную" сторону Театра Варьете благовоспитанной маске официальной сцены. Если просто вульгарность оскорбительна, то просто благовоспитанность – безнадежна.

    Футуризм в театре не может принести вреда. Так дайте больше ему места! Пусть он идет вперед… он должен идти… мы должны перерасти его. Это смелая жертва, и Маринетти и его друзья когда-нибудь получат признание. Потому что Маринетти ужасно серьезен.

    Синьор Маринетти знает, чего он хочет: он хочет расшевелить все, и нам следует надеяться, что, отдавая столько времени политике, религии и другим видам искусства, он найдет все же несколько часов в месяц, чтоб уделить их изучению нашего - отнюдь не легкого - искусства и вопросам, относящимся к его практике.

    Если наша программа, изложенная более семи лет назад, казалось бы исключала положения футуристов, то это было потому, что мы просто не могли себе позволить встать на чью-нибудь сторону. Политика необходима, но у нас не было возможности ею пользоваться.

    Маринетти, неистово, но в высшей степени благородно работающий своим заступом, должен побуждать других к тому же делу. Он превращает подкоп в прекрасное искусство. Прочь разговоры о человеке, увлеченном заступом и глиной. Отойдите в сторону, ... или возьмите кирку и помогите. /…/

    Флоренция, январь, 1914 г.

    ## СИНТЕТИЧЕСКИЙ ФУТУРИСТСКИЙ ТЕАТР8

    ## Манифест

    Ожидая нашу великую войну, столь призываемую, мы, футуристы, меняем яростное действие на площадях и в Университётах против нейтральности на художественное воздействие на чутких итальянев, которых хотим подготовить к великому часу максимальной Опасности. Италия должна стать неустрашимой, ожесточенной, гибкой и стремительной. как фехтовальщик; нечувствительной к ударам, как боксер; одинаково бесстрастной при провозглашении победы, либо поражения.

    Ибо Италия учится принимать молниеносные решения: бросаться в порыве, выдерживать любое напряжение, любую возможную беду - не прибегая к книгам и журналам. Книги и журналы интересуют и занимают меньшинство: все они в той или иной мере скучны, громоздки, медлительны, способны только охладить энтузиазм, пресечь порыв и отравить сомнениями сражающийся народ. Война, интенсифирующийся футуризм располагают маршировать, а не мариновать себя в библиотеках и читальнях. ИТАК, МЫ УБЕЖДЕНЫ, ЧТО СЕГОДНЯ БОЕВОЕ ВЛИЯНИЕ НА ИТАЛЬЯНСКУЮ ДУШУ МОЖНО ОКАЗАТЬ ТОЛЬКО ПОСРЕДСТВОМ ТЕАТРА. В самом деле, 90% итальянцев ходит в театр, и только 10% читают книги и журналы. Однако необходим ФУТУРИСТСКИЙ ТЕАТР, т.е. абсолютно противоположный устарелому театру прошлого, который продолжает свое гнетущее монотонное шествие по непробудным сценам Италии. Без противодействия старому театру, этой скучной, уже исчерпанной прежними зрителями форме, мы обрекаем весь современный театр, потому что все это - многословное, аналитическое, придирчиво психологическое, пояснительное, разжиженное, мелочное, неподвижное, полное запретов, как полицейский околоток, келейное, как монастырь, замшелое, как нежилая изба, - старье. В целом, как прежний театр, так и теперешний занимающий позицию нейтральности, находятся в противоречии с ярой, все опрокидывающей и синтезирующей скоростью войны.

    Мы создаем Футуристский театр.

    С И Н Т Е Т И Ч Е С К И Й,

    т.е. кратчайший. Отжать до нескольких минут, нескольких слов и нескольких жестов бесчисленные положения, опущения, мысли, чувства, факты и символы!

    Писатели, которые пытались обновить театр ( Ибсен, Метерлинк, Андреев, Поль Клодель, Бернард Шоу), никогда не помышляли добиться истинного синтеза, освободившись от техники, основанной на многословии, подробном анализе, подготовительных длиннотах. Перед произведениями этих авторов публика находится в омерзительном положении кучки зевак, смакующих собственную жалость и сострадание, наблюдая медленное издыхание лошади, павшей на мостовой. Аплодисмент-рыдание, разражающееся наконец, освобождает желудок публики от несварения, которое она все время испытывала от того, что поглощала. Каждый акт равнозначен терпеливому ожиданию в приемной, чтобы министр (сценический эффект, поцелуй, выстрел, обличающие слова) вас принял. Весь прежний, или теперешний полуфутуристический театр, вместо того, чтобы синтезировать явления и мысли в наименьшее число слов и жестов, скотски уничтожил разнообразие местодействия (источник неожиданности и подвижности), впихивая пейзажи, площади, улицы в единый остов комнатной выгородки. Одним словом, это целиком застойный театр.

    Мы убеждены, что в силу его краткости, появления абсолютно нового театра, полностью гармонирующего со стремительной и лаконичной футуристической чуткостью, можно добиться чисто механическим путем. Наши сценические явления могут стать мгновениями, т.е. длиться несколько секунд. Благодаря основополагающей, синтезирующей краткости наш театр может вступить в конкуренцию и, даже победить Кинематограф.

    Н Е Т Е Х Н И Ч Н Ы Й

    Прежний театр - это литературная форма, наиболее стеснявшая, искажавшая и истощавшая гений автора. В театре много больше, чем в лирике и романе царят "технические требования": 1) отбрасывать все, что противоречит вкусам публики 2) придумать сценический замысел ( который легко излагается на нескольких страницах) и разбавлять, и разбавлять его на два, три, четыре акта; 3) расположить вокруг персонажа, который нам интересен, много лишних лиц: карикатурных, забавных типов и прочих надоедливых особ которые тут вовсе ни при чем; 4) установить продолжительность каждого акта от половины до трех четвертей часа; 5) строить действие, стараясь: а) начинать с семи-восьми абсолютно никчемных страниц; б) ввести десятую часть сюжета в первый акт, пять десятых во второй, четыре десятых в третий; в) строить действие в восходящем порядке, так, чтобы оно было только подготовкой к финалу; г) первый акт без обиняков делать скучноватым, с тем, чтобы второй стал увлекательным, а третий ударным; 6) неизменно добавлять к каждой существенной реплике по сотне и более несущественных, гроходных; 7) посвящать не менее страницы объяснениям и указаниям к каждому выходу и уходу; 8)систематически применять правило "внешнего разнообразия" действий, сцен, реплик, т.е. например: проводить один акт днем, другой вечером, третий глубокой ночью, один акт сделать, патетичным, другой возвышенным, какой-то тоскливым; когда надо показать продолжительную беседу двоих, вводить что-либо прерывающее ее, упавшую вазу, переборы мандолины…или заставить партнеров все время двигаться - то сесть, то встать, пойти налево, направо, и так разнообразить диалог, что покажется, будто вот-вот разорвется бомба (например, явится обманутый муж), на самом же деле бомба никогда не должна взрываться раньше, чем кончится акт; 9) безмерно заботиться о том, чтобы достичь "правдоподобия интриги"; 10) сделать так, чтобы публика максимально понимала причины и следствия каждого сценического положения и только в последнем акте сообразила бы, как должны кончить персонажи.

    Мы, с нашим синтетическим движением в театре, хотим сокрушить Технику, которая от древних греков до сего дня вместо того, чтобы упроститься, стала более догматичной, до глупости логичной, мелочной, педантичной, удушающей.

    ИТАК:

    1) ГЛУПО ПИСАТЬ СТО СТРАНИЦ, ЕСЛИ ДОВОЛЬНО ОДНОЙ, только потому, что публика так привыкла и с детской наивностью хочет видеть зависимость характера персонажа от череды событий; только потому, что публике необходима иллюзия реального существования персонажа, дабы восторгаться его художественной ценностью, ведь публика не желает признавать этой ценности, если автор ограничивается обозначением персонажа лишь несколькими штрихами.

    2) ГЛУПО не освободиться от предрассудка сценичности, когда жизнь (которая состоит из бесконечно более скованных, более размеренных, предустановленных действий, чем те, что разворачиваются в сфере искусства) в большей части нетеатральна, хотя даже и в этой части наличествуют бесчисленные сценические возможности.ВСЕ СЦЕНИЧНО,ЕСЛИ ЗНАЧИМО.

    3) ГЛУПО удовлетворять примитивные вкусы толпы, которая непременно хочет увидеть в финале торжество положительного персонажа и поражение отрицательного.

    4) ГЛУПО пытаться логически объяснить все, что происходит на сцене, если и в жизни никогда не удается охватить происшедшее целиком, во всех причинах и следствиях, потому что реальность постоянно вибрирует, атакуя нас шквалом осколочных явлений, то скомбинированных между собой, то вклиненных друг в друга, смешанных, скрученных, хаотичных. Например, глупо изображать на сцене спор двух персонажей, ведущийся всегда по порядку, логично и ясно, между тем как в житейском опыте мы почти исключительно встречаемся с обрывками споров, свидетелями которых мы, современные люди, становимся лишь на миг в трамвае, в кафе, на вокзале—и которые кинематографически запечатлевают в нашем сознании динамичные фрагментарные симфонии жестов, слов, шумов и огней.

    6) ГЛУПО подчиняться диктату "завязки", "кульминации", "развязки".

    7) ГЛУПО позволять взваливать на свой гений груз техники, которую все (даже дураки) могут обрести посредством штудий, практики и терпения.

    8) ГЛУПО ОТКАЗЫВАТЬСЯ ОТ ДИНАМИЧНОГО СКАЧКА В ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО ТОТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА, ЛЕЖАЩЕЕ ЗА ПРЕДЕЛАМИ ОСВОЕННЫХ ТЕРРИТОРИЙ.

    ДИНАМИЧНЫЙ, СИМУЛЬТАННЫЙ,

    т.е. порожденный импровизацией, молниеносной интуицией, откровенной впечатляющей злободневностью.

    Мы убеждены, что вещь тем ценнее, чем быстрее сымпровизирована (за час, минуты, секунды), а не приготовлена заранее ( за месяцы, годы, века). Мы питаем непобедимое отвращение к сочиненному за письменным столом, априори, без учета условий, в которых оно должно играться, БОЛЬШАЯ ЧАСТЬ НАШИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НАПИСАНА ПРЯМО В ТЕАТРЕ.

    Театральная обстановка - неисчерпаемый источник нашего вдохновения. Магнетическое всепроникающее воздействие на усталый мозг атмосферы пустого позолоченного театра во время утренней репетиции; интонация актера, пробуждающая в нас возможность строить все на парадоксальном сочленении мысли; развитие сценических положений, подсказывающее нам начальные такты световой симфонии; фигура актрисы, которая чувственно вызывает ассоциации с ракурсами гениальной живописи .

    Мы изъездили всю Италию во главе героического батальона актеров, которые представляли "ЭЛЕКТРИЧЕСТВО" и другие футуристические синтезы (сегодня живые, а завтра нами же изжитые и приговоренные) зрителям, сидевшим в залах, как революционеры в тюрьмах. От "Политема Гарибальди" в Палермо до "Верме" в Милане итальянские театры посредством яростного массажа толпы разглаживают морщины и сотрясаются от хохота, как при землятресении. Братаются с актерами. После мы спорили бессонными ночами в дороге, взаимно подхлестывая свой гений в ритме туннелей и вокзалов.

    Наш футуристический театр освистывает Шекспира, но принимает в расчет болтовню шута, засыпает на реплике Ибсена, но воодушевляется от грубых, наивных измышлений болтунов из театральных кресел.

    МЫ ДОБИВАЕМСЯ АБСОЛЮТНОГО ДИНАМИЗМА ПОСРЕДСТВОМ ВЗАИМНОГО ПРОНИКНОВЕНИЯ РАЗЛИЧНЫХ МЕСТ И ВРЕМЕН, например: в драме типа "Больше, чем любовь" важные события (например: убийство маркёра) не происходят на сцене, о них лишь рассказывается без всякого динамизма; в первом акте "Дочери Йорио"9 события развиваются в одной сцене без скачков места и времени; а вот в футуристском cинтeэe («Симyльтaннocть») пpeдставлены.. два взаимопересекающихся места и множество отрезков времени, вовлеченных в действие симультанно.

    АВТОНОМНЫЙ, АЛОГИЧНЫИ, ИРРЕАЛЬНЫЙ

    Театральный футуристический синтез не будет подчиняться логике, не будет иметь ничего общего с фотографией, он будет автономен, похож только на самое себя, будет извлекать из реальности элементы, чтобы их причудливо комбинировать. Прежде всего, подобно тому, как для живописца или музыканта существует во внешнем мире рассеянная, но для них наиболее сжатая, интенсивная жизнь, состоящая из красок, форм, звуков и шумов, так для ЧЕЛОВЕКА, ОДАРЕННОГО ТЕАТРАЛЬНЫМ ЧУТЬЕМ, СУЩЕСТВЕТ ОСОБАЯ РЕАЛЬНОСТЬ, ЯРОСТНО АТАКУЮЩАЯ НЕРВЫ: она состоит из того, что именуется: ТЕАТРАЛЬНЫЙ МИР.

    ФУТУРИСТСКИЙ ТЕАТР РОЖДАЕТСЯ ОТ ДВУХ ЖИВЕЙШИХ импульсов футуристической чуткости к будущему, определенных в двух Манифестах:

    «ТЕАТР ВАРЬЕТЕ» и «ВЕС,МЕРА и ЦЕНА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ГЕНИЯ". Их суть:

    1) НАША БЕЗУМНАЯ CTPACTЬ K СОВРЕМЕННОЙ, БЫСТРОЙ, ДРОБНОЙ,ИЗЯЩНОЙ, СЛ0ЖНОЙ, ЦИНИЧНОЙ, МУСКУЛИСТОЙ, МИМОЛЕТНОЙ ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ.

    2) НАША СОВРЕМЕННЕЙШАЯ ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА, СОГЛАСНО КОТОРОЙ НИКАКАЯ ЛОГИКА, НИКАКАЯ ТРАДИЦИЯ, НИКАКАЯ ЭСТЕТИКА, НИКАКАЯ ПОЭТИКА, НИКАКОЙ ОППОРТУНИЗМ НЕ ВМЕНЯЮТСЯ ГЕНИЮ ХУДОЖНИКА, КОТОРЫЙ ДОЛЖЕН ЗАНИМАТЬСЯ ТОЛЬКО ТЕМ,ЧТОБЫ СОЗДАВАТЬ СИНТЕТИЧЕСКИЕ ВЫРАЖЕНИЯ УМСТВЕННОЙ! ЭНЕРГИИ, ИМЕЮЩИЕ АБСОЛЮТНУЮ ЦЕННОСТЬ НОВИЗНЫ. ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР сумеет возбудить своих зрителей, т.e. заставить их забыть однообразие повседневности, протащив их сквозь ЛАБИРИНТ СИЛЬНЫХ ОЩУЩЕНИЙ С НЕМЫСЛИМОЙ ОРИГИНАЛЬНОСТЬЮ И НЕПРЕДСКАЗУЕМОЙ СЛОЖНОСТЬЮ ХОДОВ.

    ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР станет ежевечерней гимнастикой, тренирующей дух нашей расы для быстрых и опасных дерзаний, столь необходимых в этом футуристическом году.

    ЗАКЛЮЧЕНИЯ:

    1) ЦЕЛИКОМ ОТМЕНИТЬ ТЕХНИКУ (поэтику),ПОД ГНЕТОМ КОТОРОЙ УМИРАЕТ ТЕАТР ПРОШЛОГО.

    2) ПОСТАВИТЬ НА СЦЕНЕ ВСЕ ОТКРЫТИЯ (СКОЛЬ БЫ ОНИ НИ КАЗАЛИСЬ НЕВЕРОЯТНЫМИ И ПРИЧУДЛИВО АНТИТЕАТРАЛЬНЫМИ), КОТОРЬЕ СОЗДАЛ НАШ ГЕНИЙ, ВТОРГАЯСЬ В ПОДСОЗНАНИЕ, В ОБЛАСТЬ ТРУДНО ОПРЕДЕЛИМЫХ СИЛ,

    В ЧИСТУЮ АБСТРАКЦИЮ, В ЧИСТОЕ УМОЗРЕНИЕ, ФАНТАЗИЮ, РЕКОРД, СУМАСБРОДСТВО (Напр.: "Едут"10 - первая предметная драма Ф. Т .Маринетти,.новое направление театральных .впечатлений, открытое Футуризмом).

    3)СИМФОНИЗИРОВАТЬ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТЬ ПУБЛИКИ, РАЗВЕДЫВАЯ И ПРОБУЖДАЯ ЕЁ В САМЫХ ИНЕРТНЫХ ПРОСЛОЙКАХ; ОТМЕНИТЬ ТАКОЙ ПРЕДРАССУДОК КАК . РАМПА, ЗАБРАСЫВАЯ СЕТЬ ВПЕЧАТЛЕНИЙ СО СЦЕНЫ ПРЯМО В ПУБЛИКУ; СЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ ДОЛЖНО ВТОРГНУТЬСЯ НАПРЯМУЮ В ЗРИТЕЛЬСКИЙ ПАРТЕР.

    4) ГОРЯЧО БРАТАТЬСЯ С АКТЕРАМИ, КОТОРЫЕ ОКАЗЫВАЮТСЯ СЕГОДНЯ В ЧИСЛЕ ТЕХ НЕМНОГИХ, КТО ИЗБЕГАЕТ ДЕФОРМИРУЮЩЕГО КУЛЫУРНОГО НАЖИМА.

    5) ОТМЕНИТЬ ФАРС, ВОДЕВИЛЬ, ПОШАД,КОМЕДИЮ, ДРАМУ И ТРАГЕДИЮ, ЧТОБЫ НА ИХ МЕСТЕ СОЗДАТЬ БЕСЧИСЛЕННЫЕ ФОРМЫ ФУТУРИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА, ТАКИЕ КАК: РЕПЛИКИ НА СВОБОДЕ, СИМУЛЬТАННОСТЬ, ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ, ОЖИВЛЕННАЯ ПОЭМКА, ИНСЦЕНИРОВАННОЕ ЧУТЬЕ,СМЕХОВОЙ ДИАЛОГ, ОТРИЦАТЕЛЬНЫЙ АКТ, ЭХО-РЕПЛИКА, СПОР ВНЕ ЛОГИКИ, СИНТЕТИЧЕСКАЯ ДЕФОРМАЦИЯ, НАУЧНАЯ СПИРАЛЬ, СОВПАДЕНИЕ, ВИТРИНА ...

    6) СОЗДАВАТЬ МЕЖДУ НАМИ И ТОЛПОЙ ПОСРЕДСТВОМ ДЛИТЕЛЬНОГО КОНТАКТА ТОКИ НЕЛИЦЕПРИЯТНОЙ ДОВЕРИТЕЛЬНОСТИ ТАК, ЧТОБЫ ВНЕДРИТЬ В НАШУ ПУБЛИКУ ЖИВУЮ ДИНАМИКУ НОВОЙ ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОСТИ.

    Таковы наши первые слова о театре. Наши первые 11 театральных синтезов ( авторы Маринетти, Сеттимелли, Бруно Корра, Р. Кити, Балилла, Прателла, Паоло Буцци)11, триумфально сыгранные труппой Этторе Берти перед толпами зрителей Анконы, Болоньи, Падуи, Венеции, Вероны, Бергамо, Генуи (дважды), Савоны, Санремо. Скоро в Милане у нас будет огромное металлическое здание, оснащенное всеми электромеханическими устройствами, которые позволят сценически воплотить наши самые вольные идеи.

    Ф.Т.Маринетти.

    Эмилио Сеттимелли

    ##### Бруно Корра

    Милан 11 января 1915 г.

    Милан 18 февраля 1915 г.

    ## ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ СЦЕНОГРАФИЯ12

    ## Манифест

    ## МЫ РЕФОРМИРУЕМ СЦЕНУ

    Верить в то, что сцена сегодня существует, это все равно, что признать свою полную художественную слепоту. Сцена не эквивалентна ни увеличительному фотографическому снимку реальности, ни тому, якобы, синтезу, который получается, если применять материально-теоретическую систему субъективной сценографии, во всем противоположной современной объективной сценографии. Речь идет не только о реформе мизансцен, необходимо создать общую абстрагирующую целостность, в которой бы идентифицировалось сценическое воплощение пьесы; рассматривать сцену отдельно, как объект для художника, ошибочно, ибо

    а) мы будем иметь дело не со сценографией, а просто с живописью,

    б) мы вернемся в прошлое ( вернее, в устарелое настоящее), когда сцена выражает одно, а пьеса - другое. Две дивергентные силы (драматург и сценограф) должны конвергировать, сходиться до тех пор, пока не получится в результате совокупный синтез постановки пьесы. Сцена в своем динамическом синтезе должна жить театральным действием, должна выражать, подобно тому, как это делает актер, непосредственно через себя душу персонажа, созданного автором. "Итак, чтобы реформировать сцену, надо:

    1) Отказаться от точного воспроизведения того, что задумал автор, решительно отринуть любую зависимость от реальности, от любого сравнения субъективного с объективным или наоборот; все эти связи только уменьшают прямой эмоциональный контакт с косвенными ощущениями.

    2) В сценическом действии заменить поступательный эмоциональный порядок, который вызывает ощущения по ходу спектакля, атмосферой, которая станет целостным средством достижения того же результата.

    3) Абсолютный синтез в предметной выразительности сцены, т.е. не тот живописный синтез разных элементов, а новый, с исключением тех элементов сценической архитектуры, которые не способны продуцировать новые ощущения.

    4) Сценическая архитектура должна служить скорее поводом для работы интуиции публики, чем средством пробуждения воображения и сотрудничества.

    5) Колорит и сцена должны возбуждать у зрителя те эмоциональные качества, которых не может вызвать ни слово поэта, ни жест актера.

    Сегодня у нас нет реформаторов сцены13: опыты Дреза и Руше во Франции с наивными, инфантильными средствами выразительности; Мейерхольда и Станиславского в России с возвратом к надоевшим классикам ( оставим в стороне плагиаты Бакста ассиро-персидско-египетско-нордического характера); Адольф Аппиа, Фриц Эрлер, Литтман Фуш и Макс Рейнхгардт (организатор) уклонялись скорее в сторону пышной, внешне эффектной, застывшей, чем подлинно реформаторской интерпретации; Гренвил-Баркер и Гордон Крэг в Англии сделали некоторые ограниченные изобретения, объективные синтезы. Много затруднений и материальных упрощений, нет сопротивления прошлому.

    Мы же намерены провоцировать революцию, которая назрела, ибо до сих пор никто не проявлял подлинно суровой художественной требовательности, дабы обновить выразительным элементом концепцию сценической интерпретации. По нашему мнению сценография сейчас - это нечто чудовищное. Сегодняшние сценографы - это выхолощенные маляры, все еще топчущиеся по углам пыльного гноища классической архитектуры. Мы должны низложить и отстранить их и сказать своим друзьям музыкантам и поэтам: этому действу подобает вот такая сцена, а не такая. Мы тоже артисты, а не простые исполнители. Мы творим сцену, даем сценическую жизнь пьесам во всю мощь нашего художественного призвания и мастерства.

    И было бы вполне естественно, чтобы мы выбирали пьесы, совпадающие с нашими склонностями, пьесы, которые вовлекают в сценическое действие интенсивные и синтетические явления.

    МЫ ОБНОВЛЯЕМ СЦЕНУ

    Абсолютно новый характер нашего сценического новаторства состоит в отказе от писаных декораций. Сцена не будет больше расписным фоном, она будет бескрасочным электромеханическим архитектурным сооружением, способным к животворной хроматической эманации цвета и света, источниками которых будут электрические рефлекторы с разноцветными стеклами, скоординированные и расположенные в соответствии с духом каждого сценического явления.

    Яркие излучения целых пучков и рядов цветных ламп, их динамические комбинации, дадут изумительные эффекты взаимопроникновения, и взаимопересечения света и тени. Они родятся из беспредметной пустоты от ликующей плотности света. Ирреальные наложения, столкновения, избыток ощущений, а также динамичные архитектурные сочленения сцены, движимые резко поворачивающимися металлическими рычагами, отменяющие плоскость ровных поверхностей - все это, включая принципиально новое современное шумовое наполнение, увеличивает витальную мощь сценического действия.

    На сцене , освещенной таким образом, актеры добьются тех неожиданных динамических эффектов, которыми они либо пренебрегали, либо очень мало занимались пока в театрах, главным образом из-за предубеждения, что нужно подражать реальности. А чего ради? Может быть, и сценографы абсолютно убеждены, что нужно подражать реальности? Идиоты! Неужели вы не понимаете, что ваши усилия, все ваши тщетные реалистические потуги приводили только к тому, что интенсивность эмоционального содержания ослаблялась, ибо она может, быть достигнута только посредством эквивалентной интерпретаций реальности, т.е. через абстрагирование?

    МЫ СОЗДАЕМ СЦЕНУ

    Мы поддерживали здесь идею ДИНАМИЧЕСКОЙ СЦЕНЫ в противовес статической сцене прошлого. Принципы, на которых мы основываемся, состоят не только в намерении принести на сцену новую, более прогрессивную выразительность, но в намерении придать ей ведущее, самодостаточное значение, которое изначально присуще ей, но которое до сих пор никто не подумал ей придать.

    МЫ МЕНЯЕМ РОЛИ

    Вместо освещенной сцены мы создаем освещающую сцену, полную световой выразительности, которая со всей эмоциональной мощью излучает колорит, соответствующий театральному действию.

    Материальные средства достижения эффектов освещающей сцены состоят в употреблении цветов электрохимического происхождения, флуоресцентных смесей, вступающих в химическую реакцию под воздействием электрического тока и испускающих светящиеся краски любой тональности в зависимости от состава смеси, добавок, газа.

    Можно будет добиться желанного освещения, возбуждая посредством неоновых электрических трубок (ультрафиолет) разнообразные смеси, нанесенные по эскизу в нужных местах огромного сценодинамического архитектурного сооружения.

    Но эволюция футуристической сценографии и хореографии не должна на этом остановиться. В конечном синтезе актеры-люди станут совершенно невыносимы, несносны, как детские куклы или сверхмарионетки, с которыми поспешили недавние реформаторы; ни те, ни другие не смогут удовлетворительно выразить многочисленные аспекты, предлагаемые театральными авторами.

    В эпоху тотального утверждения футуризма мы увидим динамичные архитектурные сценические сооружения, испускающие свет хроматическими лампами накаливания, которые, то трагически цепляясь, то сладострастно предлагаясь, будут неотвратимо возбуждать у зрителей новые эмоциональные качества и ощущения. В вибрации световых форм, продуцируемых электрическим током и цветным газом, станут мелькать извиваться, корчиться газ-актеры, аутентичные этому, пока еще не существующему театру; они и должны будут заместить живых актеров. Резкими свистами, необычными шумами эти газ-актеры смогут наилучшим образом показать значение необычных театральных интерпретаций. Веселящие газы, взрывчатые газы и. т д. наполнят публику радостью и ужасом и она, в свою очередь, тоже станет актрисой.

    Но и это не последнее наше слово. Нам есть еще, что сказать. А пока предоставьте нам выполнить то, что высказано здесь.

    Энрико Прамполини14

    7 апрель-май 1915 г.

    ## ТЕАТР НЕОЖИДАННОСТИ (сюрприза)15

    ## Манифест

    Мы прославили и обновили Театр Варьете. В "Синтетическом театре" мы сокрушили предрассудки техники (поэтики), правдоподобия, сквозной логики и постепенной подготовки действия. В "Синтетическом театре" мы создали новейшую смесь серьезного и смешного, реальных и ирреальных персонажей. Взаимопроникновение и симультанность времени и пространства, предметные драмы, диссонансы, инсценированные картинки, витрины мыслей и жестов. Если сегодня существует итальянский театр со смесью серьезного-смешного-гротескового, с нереальными персонажами в реальных обстоятельствах, симультанностью и проникновением друг в друга времени и пространства, то этим он обязан нашему "Синтетическому театру".

    Сегодня мы совершаем в театре еще один рывок вперед. Наш "Театр Неожиданности" собирается развлекать публику, удивляя ее всеми средствами, фактами, мыслями, контрастами, до сих пор не выносившимися нами на подмостки, кучей развлекательных приемов, нами еще не использованных и способных радостно поразить человеческие чувства.

    Мы много раз заявляли, что основным элементом искусства является неожиданность (сюрприз), что произведение искусства автономно, похоже только на самое себя и поэтому возникает, как чудо. "Весна" Ботичелли, подобно многим иным шедеврам, при своем появлении, кроме значения ее композиции, ритма, объема и колорита, в качестве основной ценности обладала поразительной (неожиданной) оригинальностью. Известность картины для каждого из нас, плагиаты и имитации ее, уничтожили на сегодня эту ценность. Это показывает, насколько .культ произведений прошлого ( обожаемых, имитируемых, копируемых) не только вреден для новых неиспорченных художников, но и сам по себе пуст и абсурден, в виду того, что сегодня можно обожать, имитировать и копировать только одну часть этой картины. Однажды Рафаэль выбрал для своей фрески стену в одном из залов Ватикана, уже расписанную за несколько лет до того кистью художника Содома, и заставил соскоблить дивное произведение этого мастера и сам расписал ее, отдавая дань собственному творческому гонору, сознавая, что основная ценность произведения искусства состоит в неожиданности его появления. Поэтому мы придаем абсолютное значение неожиданности, тем более, что после стольких веков, наполненных гениальными творенияями, которые на момент их появления поражали своей неожиданностью, теперь чрезвычайно трудно кого-либо чем-либо поразить. В Театре Неожиданности краеугольный камень авторской выдумки должен быть таким, чтобы:

    1) неожиданно поразить чувства всей публики сразу;

    2) поддерживать продолжительность воздействия другими комичнейшими идеями на манер того, как летят брызги или расходятся по воде круги, или многократно откликается эхо;

    3) провоцировать в публике абсолютно непредсказуемые реплики и реакции, чтобы каждый сюрприз разрешался новым сюрпризом на подмостках, в партере, в ложах, в городе, тем же вечером, день спустя, в бесконечности. Тренируя итальянский дух ( всеми этими лежащими вне логики спиритуалистическими упражнениями) на максимальную эластичность, Театр Неожиданности хочет вырвать итальянскую молодежь из монотонной, похоронной, отупляющей, навязчивой политики. Заключая, скажем: Театр Неожиданности содержит кроме всего набора "мускульных радостей" футуристических кафе-шантанов с их гимнастами, атлетами, иллюзионистами, эксцентриками, фокусниками, кроме того, что есть в "Синтетическом театре", еще и "Театр-газету" футуристического направления, и "Театр-галерею" пластики, а кроме того еще и: динамические и синоптические слова на свободе, взаимопроникновение танцев, инсценированные вольнословные поэмы, импровизированные музыкальные споры между двумя фортепиано, или фортепиано и голосом, вольные импровизации оркестра и т.д.

    Синтетический театр ( созданный Маринетти, Сеттимелли, Канджулло, Буцци, Марио Карли, Фольгоре, Прателла, Йанелли, Неннетти, Ремо Конти, Марио Десси, Балья, Вольт, Деперо, Роньони, Соджетти, Мазната, Вазари, Альфонсо Дольче), нашел победное воплощение в Италии в труппах Берти, Нинки, Цонкада, Тумиати, Мательди, Петролини16, Лучано Молинари; В Париже и в Женеве в авангардистском Обществе "Искусство и Свобода"; в Праге в чехословацкой труппе театра Швандово.

    Наш Театр Неожиданности, представленный футуристической труппой Де Анджелеса17, выступал перед зрителями Неаполя, Палермо, Рима, Флоренции, Генуи, Турина, Милана, которые были - (согласно выражению из одного малоудачливого ежедневного листка "День») - "ужасающе веселы".

    В Риме необычайно нагло вели себя сторонники устарелого театра, за что и были поколочены Маринетти, Канджулло и братьями Форнари. Стал легендарным пинок, которым художник Тото Форнари поддал ниже пояса одному пассеисту, полезшему на сцену со своими дремучими обвинениями. Так, посредством неожиданности художник Форнари водворил ретрограда обратно в ложу.

    Театр Неожиданности выставлял в Неаполе картины художника-футуриста Паскуалино Канджулло, в Риме картины художника-футуриста Тото Форнари, комментируемые у рампы художником Балла18, во Флоренции картины художника-футуриста Мараско, в Милане художника-футуриста Бернини.

    Театр Неожиданности открывает дискуссии между импровизирующими фортепиано и фортепиано с виолончелью, изобретенные музыкантами-футуристами Альдо Мантиа, Марио Барточчини, Витторио Мортари, Франко Бальди и Франко Казавола.

    Милан 11 октября 1921 г.

    Ф.Т.Маринетти

    Франческо Канджулло

    ФУТУРИСТСКАЯ СЦЕНИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА. Манифест. 1924 г.

    СЦЕНОСИНТЕЗ - СЦЕНОПЛАСТИКА - СЦЕНОДИНАМИКА - ПРОСТРАНСТВО СЦЕНЫ - МНОГОМЕРНОСТЬ - ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ АКТЕР - ПОЛИМЕРНАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ19

    Современное сценическое искусство развивается в атмосфере футуризма. Призыв к восстанию, брошенный нами, футуристами в 1915 г., окончательно сокрушил своды традиционного театра. Одновременно с манифестом Маринетти и Сеттимелли о "Синтетическом футуристском театре" я впервые набросал основы новой сценической футуристической техники в манифесте "Футуристская сценография и хореография" (опубликован в "Бальца футуриста" в марте 1915 г., перепечатан в более чем 15 изданиях у нас и за границей).

    Резюмируя и координируя главные пророческие принципы моей сценической системы, напомню неповоротливым интриганам (актерам и импрессарио), что каждое видное теоретическое положение сегодня уже нашло свое конкретное воплощение в плане технического эксперимента : в 1919 г. В Театре Марионеток в Риме, в I920 г. в Театре Арджентина в Риме, в 1921 г. в театре Швандово в Праге, в 1922 г. в Национальном Театре в Праге, в 1923 г, в Театре Независимых в Риме.

    Сценическое искусство, в прошлом ограничивавшееся тем, чтобы следовать указаниям, т.е. играть так, как это делалось у древних греков или в средневековье, с появлением Вагнера совершило быструю, хоть и эмпирическую эволюцию, привлекая сценическое действие как объединяющий элемент. Сценографические указания, состоящие в иллюзионистской перспективе, разработанной нашими сценографами XVIII в. и с той поры внедренной в устройство сцены, сегодня преобразились в пластические дейтва магических и ирреальных сценических конструкций.

    Сценография, т.е. господствовавшее на традиционной .сцене изображение реальности как иллюзия правдоподобия окружающего мира, окончательно приговорена, так как является статическим компромиссом, антитезой к сценическому динамизму, составляющему суть театрального действия.

    Сценические эксперименты, совершавшиеся в последнее время в ряде европейских стран, выливались в эмпиризм, случайность, эфемерность, так как были продуктом отдельных, индивидуальных побуждений тех, кто претендовал на реализацию собственных замыслов без относительно к общим эстетическим и духовным проблемам, которые определяют и театральную технику и коньюктуру духовной жизни.

    Ценность сценической реформы футуристов состоит именно в том, чтобы вписать свою сценическую концепцию в рамки времени и пространства, обретя мерило времени и пространства в игре сценической площадки, рассматривая театрально-эстетическую эволюцию в свете новых эстетических, духовных, научных течений итальянского футуризма и проистекающих из них художественных тенденций.

    Подобно тому, как авангардистская пластика черпает свое вдохновение в. современных индустриальных формах, а поэзия - в языке телеграфа, так театральная техника ориентируется на пластический динамизм современной жизни, на действие. Основные принципы, одушевляющие футуристиескую сценическую атмосферу, - те же, что составляют квинтэссенцию футуристского спиритуализма, эстетики, искусства, а именно: динамизм, симультанность, единство взаимодействия между человеком и средой. Техника традиционного театра, оставляя неразрешимыми эти принципы, основные для реализации полноценного театрального действия, пренебрегая ими, создала дуализм между человеком (динамический элемент) и средой (статический элемент).

    Мы, футуристы, добились и утвердили единство сцены, внедрив элемент "человек" в элемент "среда" в живом сценическом синтезе театрального действия.

    Итак, театр и искусство футуристов являются последовательной проекцией духовного мира, ритмизованной движением сценического пространства. В сферу действия футуристской сценической техники входит:

    1) Выявлять суть посредством чистоты синтеза.

    2) Придавать зримую очевидность посредством пластических потенции.

    3) Выражать действие сил в игре через динамику.

    СИНТЕ3 – ПЛАСТИКА - ДИНАМИКА : магический треугольник, который определяет и объединяет воедино три различные стороны технической эволюции футуристской сцены.

    От эмпирико-описательной, живописной, с элементами правдоподобия "сценографии" - к сценосинтезу, архитектоническому резюме хроматических поверхностей. От сценопластики - объемной конструкции пластических элементов сценической среды к-сценодинамике -пространственно-цветовому архитектурному решению динамических элементов световой сценической атмосферы.

    Общая схема:

    СЦЕНОСИНТЕЗ: двухмерная сценическая среда - доминирует, цветовой элемент - вторжение архитектуры как геометрического элемента линейных синтезов - сценическое действие в двух планах: хроматические абстракции - поверхности;

    СЦЕНОПЛАСТИКА:. трехмерное сценическое пространство - доминирует пластика - вторжение архитектуры не как перспективно-живописной фикции, а как живой пластической реальности-действие развивается в трех планах: абстракция – пластика - объем.

    СЦЕНОДИНАМИКА: четырехмерное сценическое пространство- доминирует архитектурно-пространственный элемент - вторжение ритмического движения, основного динамичного элемента, который устанавливает симультанную связь между средой и действием - отмена расписной сцены - свето-цветовая пространственная архитектура - многомерное и экспрессивное сценическое действие: динамическая абстракция - пространство. Этот схематичный набросок футуристских сценических потенций, открывающий горизонты современного театрального искусства, показывает, что наши поиски, кроме техники сцены и ее интерпретации, направлены на рассмотрение более .общих проблем, относящихся к будущему театра. Пока некоторые дерзкие мастера и режиссеры русского и немецкого театра все еще пытаются найти лучший способ вписать сцену в коробку, усовершенствовать сценический механизм подмостков, простых или сложных, мы, футуристы, не подвержены изжитым истерическим метаниям театральных машинистов XVIII в., поскольку заменяем традиционную сцену-коробку многомерным футуристическим сценическим пространством.

    Сцена и архитектура современного театра не отвечают больше новым техническим и эстетическим запросам. Плоская горизонтальная поверхность сцены и кубическое строение сценической коробки связывают и ограничивают дальнейшее развитие действия, рабски скованного зеркалом сцены и перспективным углом зрения. С отменой подмостков и сцены-коробки технические возможности театрального действия обретут более широкие соответствия, преодолевая традиционные трехмерные границы, разбивая горизонтальную поверхность новыми наклонными и многомерными вертикальными элементами, преодолевая сопротивление кубической коробки сферическим растяжением пластических планов, ритмизованных в пространстве, можно добиться многомерного футуристского сценического пространства.

    Электро-динамическая многомерная архитектура пластических световых элементов, движущаяся от центра сцены к оркестровой яме; Такая новая театральная конструкция, благодаря своему местоположению, позволяет не ограничивать угол зрения только линией горизонта, она смещает его, кружа то в ту, то в другую сторону, создает симультанные взаимопроникновения, центробежное излучение бесконечно разнообразных углов зрения и эмоциональных реакций на сценическое действие.

    Новое футуристическое достижение - многомерное сценическое . пространство - предоставляет будущему открывать новые миры в технике и магии театра.

    ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ АКТЕР

    В традиционном и современном антитрадиционалистском театре актер все время рассматривался как единственный, обязательный и ведущий элемент - театрального действия. Современные теоретики и практики театра, такие, как Крэг, Аппиа, Таиров дисциплинировали функцию актера и ограничили его значение. Крэг назвал его "цветовым пятном", Аппиа установил иерархию: автор-актер-пространство, Таиров его рассматривает как "предмет", т.е. один из элементов сцены20.

    Я расцениваю актера как элемент бесполезный для сценического действия и даже опасный для будущего театра.

    Актер - это такой элемент интерпретации, который дает наибольшую неизвестность и наименьшие гарантии. В то время как сценическая концепция есть некое абсолютное производное театрального спектакля, актер представляет собой нечто относительное.

    В самом деле, "неизвестное" в актере деформирует и ограничивает смысл театральной продукции, портит результат. Итак, я утверждаю, что вторжение в театр этого элемента интерпретации - абсурдный компромисс.

    В своей наиболее чистой выразительной функции театр является средством соприкосновения с таинственным, трагическим, драматически комическим “где-то там", а не в реальном человеке.

    И мы достаточно насмотрелись на гротескных представителей человечества, мыкающихся по сцене в ожидании, что на них сойдет вдохновение. Каждое появление на сцене реального человека разрушает тайну "чего-то там", которая должна царить в театре - храме духовных обобщений.

    Пространство есть метафизическое обозначение среды. Среда -духовная проекция человеческих деяний. Так кто же лучше пространства срифмованного, со средой, может выразить и передать содержание театрального действия?

    Персонификация пространства в функции актера - динамичный, экспрессивный элемент, выражающий столкновение сценической среды и зрительного зала, является одним из завоеваний, наиболее значимых в развитии искусства и техники театра, потому что он окончательно разрешает проблему сценического единства. Если рассматривать сценическое пространство как своеобразную индивидуальность, доминирующую в действии, а элементы, в нее попадающие, как аксессуары, то станет очевидно, что сценическое единство достигается синхронностью между динамикой сценической среды и динамикой пространственно сконденсированного актера в игре ритмических изменений сценической атмосферы.

    ПОЛИМЕРНАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ И ФУТУРИСТСКАЯ СЦЕНИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА

    Тотальная метаморфоза сценической техники, ведет к открытию новых горизонтов полимерной театральной интерпретации. От живописи - сценосинтез, от пластики - сценопластика, от данной архитектуры к движущимся пластическим планам, к сценодинамике. От трехмерной традиционной сцены к созданию многомерного сценического пространства; от -актера-человека, к новой сценической ипостаси: пространственному актеру, а от него - к футуристскому театру полимерной сценической выразительности. Сооружение этого теара я уже мысленно вижу : посреди долины с террасообразными спиралевидными. склонами, это как бы динамический холм, над которым смело вздымается многомерная конструкция - центр излучения сценической футуристской атмосферы.

    Скоро в театре должна прекратиться практика непрестанного эксперимента и эпизодических свершений, она. должна смениться упорядоченной деятельностью, чтобы театр смог взять на себя постоянную функцию духовного воспитания общества. Из палестры для занятий физической гимнастикой театр должен стать палестрой для гимнастики ума.

    Футуристский театр полимерной выразительности будет сверхмощным центром абстрактных (обобщенных) игровых сил. Каждый спектакль будет механическим ритуалом вечного движения материи, магических откровений в области научных и духовных тайн. Панорамный синтез действий, понимаемый как мистический ритуал духовного динамизма. Центр духовных обобщений для религии будущего.

    Энрико Прамполини.

    ###### Комментарии

    **В. И. Максимов**

    **Модерн**

    Искусствоведы, говоря о стиле модерн, чаще всего подразумевают эпоху модерн, включающую и символизм и неоромантизм и многое другое. При этом модерн не рассматривается как художественное направление. И наоборот, другим художественным системам отказывается в стилевом единстве в угоду модерну. Характерный пример: “символизм — философская мировоззренческая концепция, модерн же — стиль, т. е. общность художественной формы или “язык”, которым по большей части пользовался символизм”. Кроме того, стиль модерн обычно соотносится с очень ограниченным кругом искусств: архитектура, прикладное искусство, графика, живопись, дизайн, что не позволяет рассматривать его как полнокровное художественное направление. Еще одна проблема связана с тем, что однородные явления искусства рубежа XIX–XX вв. в различных странах имеют различные названия и рассматриваются самостоятельно: ар нуво, сецессион, югендштиль, модерн, фри стайл.

    Многообразие вмещаемых в понятие “модерн” значений вызвало необходимость ввести какую-то терминологическую определенность. В связи с этим возникло широкое и узкое толкование модерна. Говорить о нем как о системе можно, ориентируясь на определенный круг деятелей искусства рубежа веков. Если оставить в стороне великое множество творцов, испытавших на себе влияние модерна, и взять имена, воплотившие суть этой художественной системы, то возникает примерно следующий ряд: Уильям Моррис и Отто Вагнер, Анри Ван дер Вильде и Антонио Гауди, Обри Бердслей и художники-наби, М. А. Врубель и художники “Мира искусства”, Ф. О. Шехтель и Ф. И. Лидваль, Альфонс Муха и Густав Климт, Макс Клингер и Лев Бакст и др.

    Попробуем выявить признаки модерна, опираясь на исследования о визуальных искусствах. Одним из главных принципов модерна следует считать стремление выйти за границы искусства, раствориться в жизни. Отсюда — практицизм модерна в искусстве дизайна. утилитаризм в архитектуре (известный тезис о том, что дом должен подходить его владельцу, как костюм). Соединение искусства и реальности не было новым в истории. Но если, к примеру, романтики пытались привнести в идеальный художественный мир элементы реальности, художники модерна стремились сделать художественным быт, ритуализировать его, поднять обыденность до уровня красоты. В этом их отличие и от символистов, которые четко разграничивали реальность сущностную и ее поверхностное обыденное отражение. Во всяком случае в модерне речь идет о театрализации жизни в тех границах, которые допускает каждый вид искусства.

    С этим принципом тесно связан другой: стремление различных искусств к взаимопроникновению, дающему иное качество синтеза. Эта идея заимствована модерном у символизма, который использовал предельные формы искусств в качестве фундамента для “произведения искусства будущего”.

    Другим способом воплощения идеи синтеза в модерне является орнамент. Объект изображения или функциональный элемент перерастает в орнамент, который занимает все свободное пространство, заполняя фон на картине, текст на плакате, а подчас и раму картины и окружающие объекты. Орнамент получает в модерне самостоятельное значение, отделившись от привычных орнаментальных фигур: “Новую семантику мог дать только символический образ, условный знак действительности, а не фрагмент, взятый прямо из реальности”. Орнамент приобретает символическую содержательность и, одновременно, изображение предмета превращается в орнамент. Принципом построения произведения становится орнаментализация. Плавность перехода форм, “текучесть” объекта, растворенность в среде технически выражается непрерывной линией, которая стремится заполнить всю картину (фасад здания, музыкальную форму, пространство сцены), связать все воедино. Орнаментальный узор создается не только вплетением сюжетного объекта в эстетизированный рисунок среды (О. Бердслей, А. Муха, Э. Мунк), но и наложением друг на друга нескольких планов изображения, объединенных в единый план цветовой гаммой и ритмом (М. Врубель, Г. Климт). Орнаментальность, возможно, наиболее очевидный и яркий признак модерна, из которого, в свою очередь, вытекает целый ряд приемов, являющихся системообразующими признаками модерна: “неразъединимость, равнозначность, взаимодействие, взаимозаменяемость и взаимопревращаемость начал, образующих форму — фона и изображения, линии и формы, пространства и массы, формы эстетически выразительной (“внешней”) и практически полезной (“внутренней”)”. Зритель не может не поражаться тому, как форма человеческого тела вписывается в свой фон, не может не удивляться равнозначности человеческого лица и рисунка костюма.

    Модерн — одно из художественных направлений, пришедшихся на период глобальной ломки европейского мировоззрения. Новое мировосприятие воплотилось в философии Фридриха Ницше. К началу XX в., когда расцветает модерн, идеи Ницше стали в Европе не только достоянием духовной элиты, но чуть ли не новой религией. В модерне отразился отказ от прежнего морализаторства искусства, навязывания буржуазной системы моральных ценностей. Новое развитие получила романтическая “апология зла” (отсюда — постоянные образы “роковых женщин”, воплощение “демонического начала” и пр.). Однако, если в романтизме зло “поощрялось” как протест против несовершенства мира, в модерне — другое. Здесь оппозиция добра и зла снимается и явление рассматривается “по ту сторону добра и зла”. Особую популярность приобретает сюжет о Саломее. Характерно, что на картинах Климта образ Саломеи и образ Юдифи не несут различий с точки зрения этической характеристики. Положительное значение имеет то, что эстетически совершенно. В более широком смысле — сюжет главенствует над образом, над психологической характеристикой. Смысловую нагрузку несет не отдельный образ, а сама организация пространства, соотнесение образа со средой. Причем зритель должен увидеть, как художник создает произведение. Композиционно-организующий принцип сам становится сюжетом произведения модерна. А средством воплощения этого принципа является ритм. Нарушение пропорциональности уравновешивается ритмом чередования деталей. От зрителя ритмообразующий момент не скрывается, более того, он становится главной темой произведения. Ритм зрим сам по себе (повторяемость элементов, однообразность движения, непрерывность линий, цветовые эффекты, уплотненность пространства).

    Одним из основополагающих признаков модерна является стилизация. Произведение всегда “отсылает” к определенной эпохе. Набор внешних узнаваемых элементов заставляет зрителя соотносить произведение с прототипом. Вместе с тем, эти внешние элементы организованы принципиально иначе по сравнению с прототипом. “Стилизация, как и стилизаторство, предполагает образец и одновременно характеризует отношение к нему”. Тем самым “содержательность” заключается в той дистанции, с которой оценивается изображаемый прототип.

    Нужно подчеркнуть, что любая стилизация в модерне ограничена и опирается на формообразующие законы именно этого стиля, в отличие от эклектизма, который не имеет самостоятельной организующей структуры и использует структуру того или иного заимствованного направления. Стилизации модерна присуща “установка не на подражание, а оригинальное формотворчество в соответствии с определенными закономерностями”. Роль стилизации в искусстве модерна подчеркивается тем фактом, что за ним закрепилось устойчивое словосочетание “стиль модерн”.

    Одним из самых ярких явлений, стоящих у истоков модерна, стала деятельность художников “Братства прерафаэлитов”, возникшего в Англии в середине XIX века. Ориентируясь на манеру живописцев раннего итальянского ренессанса, прерафаэлиты эстетизировали бытовые сюжеты, находили возвышенное в обыденном, сочетали сочный колорит с изысканностью и утонченностью, вплетали исторические сюжеты в живописные панно. Творчество Уильяма Ханта, Джона Миллеса, Данте Габриэля Росетти дало толчок активному переосмыслению других видов искусства.

    В театральном искусстве эстетика прерафаэлитов воплотилась в деятельности Эдварда Годвина (1833-1886), оформившего ряд спектаклей, но выполнявшего фактически функцию постановщика. Оформляя в 1875 году постановку “Венецианского купца” в театре принца Уэльского, Годвин выстраивает декорации, изображающие величественную архитектуру Венеции, по диагонали. Тем самым возникала и иллюзия естественной среды и стилизация под ренессансных примитивистов. Костюм Порции роль которой исполняла Элен Терри, был и исторически точен, и необычайно великолепен, и современен. В 1884 году Годвин ставит “Как вам это понравится” с актерами-любителями на открытом воздухе. Исполнители гармонично вплетаются в реальный пейзаж, располагаясь живописными группами — природа эстетизируется, театр становится связующим звеном между бытом и искусством, высокохудожественные костюмы становятся естественными атрибутами среды. В 1886 году постановка пьесы Джона Тодхантера “Елена в Трое” была осуществлена Годвином на арене цирка Хенглера. Тщательно реконструированные античные костюмы вскрывали внутреннюю красоту эстетической реальности синтезируемой эпохи. В годвиновских спектаклях возникал театрализованный мир, существующий по эстетическим законам. Реальность сцены становилась высшей реальностью.

    Сын Эдварда Годвина Гордон Крэг так определял впоследствии театральные принципы своего отца: “Постановщик должен или обратиться к миру вымысла — создать фантастическую действительность поэтической драмы, далекую от реальности, с чисто фантастическими фигурами в чисто фантастическом окружении, - или дать такое же точное отображение реальной действительности, как отражение Нарцисса в воде; но к какому бы методу он ни обратился, он призван воспроизводить прекрасное”

    На 1890-е гг. пришелся успех “серпантинной танцовщицы” Лой Фуллер. Успех этот обусловлен тем, что ее искусство отвечало идеям символизма. Главным открытием Фуллер стало создание зримого образа, неадекватного исполнителю, лишенного однозначной фиксированной формы. Фуллер использовала металлические стержни, которые удлиняли ее руки и позволяли управляться с десятками метров материи. Танец превращался в живую, постоянно меняющуюся форму, рождая многозначный трудноуловимый образ. Как в символистских спектаклях фигуры двигались, множились, переплетались в игре теней и замысловатых линиях декораций, так и Фуллер исчезала, дематериализовывалась в игре костюма, превращалась в бесплотное существо из надбытового сущностного мира.

    Вместе с тем, непрерывная движущаяся линия танца и бесконечно меняющийся образ пленили художников модерна. Возникли многочисленные изображения “серпантинной танцовщицы”, которые отразили танец в эстетике модерна. На рисунке тело обрело плоть, вычурную, художественно преображенную, и — конечную, статичную форму. То была фантастическая женщина, преображенная в цветок или птицу. Художники модерна пытались ухватить уникальную форму и воспеть ее изощренный рисунок. Художники-символисты весь свой пафос направляли на отражение зыбкости формы, незначительности ее, ибо единственная ее функция — дать почувствовать глубинный невыразимый мир (такой эффект мы наблюдаем в некоторых картинах Арнольда Беклина, Одиллона Редона, Микалоюса Чюрлениса и др.). Можно с определенностью утверждать, что зрительный образ танцев Фуллер по смыслу расходился с его художественными воплощениями на полотнах и в скульптуре.

    Модерн коренным образом отличает от символизма целостность и замкнутость изображения, будь то картина, архитектурная постройка, литературное произведение, которое становится самозначимым образом, замкнутым в своей собственной композиции. Произведение символизма всегда разомкнуто: стихотворение, пьеса, симфоническая поэма, театральный спектакль пытались говорить о невыразимом. Сама по себе форма символистского произведения имеет значение только в той степени, в какой позволяет проникнуть в неведомое. Если символизм ограничивается отражением реалий, хотя и представляет их символами реальности сущностной, то модерн как бы проникает в эту неведомую реальность и находит ей форму. Здесь нет двойственности, недосказанности, многоступенчатой изменчивости. Модерн сам творит реальность, преображая обыденность.

    Именно такую эстетическую тенденцию отразила другая прославленная танцовщица — Айседора Дункан. Триумфальное шествие Дункан по Европе началось с 1900 г., когда в Лондоне была показана ее программа “Танцевальные идиллии мастеров XV века”. Индивидуальность танца Дункан изначально определялась утверждением стилизации. Причем, стилизовался не античный или какой-либо другой танец, а живопись. Для первой программы были избраны картины Боттичелли, в дальнейшем это могли быть античные вазы и т. д. Другим принципом явилось стремление сделать сценическое действие синтезом различных видов искусства. При этом нельзя не заметить, что Дункан воссоздает не образы античности, а прерафаэлитскую трактовку эстетизированной античности.

    Эти черты достаточно точно передает Ю. Д. Беляев в фельетоне 1903 г. “Мисс Дункан”: “На сцену выбегала женщина, одетая в костюм “Primavera” Боттичелли. Это и была мисс Дункан. На большом ковре начинала она свои танцы. Нет не танцы, а позы, странные, ломкие позы, какие можно наблюдать на картинах того же Боттичелли и его современников. В промежутке, от позы до позы, она просто бегала по ковру и подпрыгивала. В это время можно было любоваться ее ногами. В сущности, эти ноги и были главной приманкой для публики”. Несмотря на общий сатирический тон статьи, Беляев подмечает главное в новаторстве Дункан. Используя выражения из блоковской “Незнакомки”, можно сказать, что зритель реагировал не на то, что “ногами изображали Баха”, а на то, что артистка решалась “танцевать без костюма”. Если сутью танцев Фуллер было ускользающее, “отсутствующее” тело, то задачей Дункан было его выявление. Никакой тайны, полная завершенность, изобразительность, осязаемость.

    С началом успеха Дункан совпало завершение символистского периода парижского театра. Триумф ростановского “Сирано де Бержерака” в декабре 1897 г. в театре Порт-Сен-Мартен приостановил развитие режиссерского театра, качнул маятник зрительских интересов в сторону неоромантической героики, насыщенной фабулы, актерского мастерства. Символистский театр Эвр вел поиски новой эстетики и пришел к модерну. Утверждение модерна на сцене связано прежде всего с проникновением новой драматургии. В 1900-е гг. Люнье-По, наряду с символистской и неосимволистской драмой, ставит “Джиоконду” и “Дочь Иорио” Габриэле Д’Аннунцио, “Электру” Гуго фон Гофмансталя. В них режиссер совершенно отказывается от размытых очертаний и игры теней на сцене. При наличии бытовых черт в оформлении утверждается принцип орнаментальности, эстетизации предмета.

    Эстетизм, красочность и поэтичность драм Д’Аннунцио и Гофмансталя, изощренность исполнительской игры, вплетение пластического рисунка ролей в рисунок декораций, значительность детали и решающая роль атмосферы, живописность и орнаментальность оформительского искусства, прием “театра в театре” и активное использование стилизации — все это сближало театр Эвр с поэтикой стиля модерн.

    В самом конце XIX века одним из художественных центров модерна становится Мюнхен. В 1897 году здесь организуются Объединенные мастерские искусства и ремесла. Август Эндель строит в Мюнхене здание фотоателье “Эльвира” — архитектурный манифест модерна. Режиссер Мартин Цикель руководит в Мюнхене Сецессион-театром, исповедующим принципы модерна и распространяющими эту эстетику во время гастрольных поездок по Германии и Австро-Венгрии. В этом театре в 1900 году начинал свою режиссерскую деятельность Макс Рейнхардт. В 1908 году Георг Фукс (1868-1949), вместе с архитектором Максом Либманом создает Кюнстлер-театр (Художественный театр) и в течение одного сезона осуществляет новаторские идеи в области организации театрального пространства, декорационного и светового искусства. Принципы своей работы были изложены Фуксом в книге “Революция театра”, вышедшей в 1909 году .

    Театром, который изначально формировался в рамках эстетики модерна, стал парижский Театр дез Ар (Theatre des Arts), основанный в 1910 году Жаком Руше (1862-1957) и просуществовавший до 1913 года. Его организации предшествовало издание книги Руше “Современное театральное искусство”. В ней рассматривались идеи и практика крупнейших режиссеров-новаторов — Крэга, Аппиа, Фукса, Станиславского. Вместо борьбы художественных течений в театре Руше предлагал некий синтез режиссерских исканий. Важное место в эстетической программе Руше занимал и синтез искусств, осуществляемый приглашенными режиссерами в спектаклях различных жанров. Особое место Руше отводил постановкам музыкальных спектаклей (комический балет Мольера и Люлли “Сицилиец, или Любовь-живописец”, балеты “Домино” Ф. Куперена, “Моя матушка-гусыня” М. Равеля, “Долли” Г. Форе). В каждом спектакле роскошные декорации и пластика были стилизованы под определенную эпоху. К примеру, художник Максим Детома стилизует балет “Домино” под ренессансные фрески. Стилизуются и драматические спектакли: постановку “Марии Магдалины” Ф. Геббеля можно рассматривать как эстетизированную стилизацию крестьянского быта. Внешний облик спектакля обнаруживал современное, часто ироническое отношение к стилизуемой эпохе. Как и в живописи модерна, сценическое пространство полностью заполнялось декорацией — в глубину и в высоту. Возникало несколько сценических площадок (в том числе, и в самом известном спектакле Театра дез Ар — “Братья Карамазовы” по Ф. М. Достоевскому в постановке А. Дюрека). Подчас театр находил крайне неожиданные и смелые решения мизансцен и сценического пространства. Так, в одном из балетов-феерий “из жизни насекомых”, от рампы к колосникам была натянута “паутина”, по которой умудрялись перемещаться актеры, — вот уж воистину растворение объекта изображения в орнаментальном рисунке!

    Постановочные принципы Руше были открыто заимствованы у различных режиссеров и декларированы им. Это относится и к принципу “ожившей картины”. Руше отталкивается от барельефных мизансцен символистского театра, передающих идею механичности и статичности обыденного мира, подчиненности человека-марионетки неведомым силам. В театре модерна потусторонняя сила не предусмотрена. Театральная реальность самодовлеюща, замкнута в себе. Вслед за Георгом Фуксом Руше “оживляет” барельефную мизансцену.

    Создатель Театра дез Ар осознает роль ритма в спектакле как одну из важнейших. Ритм выступает связующим началом, объединяющим мизансцену, жест актера, линию декорации, рисунок, костюм, цветовую гамму, сценический свет, музыку спектакля, голос исполнителя.

    Существенным моментом для понимания эстетики Театра дез Ар является его ориентация на философию Анри Бергсона. Интуитивизм Бергсона, возникший на рубеже 1880–90-х гг., стал философской параллелью художественным исканиям символистов. Именно Бергсон сформулировал в своих работах “Опыт о непосредственных данных сознания”, “Материя и память” идею пространственного и длительного миров — мира конечного, статичного и объективно сущностного. Символисты рассматривали художественное произведение как символическое отражение реальности, не имеющей обыденной формы. Попытка Руше воссоздать на сцене философию Бергсона обернулась рождением эстетически-философского спектакля, в котором, в ущерб интуитивному познанию, торжествовал рациональный подход. Театральная реальность обрела максимальную насыщенность и отрешенность от “первой реальности”. Апеллируя к символистской философии, Руше на практике воплотил иную мировоззренческую систему.

    На сценическую практику Театра дез Ар большое влияние оказали парижские “Русские сезоны” С. П. Дягилева. Влияние “Русских сезонов” ощутимо в постановках и других парижских театров. Совместными усилиями французских, русских, итальянских деятелей театра была создана драматическая труппа, возглавляемая Идой Рубинштейн. В театре Шатле в мае 1911 г. состоялась премьера мистерии Г. Д’Аннунцио “Мученичество Святого Себастьяна” с И. Рубинштейн в заглавной роли.

    Пьесы Д’Аннунцио наиболее последовательно воплощали идеи модерна в драматургии. Если для символистской драмы характерно построение хрупкого мира реалий, которые либо уступают место иной реальности, либо намекают на призрачность всего происходящего, то пьеса модерна отличается подробными конкретными ремарками и насыщенными монологами. Драма символизма построена на молчании, драма модерна — на тексте, заполняющем все ее пространство. В символистских пьесах Рашильд, Стриндберга, Блока действие развивается в двух планах, в двух параллельных мирах, что показывает бесконечность отражений невидимой сути и способность человека двигаться вглубь мироздания. В пьесах Д’Аннунцио действие может сочетать разные эпохи и пространства, но оно всегда движется в одной плоскости, стремясь вобрать в себя все и создать поэтически организованный замкнутый мир. Художник спектакля Лев Бакст постарался создать на сцене тот насыщенный, но не перегруженный мир, который возникает в пространных ремарках драматурга. Модернистская мистерия сочетала на сцене и великолепие императорского дворца, и столбы с осужденными на казнь перед пылающим костром, и хор серафимов, и процессию сестер-плакальщиц и многое другое. Но Бакст избежал эклектики благодаря стилизации под восточные убранства и одеяния евреев и язычников, сумев вплести в этот рисунок ампирную фигуру Императора, необходимую в спектакле. Костюмы многочисленных персонажей создавали бесконечный орнамент, в котором доминировала фигура ромба, а также звезды, и чередование поперечных полос.

    Иде Рубинштейн, как и Михаилу Фокину, поставившему танцы в “Мученичестве Святого Себастьяна” на музыку К. Дебюсси, была глубоко близка идея синтеза искусств. У Фокина она училась танцу, выступая в его балетах, где главным выразительным средством для нее была поза. В 1912 г. она обратилась к Фокину с предложением поставить танцы в новой пьесе Д‘Аннунцио “Пизанелла, или Благоуханная смерть”. Речь шла не о вставных танцевальных эпизодах, а о двух принципиальных драматических моментах, в том числе и финальном танце. “Он выражает собой самый страшный и сильный момент драмы. Ужасно было бы, если бы этот танец и последняя сцена были бы не на должной высоте, — писала артистка Фокину, поясняя свою роль Пизанеллы. — Первый танец длится 2 минуты (он пойдет под маленький старинный оркестр с аккомпаниментом симфонического оркестра), второй гораздо длиннее (кажется, 7 минут), но он в конце переходит в игру с нубийскими рабынями, которые приходят с розами для того, чтобы меня ими задушить. Глядя на них, я начинаю смеяться, думаю, что они пришли играть со мною, я начинаю убегать от них, пробегать между ними, затем, вдруг, вглядываясь в их лица, начинаю понимать правду, сначала кричу, потом немею от ужаса, в это время они меня окружают, начинается борьба с ними, я падаю, и тут они меня забрасывают розами до смерти”. Рубинштейн воплощала образ роковой женщины в различных ипостасях: рабыни, блудницы, блаженной, возлюбленной короля. Идеальный мир красоты неотделим от мирового зла и от трагического исхода. Слияние красоты и смерти продолжало идеи “Саломеи” Уайльда и “Сонаты призраков” Стриндберга. Как в “Сонате” развязка происходила через возникновение картины Беклина, так в “Пизанелле” развязка наступала в танце героини и нубиянок.

    Премьера “Пизанеллы” в режиссуре В. Э. Мейерхольда состоялась в театре Шатле 20 июня 1913 г. В письме Мейерхольд отмечал большой успех спектакля и удовлетворенность своей работой, главной заслугой которой он считал достижение стилистического единства спектакля при наличии вполне самостоятельных и “очень эффектных” танцев Фокина и многостильности эпического полотна пьесы.

    Т. И. Бачелис, подробно описывая спектакль, так оценивает его эстетику: “Нет сомнений, некая пряная чувственность пронизывала это трагическое, пышное зрелище, словно сама сцена ежеминутно подламывалась под тяжестью его форм. Такова и была задача, которую решал Мейерхольд. Безудержная избыточность царила в сюжетных извилинах пьесы, в неистовой хореографии Фокина, в фантастике костюмов Бакста, в яростных массовых сценах, которые здесь интересовали Мейерхольда больше всего...”.

    Чувственность и избыточность, присущие спектаклю, воплощали, конечно же, модерн. Спектакль часто оценивается как “богатый”, зрелищный и коммерческий. Все это так. Но было здесь много того, что не бросалось в глаза зрителю.

    Пьеса Д’Аннунцио, грешившая напыщенными и поэтическими монологами, создавала удивительный образ героини. Она не имела индивидуализированного характера — она была идеальна; она не имела психологического развития — она оборачивалась различными ипостасями: киприда, материализовавшаяся в порту Фамагусты, вероятно, из морской пены, пизанская блудница, святая монахиня, невеста короля… Это был новый образ, требующий соответствующего режиссерского решения. Мейерхольд нашел это решение не в процессе репетиций, а избрал изначально: протагониста играл хор.

    Лев Бакст развернулся в спектакле в смысле стилизованного историзма. Представители всех народов, всех сословий были внешне продуманы детально. Но даже Бакст, повинуясь поэтике пьесы, уходил за рамки декларируемого XIII века. Критики все писали о пяти занавесах в византийском стиле. Именно эти меняющиеся занавесы стали перстом, указующим на модерн. Они самозначимы, декоративны. Функционально они выполняют задачу, которую различными средствами старались решить все режиссеры начала ХХ века, задачу быстрой смены места действия, атмосферы. Но еще важнее другое — система занавесов организовывала, распределяла на сцене толпу, становящуюся если не главным персонажем, то основным материалом спектакля.

    Бесспорно, Мейерхольд задумал на огромной сцене дать решение спектакля через грандиозные массовые сцены. Именно они создавали атмосферу в каждой сцене спектакля. Переходы от монастырской отрешенности к ярости преступления происходили через движение толп. Критики писали о массовке как о “византийских ликах”, об “оживших фресках”. Толпа не разделялась на отдельные взаимодействующие группы как в натуралистических и исторических спектаклях, а сливалась в единой стихии.

    Пространство сцены было ограничено с двух сторон небольшими колоннадами. Прием, призванный замкнуть театральное пространство, разомкнутое при этом на зал. Вместе с занавесами колонны воплощали принцип театрализации — местом действия становилась сцена, а не кипрский дворец. Кажется, что протагонист (не обязательно Пизанелла, в прологе — князь Тирский), входящий на просцениум, противопоставлялся массовке-фону. Так было в символистских спектаклях Мейерхольда. Здесь — иное. Толпа в каждой сцене постепенно заполняла пространство, герой вплетался в толпу-орнамент. Апофеозом этого принципа стал финальный танец, в котором смертельный нубийский хоровод сужался вокруг Пизанеллы пока не душил, уничтожал ее.

    Парижский спектакль 1913 года ярко воплотил модерн прежде всего потому, что художники модерна Д’Аннунцио, Л. Бакст, М. Фокин, актриса модерна И. Рубинштейн были объединены замыслом В. Мейерхольда, изначально решенным в эстетике модерна.

    Сценический модерн получил блестящее завершение в ряде явлений, которые отразили уже новую эпоху. В 1913 г. Жак Копо создает в Париже театр Вье-Коломбье, который непосредственно связан с театром Жака Руше. Копо подытожил все режиссерские искания от натурализма до модерна и соединил новаторство режиссерского театра с театром традиционным, опирающимся на актерское мастерство и высокую классическую драматургию.

    ## ***Георг Фукс***

    ## ***«Революция театра»1***

    ## ***«Театр как культурная проблема» (фрагменты главы)***

    Проблема театра становится для нас проблемой всего современного общества. Каждое общество имеет театр, какого оно заслуживает, и никто, никакой деспот в мире, никакой художник, даже самый могущественный, не в состоянии навязать ему иного. У нас же нет до сих пор настоящего общества и нет, поэтому, в нашем театре определенного, ярко выраженного стиля. Ибо импульс к такому стилю исходит не от искусства, еще менее от литературы, - эти два вида творчества достигли у нас высокого совершенства, - импульс этот идет от жизни, от социального инстинкта общества. А этого-то у нас и нет. /…/

    …Пропасть, отделяющая «высшую», «литературную» сцену от зрительного зала, становилась все глубже и непроходимее. Обе стороны совершенно потеряли сознание своего изначального единства, потеряли, тем самым, всеорганические основы своего существования. Зрители не хотели больше сознаться в том, что только жажда опьянения, некогда безмерного, а теперь выражающегося в убогих, жалких, мещанских формах, влечет их в храмоподобное здание театра. Они поверили, в конце концов, что идут в театр исключительно для того, чтобы чему-нибудь научиться, и вот, из этого-то стремления буржуазии к образованию, из профессиональных концепций литературного, музыкального или сценического характера, и выросла вся теория современного театра. Над тем, что, собственно, представляет собою театр в действии, никто и не задумывался.

    Мы же выдвигаем на первый план оргазм, экстаз всей зрительной толпы, ибо на нем одном только и держится театральное зрелище, через него оно преображается в искусстве, с того момента, когда культурный зритель уже ничего не может принять вне его2. /…/ Самая безыскусная песня, минимально одухотворенный актер, самая неумелая пьеса могут произвести известное «действие», если только каким-нибудь образом от них на публику повеет экстазом. И даже вещь, совершенно этой публике недоступная по глубине содержания, по своей красоте, витающей высоко над землей, обеспечена в своем «действии» на массу, если каким-нибудь образом ей удастся поднять в ней оргийное исступление. Только ради этого опьянения мы и стремимся в театр, так что даже наши образованные филистеры не в состоянии скрыть под хламом своих лживых построений, как силен в них самих этот порыв, хоть он и пробегает через их души в жалких рефлексах. /…/

    Поколение наше проснулось от долгого отупения. Дикий натиск современной фабричной цивилизации превратил в ничто все старые почвенные культуры и грозил превратить весь мир в черный дымный хаос. Эти массы оторванных от почвы людей больших городов потеряли властные черты расовых форм: старые формы разбиты, новые еще не родились. Однако, вид жизни, лишенной всякой формы, был невыносим, и потому спешили эту бесформенность задрапировать. И вот, по примеру эпигонов всех времен, стали, прежде всего, грубо копировать те формы, в которых благородные поколения старых культурных эпох творили и завершали свою жизнь. Но параллельно с этой подражательной культурой «широкой публики», кристаллизуется теперь «новое общество» из тех, кто принадлежит к новому поколению, слишком сильному, чтобы дать себя раздавить и смолоть нивелирующему классу фабричной цивилизации. Оно хочет властвовать над машинами. Оно решило подчинить эти машины себе, своей творческой силе, облечь их работу в определенную форму. /…/ Едва только зародившись, движение это разлилось уже непреодолимым потоком, и мы, немцы, идем впереди этого движения. /…/

    Условно-традиционные театры совершенно не в силах давать нам постановку таких произведений, которые проникнуты большим ритмом формы, и притом давать в таком совершенстве, чтобы произведения эти отвечали требованиям нашего вкуса в той же мере, в какой отвечают этим требованиям произведения современной живописи, пластики, архитектуры и поэзии. Механическое устройство сцены совершенно исключает эту возможность. /…/ Живым источником, из которого возникла наша сцена, наша комедия и трагедия, у нас, как и у греков и китайцев, является именно культ, народный праздник. /…/

    Теперешние наши театры не являются продолжением старых карнавалов и менее всего могут быть признаны развитием Мистерий. Происхождение их восходит к придворным увеселениям, перенесенным к нам, в XVI и XVII вв. из романских стран. /…/ Условно-традиционный фотосценический ящик даст нам пространственные и ландшафтные перспективы, но не в силах представить в меньшем масштабе человеческие фигуры соответственно глубине декорации. И при этом еще говорят о «верности природе». На расстоянии десяти или двадцати метров от рампы актер рисуется нам таким же и с теми же деталями, как и у самой рампы, а между тем, по замыслу декорации, он должен представиться нам на гораздо более далеком расстоянии, гораздо более мелким в своем размере и, если между ним и окружающими его деревьями, домами, горами должно существовать правильное соответствие, должен казаться даже почти силуэтом, почти «пятном». О более тонких условиях живописной и пластической закономерности тут и речи быть не может. /…/

    Требуя, чтобы сцена была точной копией с действительности, натурализм должен был привести к убеждению, что все сценическое фокусничество прежних театров, возведенное почти в степень науки, не больше, как бессмыслица. И если, вообще, натурализм мог принести какую-нибудь пользу, то только этим. Прежде, когда считалось достаточным самого скудного, детского намека, самого ничтожного орудия для того, чтобы создать на сцене иллюзию, прежде все устраивалось гораздо легче, чем теперь, когда все на сцене, вплоть до мелочей, должно быть так, как в «жизни». /…/

    Высокое развитие современной техники и параллельно с нею выросшие требования натурализма превратили фотосценический ящик в полнейший абсурд. Мы дошли до последнего предела нашей мудрости. Само развитие условно-традиционного театра показало нам, что мы тащим за собой аппарат, исключающий возможность всякого здорового роста в этом деле. Вся эта мишурная дрянь из картона, проволоки, парусины, весь этот пошлый блеск пришел к концу!

    «Цель и стиль театра» (фрагмент главы)

    - Драматическое искусство по существу своему, - это танец, ритмическое движение человеческого тела в пространстве, творческий порыв к законченному, гармоническому слиянию с миром, созерцаемому сквозь упоение экстаза, в совершеннейшем порядке, над всеми дисгармониями жизни3.

    Танец всегда был формой культа. /…/ Само собою разумеется, что это ритмическое чередование звуков, выражений чувств, взрывов страсти начинает мало-помалу культивироваться сознательно. Оно становится пением, ритмической речью. И вот приходит поэт, который всю последовательность звуков и слов переводит в мир духовных представлений. При этом необходимо постоянно помнить, что истинная драма с определенным стилем, может возникнуть только тогда, когда поэт в творчестве своем исходит от ритма телесных движений, имеющих необычайный, торжественный характер. Может быть, он переживает эти ритмические движения только фантазией, но, в минуты творчества, они живо проносятся перед его глазами: факт, который актером и зрителем угадывается инстинктивно. Все остальное – литература, хотя бы даже и классическая, - литература, но не драма. /…/ Нам хотелось только установить, что драма, даже в самых сложных и одухотворенных своих выражениях, не что иное, как ритмическое движение человеческого тела в пространстве, органически выросшее из движения празднично настроенной толпы, что и сейчас она является тем же самым, чем она была на первых ступенях своего развития. /…/ И, вообще, мы никогда не должны забывать, что, по существу своему, драма сливается с настроением массового подъема. Она существует только тогда, когда ее переживает толпа. /…/ Драма возможна без слов и без звуков, без сцены и без костюмов, исключительно как ритмическое движение человеческого тела. Но обогащать свои ритмы и свои формы из арсенала других искусств сцена имеет, конечно, полную возможность.

    Из главы «Актеры»

    Чем ближе к связному ритму танцевальных движений, тем совершеннее творчество актера, хотя, при этом, он никогда не должен стать танцовщиком в буквальном смысле слова. А драматический поэт обязан тут подготовить почву для актера. /…/

    И, тем не менее, танец сам по себе не есть еще драматическое искусство! Он только чувственный импульс, который переходит в драматическое действие при помощи творческих идей фантазии, при помощи разных пластических представлений и интеллектуальных моментов. /…/ Все выступающие перед публикою артисты – поскольку они, действительно, должны творить, должны под импульсом внутреннего переживания создавать определенные внешние эстетические формы – нуждаются в некотором «гипнозе», как выражается современная наша медицина. Прежде, в таких случаях говорили о состоянии необходимого экстаза. /…/

    Всякий акт творчества совершается как бы в полусне. Во тьме бессознательности рождаются формы искусства. /…/

    У японцев актеры до сих пор еще с большим вкусом производят гимнастические эволюции и дают этому искусству тончайшее выражение применительно к стилю драматической задачи4. Только этим путем мы можем прийти к некоторой общей культуре позы, жеста, языка, к некоторому всеобщему постулату «лицедейства», являющемуся неизменным условием всякого понимания, всякого действительного искания изобразительного искусства на сцене.

    Из главы «Сцена и театральное здание»

    Мюнхенский Художественный театр имеет «рельефную сцену»5. Из всех тех толков, которые породило употребление этих слов: «рельефная сцена» – приходится с некоторой радостью, смешанною со страхом, заключить, до чего мы отвыкли смотреть на театр как на художественно и целесообразно сконструированную пространственную форму. Иначе было бы немыслимо придавать, как это делалось прежде, понятию «рельефная сцена» исключительно техническое значение «вращающейся сцены», чего-то вроде мотора, или какой-либо другой машины. Само собой разумеется, что «рельефная сцена» понятие не техническое, а стилистическое. /…/

    Цель театра – драматическое переживание. Но происходит оно не на сцене, а в душе зрителя, под действием того ритма раздражений, который зритель, при помощи органов чувств: зрения и слуха – воспринимает со сцены. Поэтому сцена должна быть так устроена, чтобы оптические и слуховые впечатления передавались внешним чувствам зрителя, а через них и его душе, с такою силою, с таким постоянством и непрерывностью, какие только возможны в данном случае. В этом отношении рельеф издавна рассматривается как самая целесообразная форма и при том не только для зрения, но и для слуха.

    Итак, не стремление к художественным и пластическим образам и впечатлениям создало «рельефную сцену». Нет, она возникает из внутреннего закона развития самой драмы и условий ее живой сценической постановки. Это определенная пространственная форма, созданная самой сущностью драмы. Название «рельефная сцена» получилось из того, что исходящие от сцены зрительные впечатления создают представления рельефа. Но впечатления эти вызывают ощущения рельефа не потому, что мы навязываем актерам какие-то принудительные правила пластики, как это делается в «живых картинках», а потому, что драме вообще, предоставляют свободно развиваться из внутренней своей сущности. /…/ Так как драматическое переживание становится реальностью только в душе зрителя, то драма должна создать свой собственный зрительный зал, то есть, пространственное отношение между сценой и зрительным залом должно быть непосредственным выражением того процесса, который проходит драма с момента, когда на грани сцены, у занавеса, она из ритмических движений тела превращается в ритмическое движение духовного характера. Поэтому просцениум является смой важной архитектонической частью театра. Он выдвигает то пространство, где совершается таинство преображения хаоса людей, вещей, шумов, тонов, света и тени в нечто духовно единое. /…/

    Театральная реформа стремится к очищению современной сцены от присущих ей недостатков, Художественный-же Театр /Мюнхенский – К.Д./ хочет преобразовать самые основы сцены как художественно и целесообразно сконструированного пространства, которое объемлет и драму, и зрителя: вопрос о зрительной зале и сцене. Театр есть нечто органически цельное. /…/

    Японский театр в лучшие свои времена придавал обстановке второстепенное значение. Правда, обстановка эта всегда находилась в неуловимой гармонии с психологическим содержанием пьесы, с рисунком сценических групп и одежд. С точки зрения ее собственного рисунка, формы и красок, она была очень хороша. Но, по существу, она была лишена выражения, как и музыка, сопровождавшая сценическое представление. Эта музыка ритмически монотонна и сама по себе ничего не значит, но как линия в подвижном спектре целого, все-таки имеет важное значение, как бы даже дополняет это целое. Следует постоянно указывать и повторять, что все, кроме драмы, кроме того, что совершается на сцене, все, кроме движений тела и движений речи, является только средством для достижения главной цели, для передачи общего ритма драматического действия6.

    Из главы «Драма»

    В современной литературной драме сюжет, каков бы он ни был, безразлично, имеет ли он самый материальный, или самый идейный характер, всегда как бы довлеет сам себе. В настоящей, истинно художественной драме он может быть только средством к цели. Драма черпает «мотивы» из «реальной» жизни, но эти мотивы являются для нее только носителями определенных принципов движения, как в живописи все мотивы от кучи мусора до Венеры – служат только поводом для создания определенные красочных форм. Истинная драма, а следовательно, и драма, предназначенная для нашего нового театра, вовсе не чуждается жизни, не берет у нее из каждой сферы бытия неотчетливо, неясно заложенные в ней мотивы форм и движений, чтобы превратить их в отправные пункты для новых форм, в которых они могли бы выразиться с большею полнотой, единством и гармонией. Таким образом, драма обогащает нашу жизнь, осуществляя главную цель сценического искусства: настроить душу на праздничный лад, высвободить ее из тисков случайной, временной, телесной ограниченности, открыть перед нею «новый мир» с новыми, более интенсивными формами деятельности. Она дает ей богатство и счастье новых, более совершенных переживаний, более совершенных потому, что в них заключено более интенсивное чувство радости и горя, и совершенствующих все кругом, потому что ими уже намечаются в отдалениях будущего глубокие перспективы победной гармонии. Драма, ведущая нас к этой цели, имеет ту настоящую форму, которая ей подобает. Пьеса, как таковая, является собственно только партитурой. Те действительные формы, которые в ней заложены, выступят только потом, в параллельном творчестве исполнителей. /…/

    Движение, которое освободило изобразительное искусство от «акциденций» литературы, получило название «сецессион»7. Теперь мы будем иметь и «сецессион» драматического искусства. И этот драматический сецессион явился позднее живописного и пластического именно потому, что он мог развернуться только на почве уже готовой, более тонкой культурности и пробуждения широких кругов общества. /…/

    В драме, как и в живописи, все дело в известной ритмической закономерности, причем в драме мы имеем ритм психологического движения, с определенными цезурами, с определенными повышениями и понижениями, с интервалами, темпом и тактом. /…/

    Отношение драматического писателя к актеру, независимо от того, подходит ли он к нему, как поэт, или как драматург, похоже на отношение ваятеля к каменной глыбе, из которой он хочет высечь фигуру: он прислушивается к нему, присматривается, улавливает с помощью высших чувств дремлющие в нем возможности форм и старается извлечь их наружу.

    Из главы «Варьете»

    Драма, по существу, есть ритмическое движение тела в пространстве, варьете является той сценой, где она и по настоящий момент культивируется в этой ее простейшей форме. Тут танцы, акробатика, жонглерство хождение по канату, фокусы, борьба и бокс, представления с дрессированными животными, пение шансонеток, буффонады в масках8. /…/

    Однако, некоторое действительное, импонирующее впечатление производит тут цельный расовый инстинкт, во всей его непогрешимости. Он переносит все творчество варьете в область веселья, в область подчеркнутого подъема чувств, в сферу мозаической, как сон, нереальности и фантастики. Актерское творчество рассчитано здесь исключительно на впечатление от телесных, звериных чувственных элементов игры. Актеры варьете, с их диким темпераментом, ближе всего подходят к истинному назначению драмы, потому, что они лучше остальных своих собратий по ремеслу понимают, что драма должна рождать «веселье», что она должна дать зрителю гордый и радостный подъем чувств. /…/

    Гете с глубоким убеждением указывал актерам, как на образец для подражания, на канатную плясунью, и мечтал о сцене, столь же узкой, как канат, на котором она пляшет, дабы не мог удержаться в театре актер , не обладающий профессиональной выучкой.

    Из главы «К истории возникновения Художественного Театра»

    Нужно решиться, раньше всего, окончательно отбросить старый шаблон, как в самом стиле постановок, в репертуаре, так и в декоративной области. В противном случае все труды будут напрасны. Художник-декоратор нуждается в содействии актера, если только он хочет, чтобы работа его оказалась осмысленной про известном характере костюмов и сценической обстановки. Вот почему и актер, и режиссер должны преследовать одинаковые с ним художественные задачи. Большой заслугой Мюнхенского театра нужно считать то, что он показал возможность осуществить такую задачу, в известных пределах, уже и теперь. И чем дальше мы будем двигаться по этому пути, тем сильнее укрепится в нас сознание, что преобразованные сцены, декораций и театрального здания является только подготовительной ступенью к задаче, поставленной в настоящую минуту. Эта задача будет разрешена лишь тогда, когда весь театр, как одно целое, со всем его ансамблем и репертуаром, поднимется на высоту эстетической культуры и окажется среди таких условий, при которых его дальнейшее развитие будет совершаться в органической связи с общими течениями интеллектуальной жизни.

    ## ***Жак Руше предисловие к книге «Современное театральное искусство»9***

    Современное сценическое искусство весьма разнообразно и его нельзя подчинить какому-то одному правилу.

    Цель работы постановщика заключается в том, чтобы высветить корпус пьесы, выделить в нем основные черты, облечь его, если так можно выразиться, в соответствующие одежды. А разве основной принцип искусства портного заключается не в том, чтобы подобрать платье любой женщине в соответствии с ее особенной красотой. Он учитывает ее фигуру, цвет лица, непостижимые оттенки прелести, которую он стремится подчеркнуть; он принимает во внимание обстановук, в которой она окажется в заказанном ему платье, и он не станет создавать платье для выхода или визита по тем же законам, что и для прогулок или tea-gown. Наконец, если портной настоящий художник, то, создавая парадное платье, он не забудет привести в гармоническое единство ткань, стиль и характер платья со стилем и декором салона, в котором будут ходить в этом платье; он будет .особо остерегаться утяжелить платье мишурой внешнего блеска., ибо это может привести к подозрениям, не скрывает ли она прискорбные изъяны тела.

    Так же и при постановке пьесы не следует ни уродовать ее, ни слишком приукрашивать, а только подчеркивать основные линии и саму сущность красоты.

    Такие различия бросаются в глаза, и очевидно, что оформление трагедии и комедии ни в коем случае не должно создавать одинакового впечатление для глаз и ума: "Ифигению" Еврипида никак нельзя ставить в тех же декорациях, что и "Ифигению" Расина, а фантазию Шекспира, в тех же декорациях, что фантазию Мюссе. Даже все фантазии Мюссе нельзя ставить на фоне одинаковых задников, а для «Фантазио», например, не подходит тот же сад, что и для спектакля «С любовью не шутят»10. Декоратор должен учитывать суть каждой пьесы.

    Следует помнить и о том, в каком здании происходит постановка: сцена Комеди Франсез совсем не такая, как в театре Водевиль. Одна и та же пьеса должна быть поставлена на каждой из них по-своему.

    Но что еще более важно и что декоратор никогда не должен упускать из виду, так это само время, в которое он живет, совокупность ощущений, идей, впечатлений, общих для его современников понятий, которые и составляют видение искусства, присущее каждому поколению. Тщетно претендовать на то, чтобы при воспроизведении прошлого даже при представлении настоящего добиться с помощью сложных научных изысканий достойной точности: обретенная таким образом сегодня правдивость, завтра обернется чем-то надуманным и обветшалым. Каждая эпоха составляет свое более или менее произвольное представление о прошлом, и это представление меняется со сменой поколений, которые пользуются знаниями науки, вульгаризируя их.

    Таким образом, для некоторых пьес, историческая точность излишня. Почему постановщик, пытающийся показать пьесу Шекспира не может обладать той же фантазией относительно прошлого, что и знаменитый драматург? Пусть он только попробует показать Мантую со своим морем и своим портом! Его будут порицать за то, что он не представил мостовую Венеции выложенной "елочкой", что он забыл, что в 1590 году венецианские дворцы были облицованы более иди менее обработанными

    мраморными плитками и оштукатурены под мрамор с расписными узорами. Может, лучше дать ему возможность рисовать для Шейлока11 фасады из красного кирпича, если это добавит очарования всему характеру оформления сцены и костюмам? Какое время выбрать для "Фантазио"? Какие костюмы? Времен придворных шутов, буржуа "с хвостиками" или мадемуазель Гризи12? В этом для художника не может быть другой гармонической логики кроме логики фантазии, выходящей за пределы жестко определенного знания.

    Не будем забывать также о том, что каждому времени свойственно свое видение искусства.

    Давайте посмотрим иллюстрации к старинной книге, которые появились с разрывом в каких-нибудь пятьдесят лет, и мы увидим целую вереницу изображений, причем все они интересные, но в то же время разные.

    Каждое время вносит в произведения своих мастеров максимум знаний о технике исполнения.

    Живопись развивается: лет тридцать назад импрессионизм картин Моне преобразил искусство изображения в красках. Затем работы Вюйяра и Мориса Дени13 показали нам ценность других методов, значение самых нежных противопоставлений цвета.

    Так может, уже настало время понять, в какой степени можно омолодить в нашей стране работу постановщика с тем, чтобы она соответствовала тому видению искусства, которое выражается художниками наших дней, привести ее в соответствие с общим ходом мыслей и ощущений:, от которого, как это ни парадоксально, только сценическое искусство до сих пор сумело абстрагироваться?

    Нa протяжении примерно целого десятилетия все наиболее интересные поиски шли за границей, охватывая определенное число театров и различные социальные условия. Нам они были почти неизвестны, поскольку для того, чтобы войти в курс дела, нужно было обратиться к разбросанным по разным источникам работам, которые до сих пор еще не переведены на наш язык, или же ехать во Флоренцию, Мюнхен, Берлин, а то и в Петербург и Москву, чтобы тщательно изучать все на месте.

    Однако мало-помалу кое-какие новые идеи проникли и к нам, и внимание публики привлекли представления русских балетов в "Опера", поразившие невиданными у нас сочетаниями цветов.

    Потом в разных журналах появились статьи о заграничных театрах, в том числе и о Мюнхенском Художественном театре, который упростил декорации и отказался от «стереоскопической сцены» в пользу "рельефной сцены". Тогда и у нас, во Франции, мы получили представление о театральных реформах, которые успешно проводились за границей.

    Дягилев в сотрудничестве с такими тонкими художниками, как Бакст и Бенуа, показал нам восхитительные вариации цвета. Но не следует думать, что эти ансамбли сценического оформления и костюмов являются единственными приметами обновления театра. В самой России была рассмотрена возможность других реформ, также весьма мощных. Комиссаржевская, Станиславский, Данченко, Мейерхольд вникали в теоретические разработки, касающиеся звука, света, и пришли к чудесным достижениям. Мы знаем, какой успех выпал на долю «Синей птицы» Мориса Метерлинка14. Фукс, Литманн, Эрлер и Рейнхардт в Германии добились замечательного упрощения декораций. Наконец, Гордон Крэг вот уже пятнадцать лет занимается поисками стиля, формы и ритма, которые определяют сценическую красоту.

    Предлагаемые peформы делятся на два вида.

    Первый касается планировки театра и организации его работы. Эти реформы включают планировку зала в виде амфитеатра, вращающуюся сцену, рассеянный свет зa счет использования купола Фортуни15 или других устройств и т.д.

    Реализация этих реформ требует новых строительных методов, однако, большинство из них, похоже, еще не разработано до конца. Другой вид реформ касается жесткого применения теории, носящей безусловный характер, и такие реформы слишком ограничивают поле деятельности и фантазию постановщика. После дополнительного усовершенствования их можно будет использовать на благо зрителей будущего, которые придут на просмотр произведений искусства будущего в городе будущего.

    Тем не менее, можно найти непосредственный интерес в реформах, которые касаются не столько материального устройства театра, сколько совершенствования сценических методов и идей, с помощью которых можно вдохнуть новую душу в самые известные и самые традиционные произведения.

    Постановка должна обеспечивать более тесный, чем сегодня, союз между драматическим произведением и зрителями; для этого вовсе не нужно, чтобы она отвлекала внимание зрителей всегда тщетными поисками, анекдотических эффектов и живописного восстановления прошлого. Зачем устраивать фейерверк или пускать процессию на заднем плане, если на переднем разыгрывается драматическая сцена, которую они ничуть не усиливают? При показе казни Савонаролы, здраво замечает скульптор Гильдебранд16, архитектурные подробности площади Синьории во Флоренции никакого влияния на развитие драматического действия не оказывают. Декорации не должны создавать для пьесы роскошного и чрезмерного обрамления, которое ее губит; Фукс был прав, когда фамильярно заявил, что декорация подобны экономке: лучшие те, которые меньше говорят. Или, если хотите, декорации - добрый слуга драматического произведения, который говорит только в случае необходимости17. Все должно быть направлено на то, чтобы выделить персонаж.

    Наибольшее воздействие обеспечивается самыми малыми средствами. Следует использовать только те декоративные элементы, без которых нельзя обойтись для понимания каждой сцены, стремясь расположить их так, чтобы они как можно больше говорили воображению зрителя. Следует ли небольшому театру пытаться показать в сцене в церкви из «Фауста» глубину обширных нефов и бесконечное шествие верующих где-то вдали? В постановке мюнхенского Художественного Театра зрители видят только основание колонны в полумраке. Этих элементов достаточно, чтобы показать - дело происходит в церкви. Внимание зрителей сосредоточено на Мефистофеле и Маргарите.

    Декорация должна быть выполнена не как увеличенная картина, предназначенная для того, чтобы висеть где-нибудь в галерее, а как произведение декоративного искусства. Да простят мне эти профессиональные термины, но к декорации следует относиться как к декорации, а не как к живописи.

    Это приведет к осуждению обманчивой перспективы, иллюзорности. Будут применяться законы, которыми руководствуется декоративное искусство. Будут заниматься линией и цветом. Дали, пейзажи, скопления людей предстанут то выпуклым орнаментом, как на фризе, то как на восточных коврах, греческих вазах, персидских миниатюрах или японских гравюрах.

    Никогда не следует забывать, что сцена, как сказал Тэн18, - это "движущийся рельеф". Драматическое искусство будет таким oбpaзом рассматриваться как один из аспектов пластического искусства, подчиненный ему. Вдохновляясь опытом древних, особенно греков, у которых сцена представляла собой гармоническое слияние формы, звуков и танца, будет создана совокупность ритмических форм, сочетающая три основных ритма: речи, жеста и движения. Будет смягчен контраст, часто шокирующий в нашем театре, между ритмическим движением живых сценических объектов и застывшими вымыслами на холстах декораций. Будут строго приниматься во внимание разные масштабы как декорации, так и театральной сцены и персонажей.

    У нынешних сцен размеры неизменны, что иногда нарушает иллюзию. Однако, чрезвычайно важно, чтобы декорации были соразмерны с персонажами. Персонажи передвигаются по сцене. Они выходят на передний план или отступают на задний, и всякий раз изменяется соотношение между актером - переменным членом пропорции, и задником или стойками - ее постоянными членами.

    Как вынести такое неправдоподобие, когда, например, статисты идут гуськом на фоне задника, а тени от их голов плывут над балконами, изображенными на холсте?

    Это только часть проблемы и ее решить легко - уничтожить иллюзорность.

    Но нужно еще соблюсти масштаб, персонажа по отношению к декорации, то есть выстроить сценический объем. Весь эффект обеспечивается именно этим объемом.

    Актер будет выглядеть выше или ниже в зависимости от размеров декораций. Следовательно, чтобы с каждым действием пьесы изменять размеры декораций, нужно уменьшать сцену дополнительными складками драпри или плаща арлекина. Так, пьесу "Бубурош"19 не следует ставить на сцене, ширина которой двенадцать-пятнадцать метров.

    Кроме того, персонаж и декорация неразделимы: оба они должны производить цельное и гармоническое впечатление; отсюда следует, например, что показывать Пэка20 в том самом лесу, по которому обычно разгуливает чудище Фафнер21, будет нарушением меры, создаст ложное впечатление. Подобной художественной ересью было бы вписать пастуха в пейзаж, где его раньше не было. Декорации и персонаж должны находиться в художественном единстве, благодаря которому они обретают характер и в то же время жизнь: Пэк не существует без леса, а лес - без Пэка, А декоративное расположение фей не должно нарушать арабески деревьев.

    Но персонаж и декорации зависят от высшего члена пропорции -драматического произведения, для которого декорации должны служить обрамлением. Отсюда явственно следует, что декорация должна сообразовываться с масштабом пьесы, или, если говорить точнее, с тем действием, которое она подчеркивает и иллюстрирует. В зависимости от того, будет ли это действие лирическим, трагическим, комическим, бытовым или фантастическим, масштабы декорации будут изменяться, но отнюдь не от этого зависит величие оформления или его значения в спектакле. На сцене средних размеров невозможно представить площадь или дворец во всех подробностях, но одной детали, разумно выбранной и удачно поданной, будет достаточно, чтобы дать зрителям иллюзию, что они находятся в одной из залов королевского дворца или на площади. Художник-декоратор должен взять себе в помощники воображение публики. Если на публику искусно воздействовать, то она не будет противиться тому, что так легко позволяет художникам, скульпторам иди археологам. На одной из картин Тициана сияния рубина на изящном, небрежно согнутом пальце достаточно для того, чтобы внушить нам, что рука принадлежит особе королевских кровей. Из-за отсутствия частей тела, которые словно отселены, торсы Родена производят впечатление величия и силы, и мы не сомневаемся /хотя, очевидно, обречены на то, чтобы так и не узнать этого наверняка/, что лицо Ники Самофракийской было прекрасным и спокойным, и разве не благодаря нескольким уцелевшим колоннам мы узнали о величии египетских храмов? Всякое искусство живет внушением, и совсем непонятно, почему драматическому искусству оно нужно меньше, чем другим.

    Необходимо ''стилизовать" каждую постановку. Как у всякого произведения искусства, у драматического произведения есть свой "стиль", что значит, что оно объединяет в соответствии с гармонией и ритмом, заданными автором, элементы, заимствованные из наблюдений и фантазии. Поскольку у каждой пьесы есть свой стиль, то должен он быть и у декорации, и любая декорация может обладать им, даже если стиль реалистический и современный; достаточно придать ей ритм, уравновешенность, гармонический порядок, без которых невозможен стиль и которые определяют разницу между самым точным эскизом и самой искусной фотографией.

    И наконец, костюмы должны создаваться в гармонии с декорациями. Художник-декоратор и художник по костюмам должны сотрудничать для того, чтобы сочетать скульптурный и колористический облик актеров или статистов с линиями и цветами декорации: благодаря такому тщательному соединению можно будет избежать смещения стилей, неожиданной пестроты, сильных контрастов между оттенками тканей и декора, которые обусловлены не столько оплошностями костюмеров, сколько незнанием основных линий мизансцены.

    Разве не следует отсюда необходимость того, чтобы художник стал советником постановщика, чтобы он так же хорошо написал костюмы актеров, как декорации и аксессуары, чтобы он, сидя на репетициях рядом с автором, упорядочивал, в согласии с ним и с уважением к интерпретации, жесты персонажей, призванные вписаться в движущуюся фреску, каковой должно быть представление любой пьесы, и чтобы он одним словом внушил всем побуждение, из которого родится общая гармония звуков, цвета, света, слов и отношений?

    У нас во Франции существует прекрасная школа художников-декораторов. Похоже, настал час попробовать с их помощью предпринять скромную попытку, не разрушая традиций красоты, завещанных нам прошлым, путем поиска духа нового искусства, поднять драматическое искусство на высоту, которой достигла художественная культура нашей эпохи.

    Можно было бы установить и другие правила, касающиеся использования трех сценических элементов: звука, света и движения. Например, объяснить, как соответствующее использование живописности может в некоторых случаях усилить трагическое впечатление, /как усиливает его колокольный звон в последнем действии "Пеллеаса и Мелисанды"22/ или показать, что свет на сцене должен ограничиться использованием рассеянных цветов, проходящих сквозь прозрачную бутафорию.

    Мы попытались определить некоторые принципы.

    Эти правила не являются результатом наших личных наблюдений. Они изложены в иностранных работах, которые мы укажем ниже, и у нас нет никакого другого намерения, кроме их распространения. В последующих главах мы проанализируем эти работы, воздав каждой по заслугам. Но если мы и разделяем большую часть этих идей, мы все же оспариваем методы их применения.

    В какой степени и какими средствами можно осуществить эти реформы? Не может быть и речи о том, чтобы издавать кодекс непреложных правил. Едва ли один метод предпочтительнее другого23. Упрек, который можно адресовать некоторым реформаторам состоит в том, что они установили слишком строгие правила. Как однообразно оформление в Художественном Театре /мюнхенском - К.Д./ с его башням и неизменной стеной, препятствующее хорошему исполнению реалистического произведения. Мы, французы, не должны забывать о совершенстве, которого достигли в этой области Антуан и Альбер Карре24 и о всемирной славе, которую пожинал наш театр.

    Постановка, на наш взгляд, может быть реалистической, фантастической, символической или синтетической, включать пластические или живописные элементы. Нам нравится смотреть мелодраму в декорации мансарды с чисто реалистическими элементами, если они гармоничны; феерию в декорациях гиньоля с вкраплениями красивых цветовых пятен; короткую репертуарную сценку, разыгранную перед прекрасным ковром того времени, когда происходит действие; восточную фантазию на фоне восхитительной японской ширмы. Острой приправой будет тонкое соотношение между костюмом и драпировкой, прекрасной арабеской орнамента из листьев. Мы требуем полной свободы для постановщика, при условии, использованные средства будут художественными.

    Комментарии к вступительной статье

    **В.В.Лецович**

    **Экспрессионизм**

    Духовное движение, названное в 1911 году Г.Вальденом «экспрессионизмом», просуществовало сравнительно недолго; возникнув внезапно, подобно комете, прорвавшей мрак над полями сражений первой мировой войны и осветившей невиданное доселе разрушение всех привычных форм, к середине двадцатых годов оно исчерпывает себя в качестве относительно самостоятельного стилевого направления, ассимилируясь в новых духовных движениях. Первоначально экспрессионизм - собирательное понятие для определения множества модернистских художественных направлений, и прежде всего кубизма, футуризма, абстрактного искусства и т.п.; однако в его генезисе значительно более существенен реактивный импульс: стремление преодолеть «объективность переживания» (импрессионизм) и стать альтернативой натурализму. Только в этой сознательной противопоставленности выявляется основная интенция экспрессионизма - выражение, и в смысле существительного как выразительность, и в смысле глагола как *активное* формообразование. Вообще «выразительность» присуща искусству как таковому, без нее невозможна художественная форма, но в экспрессионизме выразительность становится чуть ли не единственным, во всяком случае основным принципом реализации художественной воли. Импрессионист приемлет этот Богом дарованный мир, из него он черпает и вбирает в себя мириады мимолетных впечатлений, чтобы тут же, в момент самого переживания запечатлеть их, как бы остановив мгновенье, ибо оно прекрасно. Мазок, собираясь в пятно, стремится к точке, к бесконечному множеству точек (пуантилизм), из которых возникает образ, сверкающий всеми цветами радуги - символа примирения Бога и его созданий. Еще один шаг, и художник больше вообще не нужен: продолжая объективироваться точки начинают двигаться, достигают бешенной скорости и вот они мгновенно преодолевая пространство и время к середине XX столетия предстают на телеэкране в собранности «правдивой» картины.

    Натуралист мир не приемлет, он трезво смотрит на его безобразия, но тем не менее считает необходимым так же «точно», объективно представить художественный отчет об .увиденном, нередко сопровождая его критическими комментариями.

    Предчувствие войны и в особенности опыт первой в истории человечества поистине «мировой» войны упраздняет «объективную» точку зрения на вещи и экспрессионист видит: мир потерпел катастрофу и человек оказался один на развалинах. «О сумасшедший город, где вечером / У черной стены замирают увечные липы /, Где из серебряной маски смотрят глаза недоброго духа ... Шлюха в ледяной судороге рожает мертвую девочку ... Темное катится солнце, ночь встречает / мертвых бойцов, сумасшедшие жалобы / Их изувеченных губ» (Г.Тракль). Мир, предстающий взору поэта изувечен, обезображен, расколот на безжизненные куски. Но за этим внешним миром экспрессионист усматривает нечто такое, что было недоступно иллюзионизму импрессиониста. Окончательно утратив иллюзии относительно внешнего мира, углубляясь в мир внутренний и в этой глубине всматриваясь в «глаза недоброго духа», выдерживая их сковывающий взгляд, «в пещерах в кровавом поту молчаливое трудится племя /, Из твердых металлов плавит главу избавителя». Лучше всяких теоретических программ и манифестов, в коих экспрессионизм (будучи разновидностью модернизма) недостатка не знал, Георг Тракль передает не только экспрессионистическое мироощущение, но специфику метода этого художественного направления.

    Будучи широким духовным движением, экспрессионизм не замыкался ни в границах отдельной национальной культуры, ни в одной только культурно-исторической форме, искусстве, напри мер, ни, тем более, в каком-то одном виде искусства. И все же экспрессионизм наиболее ярко проявил себя в немецкой художественной культуре, а характерней всего - в изобразительном искусстве и поэзии. Достигнутое в этих областях было впоследствии , главным образом, в 20-е годы **XX** века, синтезировано в феномене режиссуры немецкого экспрессионизма. Все три термина нуждаются в дополнительных пояснениях. Прежде всего может возникнуть вопрос, справедливо ли замыкать экспрессионистическую режиссуру в рамках одного лишь немецкого театрального искусства, ведь элементы экспрессионизма, открытые им способы обработки материала, некоторые конструктивные принципы, выражаясь фигурально, его художественная фразеология была воспринята и освоена всем европейским театром. Но только в истории немецкого и отчасти австрийского театра экспрессионизм может быть выделен в отдельную главу. Во-вторых, говоря о театральном экспрессионизме, можно ли свести его к режиссуре? Ибо бесспорно первородство изобразительного, в том числе декорационного искусства, и поэзии, включая драматургию. И все же именно в режиссуре проявилось своеобразие экспрессионизма как эмансипировавшегося от всех прочих художественных направлений **XX** века специфического театрального стиля. В этом узком , но зато более определенном и конкретном смысле можно и нужно говорить о феномене режиссуры немецкого экспрессионизма. Ее предпосылки сложились еще в довоенной Германии: формальным началом в отношении драматургии принято считать 1912 год - время премьеры первой экспрессионистской пьесы, «Нищего» Рейнгарда Зорге (1892-1916); в том же году возникает в Берлине первый экспрессионистический театр Джона Шиковского «Штурмбюне» (Sturrmbuhne). Однако только послевоенное пятилетие Веймарской республики создало ту специфическую атмосферу, в которой дух экспрессионизма мог адекватно воплотиться.

    На первый взгляд экспрессионизм и вовсе не совместим с театром как прежде всего зрелищным видом искусства, где внешнее, зримое воплощение является просто условием существования сценического образа, причем воплощение в телесности живого человека. С возникновением экспрессионизма - и в этом его огромное значение - особенно остро осознается лидирующая роль режиссера. Выдвижение фигуры режиссера на первый план мотивировалось как изменившейся организационной структурой театрального дела, так и собственно художественными задачами.

    Человечество пережило светопреставление - именно так переживали современники опыт минувшей войны, - а страшный суд в потерпевшей поражение стране все продолжался, причем в условиях жесточайшего экономического кризиса. Все это требовало осмысления, в том числе и художественного. Не было никакой возможности строить иллюзии ни в жизни, ни на сцене. Необходимо было добраться до самой сути вещей, внешний облик которых был изуродован до неузнаваемости, необходимо было заглянуть по ту сторону бытия, чтобы обрести *идею,* способную объяснить необъяснимое, ибо без нее мир как бы проваливался в иррациональную стихию. И вот по другую сторону видимого и ненавидимого мира человек встречает самого себя: отвернувшись от обесценившегося многообразия внешнего мира он углубляется в единство своего «Я», чтобы затем обнаруженную в этой глубине идею выразить в экспрессивном крике. По существу, в этом состоит основная художественная проблема экспрессионизма: выразить в зримой форме телесным взором невидимую идею. Граница. между человеком и миром обретает такой метафизический контекст, в котором они как бы "уравниваются", мир перестает быть ареной человеческих действий, но как проекция субъективной идеи оборачивается "недобрым духом".

    Совершенно очевидно, что противоборство между человеком и миром - а именно таков основной: конфликт экспрессионистического театра, независимо от того, ставится ли "экспрессионистская" пьеса или классическое произведение, - не может разыгрываться в традиционных декорациях. *Тем* самым выносится приговор театральной живописи, умевшей создавать из сочетания и перелива цветов иллюзию многообразного и в то же время прочного мира; из цветовой гаммы изгоняются все цвета, кроме черного и белого, воцаряется графика как основополагающий принцип организации сценического пространства. Это вовсе не значит, что другие цвета не могли вписываться в сценографический образ. Но дело в том, что цвет перестал быть естественным признаком вещи, он обрел самостоятельность и превратился в носителя определенной режиссерской идеи, став тем самым действующим лицом спектакля. Так, в знаменитом спектакле крупнейшего режиссера немецкого экспрессионизма Леопольда Йесснера (1878-1945) «Ричарде III» /1920/ красный ковер, покрывавший лестницу к трону играл в черно-белой сценической среде р*оль* символической дороги к власти, по которой герой стремительно взбирался вверх, чтобы затем на ней же пережить собственное падение. Сама лестница - образец знаменитых "лестниц Йесснера" Jessnertreppe**/,** превращенных впоследствии эпигонами в сценический штамп - играла вполне конкретную и активную роль, вычерчивая векторы вверх-вниз как символ духовного движения в роковом единстве «возвышения и падения».

    У экспрессионистов пустое сценическое пространство членится расположенными на разных уровнях плоскостями и помостами, вместо кулис открывается круговой горизонт, сценическая картина приобретает архитектурный характер. Отличительными признаками сценографического образа становится незавершенность, перспективы сознательно искажаются, выражая не объективный баланс гармоничного и прочного мира, а представляя проекцию субъективных, неуравновешенных, кошмарных видений героя. Эти новые художественные задачи породили принципиально новое использование сценического освещения. Живописная декорация отражает свет, исходящий от свечей или иных источников освещения, создав иллюзию "действительного мира". Экспрессионисты, наоборот, как бы проецируют свет, создавая другую, художественно куда более содержательную и выразительную иллюзию, будто свет - всегда в определенной дозе и определенной окраске - исходит от самого героя. На экспрессионистской сцене нет ничего внешнего, ибо все есть проекция духа, - в конечном счете идеи режиссера. Теперь становится понятным, что в центре экспрессионистического театра может стоять только режиссер как организатор сценического действия. И режиссеры вполне осознают специфику изменившегося положения: крупнейшие из них, уже названный Л.Йесснер, К.X.Мартин /I888 - *1948/,* О.Фалкенберг /1873-1947/, Ю.Фелинг /I885-I968/, Б.Фиртель /I885-I955/ не только своим творчеством, но и в своей публицистике стремятся закрепить новый статус режиссера. Правда, они сознают также, что тем самым возникает новая проблема, проблема взаимоотношения с актером, переставшим быть безусловной доминантой театра. Названные режиссеры работали с замечательными актерами своего времени, глубоко укорененными в традиции европейского театра, и далеко, не все из них смирились с тем, что отныне они стали лишь одним из выразительных средств спектакля. По-видимому, в этом пункте возникло противоречие, затронувшее само ядро театрального искусства, ибо объективное, не от воли режиссера зависящее, а диктуемое самой логикой стиля экспрессионизма низведение актера до простого выразительного с р е д св а лишает театр его специфики: вместо живого, во многом спонтанного, возникающего на основе актерской импровизации сценического действия спектакль оборачивается "живой картиной" - произведением по сути изобразительного искусства, лишь "оживляемым" актерской игрой. Режиссер, утвердившийся в статусе абсолютного лидера театра, переступил ту грань, за которой театр перестает быть театром в собственном смысле. Не исключено, что именно в этом следует усматривать причину того, что к середине 20-х годов экспрессионизм на театре изживает себя, уступая место другим сценическим стилям.

    Сами режиссеры-экспрессионисты заняты поиском новых путей. Но экспрессионизм не "умирает", его художественные открытия осваиваются сценическим опытом и входят в театральную культуру XX века как ее неотъемлемая часть.

    Леопольд Йесснер (/1878-1945/ - немецкий режиссер, теоретик театра, театральный деятель.) Творческую деятельность начал как актер провинциального театра. Затем в течение десяти лет /I905-I9I5/ работает в качестве режиссера в Гамбурге. Поворотным для дальнейшей театральной судьбы Йесснера становится 1919 год, когда директорская чета дюссельдорфского, лучшего провинциального театра Германии Луиза Дюмон и Густав Линдеманн приглашают его из Кенигсберга, где он занимал директорский пост, в Берлин, чтобы он возглавил театр, недавно сменивший имя "придворного" на "государственный". Уже первая постановка в новом *качестве – «Вильгельм* Телль» Шиллера стала сенсационной ,а Йесснер становится признанным лидером режиссуры немецкого экспрессионизма. Режиссерское искусство Йесснера, парадоксальным образом, совершенствовалось не в постановках экспрессионистских пьес, а в спектаклях по классическим произведениям: "Ричард III" Шекспира, "Заговор фиеско в Генуе" Шиллера, "Наполеон, или Сто дней" Граббе и др.

    В творчестве Йесснера режиссерские принципы экспрессионизма достигли теоретически продуманную и завершенную форму. Но его деятельность в качестве театрального режиссера продолжается лишь до 1933 года, когда он вынужден был эмигрировать в США, где последние десять лет жизни работает, главным образом, в кино. Наряду с практической режиссерской работой Йесснер регулярно выступает и как теоретик театра. Публикуемая подборка его теоретических высказываний позволяет увидеть в нем поистине универсального театрального деятеля. Его мысль не ограничивается рассмотрением частных цеховых проблем режиссур последние всегда вписываются им в широкий контекст театрального дела вообще. Нельзя не сказать о социальном пафосе этих теоретических работ. Экспрессионизм содержал элементы, которые впоследствии были адаптированы с одной стороны, нацизмом, а с другой - коммунизмом, Йесснер, и это явствует как из его режиссерского творчества, так и из теоретических работ, не имел ни малейшего отношения ни к тому, ни к другому, он отстаивал гуманистические ценности. Теоретическое наследие Леопольда Йесснера - не только ценнейший документ истории режиссуры немецкого экспрессионизма, но, как убедится читатель, вполне современный путеводитель по лабиринту многих и по сей день нерешенных проблем театрального искусства.

    Вальтер Гропиус /I883-I969/ - немецкий архитектор, теоретик искусства. Гропиус не имел диплома театрального режиссера, но он автор одной из самых грандиозных режиссерских концепций XX. века, вобравшей в себя опыт экспрессионизма и выразившей с предельной полнотой его содержание. На тесную связь нового театра с архитектурой указывает и Иесснер.

    Леопольд Йесенер.

    Художническая ответственность режиссера, его права и обязанности1.

    Я предлагаю несколько общих соображений, позволяющих обосновать ответственность, права и обязанности режиссеров, режиссура - сфера чувств, а чувства, строго говоря, несовместимы с нескромностью. Но если уж дискутировать **об** этом, стало быть, цель оправдывает средства. - Возьмем за основу, что лишь тот, кто обладает даром режиссуры - чувством режиссуры, а не просто литературно образованный человек призван быть режиссером, не всякий юноша, кто благодаря богатству отца может участвовать в какой-нибудь театральной антрепризе суммой, скажем, в 100000 марок, и посредством этого приобретающий контрактное право быть режиссером-руководителем, обладает чувством режиссуры. По моему мнению режиссерским чувством наделен лишь I тот, кто одарен актерски: более того, я считаю, что режиссер непременно должен быть актёром. […] Режиссер обязан следить за чувствами исполнителя и управлять ими, а значит, он сам должен быть именно актером, инженер, собирающий из отдельных деталей машину, приобрел знания об этих деталях путем практической деятельности слесарем и механиком. Но, повторюсь: nulla regula sine exceptione2. Как говорится, даже особо одаренных военных министров, никогда не бывших солдатами, следует передать соседней стране. Если проводить параллель между театром и армией, то очевидно, что при ведении войны дело, в сущности, зависит от отношения военачальников к солдатам. Такова и первая обязанность режиссера - находить возможность полнейшего согласия между собой и актером, стать с ним .одной крови. Не сле**дует** уподоблять актера себе, "образованному адвокату" в уайлдовском смысле согласие дается отнюдь не тем, что режиссер ассимилирует актера. Конечно, актер должен за режиссером идти, учиться у него, но и режиссер у актера тоже. вероятно так поступали крупнейшие представители нашей профессии: Лаубе, и Л`Арронж и сами росли рядом с талантами, которых они открыли и взрастили.

    Поскольку это годилось для них, постольку годится и для самых признанных из нас. Формирование Макса Рейнхардта является, пожалуй, живым примером для моего утверждения, этот мастер режиссуры […] является ныне одним из тончайших контролеров актерской души. Сей эволюцией он обязан актеру - актеру в себе самом и актеру, с которым работал и которого раскрывал. Но когда Зигфрид Якобсон в предисловии к своей книге "Макс Рейнхардт"3 вину за недостаток совершенства Рейнхардта приписывает - в качестве третьей причины - актерам, я вынужден возразить этому тонкому аналитику. Как Ребекка Вест постепенно, почти незаметно, ощущает себя в глубине души облагороженной Росмером, так облагораживается и сам пастор Росмер; Поддерживая друг друга они становятся неким единством4. Чтобы достичь этой цели, должно уважать и понимать актера. Актер не должен быть лишь фигурой, обязанной передвигаться по шахматной доске по расчету режиссера. Я не испытываю симпатии к тем коллегам, которые разрабатывают свой режиссерский сценарий за письменным столом, не беря в расчет индивидуальность исполнителей. Конечно, режиссеру необходимо глубоко постичь инсценируемое произведение, прежде чем он начнет распределение ролей - это его .существенное право, и к этому мы еще вернемся. Поэтическое произведение безусловно должно быть разработано режиссером стратегически.

    Но такая стратегия вовсе не требует, чтобы актер безусловно и обязательно стоял или сидел таи, как это предначертано ему режиссером в тиши кабинета. - Но, Бога ради, я вовсе не хочу этим сказать, будто постановка мизансцен должна быть отнесена к праву актера. Мизансцены спектакля связаны, главным образом, со смыслом и развитием действия воплощаемого произведения, -

    А теперь позвольте мне объяснить, что я понимаю под уважением к актеру. Несколько лет тому назад я ставил "Пелеаса и Мелисанду"5. На первой репетиции я изложил коллегам свое понимание произведения, главный мотив, который я вычитал из его партитуры. Это был мотив страстного желания, тоски /Sehnsucht/. Чувство этой тоски особенно подчеркивалось правдивой патетикой в интонациях и движениях, и прежде всего патетика движений актеров придавала произведению декоративное и нарядное обрамление. Широта движений диктовала длинные одежды и выведенную в над-перспективу /in Überperspektive ausgeführte/ декорацию. Таким образом, актер не просто оттенок в декорационном ансамбле, но **тон,** определяющий цветовой облик декорации. В миг, когда занавес поднимается, режиссер, как говорится, растворяется в актере. Для этой бескорыстной работы последний должен предоставить ему право при распределении ролей выбрать представителя, личность которого соответствует его идее образа поэта. Право распределения ролей -это священное право режиссера. Тем самым я иду в разрез с требованиями Немецкого сценического товарищества, желающего вновь ввести амплуа. Повторяю: дело идет о священном праве, потому что добросовестный режиссер, а я веду речь только о таком, - каждый раз будет воевать всеми силами за распределение ролей. Ведь часто с распределением ролей уже проделана добрая половина работы, нередко этим решена судьба произведения еще прежде, чем начнется первая репетиция. И поскольку режиссер ответствен перед поэтом и театром, постольку право это не следует ущемлять. Его, это право, нужно закрепить в жирно набранном параграфе. За указанное требование мы должны бороться со всем упрямством и эгоизмом. Я говорю эгоизмом, ибо режиссура - это, кроме всего , прочего, альтруизм. Пусть актеры помнят о своих обязанностях перед режиссером, как и режиссеру желательно сознавать, что во имя твердого режиссерского закона он лучше всего действует посредством непрестанной защитной речи в пользу художнических прав актера. На сцене живет актер. Ему принадлежит первое и последнее слово, - слово, разумеется, поэта. Но каково же отношение режиссера поэту?

    Альфред фон Бергер в своей "Гамбургской драматургии" говорит: "Режиссера можно сравнить с адвокатом, обязанным представлять интересы своего законосведущего клиента"6. Это сравнение кажется мне очень удачным, режиссер - знаток права и сцены. Как идеальный адвокат, он имеет в виду только необходимое для дела, а несущественное. - хотя бы даже и вопреки энергичному протесту своего клиента, - поэта, оставляет в стороне. - Каждому поэту следовало бы иметь адвоката; мне не близка французская система, то, что во Франции поэты по большей части сами ставят свои произведения. Ну, а если поэт действительно является режиссером? Я приберег для этого случая блестящий пример в лице - режиссера-маст Адольфа Л`Арронжа. Сей настырный постановщик содействовал большому успеху плохих пьес. - Если речь идет о его собственных пьесах, а я могу говорить лишь о последних, премьеры которых состоялись на. сцене театра "Талия" в Гамбурге, и которые ставил он сам7, то он растерял здоровую требовательность; по отношению к своим собственным детищам он стал снисходительным, опасливо следил за тем, чтобы от них ничего не было отнято, чтобы по ходу - дела они не действовали слишком опрометчиво - и это он, чья профессия выражалась прежде в темпераменте и красном карандаше! Иными словами, поэт доверился режиссеру, и режиссер оправдал это доверие. Он не сделал из поэтического произведения особого творения режиссуры, не нашел новый стиль, и, как сказал Хельмap Экдал8 в минуту откровенности: "Увы, все это уже было". Возможно, здесь и нет особой проблемы, а благо для нашего искусства -и в этом его суть, - что каждое произведение содержит в себе самом свой стиль. Теперь ведите только актера к поэту и путь найден, вы исполнили свой долг. И вот я снова возвращаюсь к актеру. Режиссеры часто делают великолепнейшие и гениальнейшие открытия, актеры способны оживить и воскресить культуру. В пору своего высшего восторга перед гениальностью Макса Рейнхардта, Фритц Энгель в некрологе Адальберту Матковскому писал: "Этот трагик мог бы пробудить Лира и других классиков к новой жизни"9. В этом смысле оживлять и заново пробуждать может на самом деле только актер, и этим я вовсе не хочу унизить достоинство режиссера, да будет долг, право и достоинство режиссера в том, чтобы раскрывать актера и руководить им! Чтобы быть в состоянии вести актера к поэту, он сам должен обладать чувством поэзии. Этим я, конечно, вовсе не хочу сказать, будто вещь собственного сочинения, хранимая большинством режиссеров в письменном столе под замком, должна, быть поэтическим творением; но они должны быть способны поэтическими чувствами следовать по дорогам поэта. Режиссер должен быть способным также, более того он обязан прочувствованное им не только передать актеру, но устным или письменным словом донести до публики. Ведь часто поэта и поэтическое произведение приходится перед постановкой во введении и т.п. знакомить с публикой, а в случае нужды и с полицией или суровым цензором. Эту просветительскую и драматургическую работу надлежит вести режиссеру, поскольку он лучше всего знаком со ставящимся произведением, в его же задачу входит настраивать публику. Ибо режиссер ответствен перед поэтом также и за публику. Если он обязан быть таковым, то должен также иметь право воспитывать публику. Поэтому право режиссера должно содержать решающий голос в формировании репертуара. Режиссер должен привести в согласие свои художественные замыслы с административными замыслами директора. Но в известных случаях, когда принципы театра более не согласуются с его художническим убеждением, он должен обладать правом и обязанностью отстранять от должности, и пусть никакой судья не пытается юридическими аргументами опрокинуть это наше моральное право, помня, что заниматься режиссурой значит больше, чем добывать хлеб. Таким образом, художественная часть руководства театром принадлежит режиссеру. Директор, наделенный специальными знаниями, должен исполнять административные и общественные обязанности.

    Чтобы понять художественные требования своего времени, режиссеру не следует отгораживаться от мира, напротив, если он хочет постичь значение театра […] он должен пребывать в мире и осознавать свое время политически. Именно так он станет для театра тем, чем должен – программой. Эту задачу я поручаю режиссеру. Не особе режиссера, которая пусть остается на заднем плане, как фиалка, цветущая скрытно - возможно, безымянно. - Но этим я затрагиваю весьма больное место /режиссеры сегодня тщеславней, чем .... /, они видят свою задачу не в том, чтобы своей работой представлять программу, а в том, чтобы своей особой быть притягательной силой, звездой.

    К тому же сегодня ведь режиссера больше не избирают, а назначают; и поскольку союзные князья больше не раздают в достаточном количестве ордена и титулы, театральные директора согласились - назначать. Титул режиссера, будто это вообще является титулом, уже не достаточен, и становятся советником театральной дирекции или прочим советником по милости директора. Всем был бы предуготовлен конец, если бы для общественности имя режиссера вообще исчезло. Не пугайтесь, не должно бы называться и имя актера, пострадала бы при этом индустрия открыток, как, впрочем, и рыночная стоимость отдельных художников. И вот мы - мимы, которым потомств, как, впрочем; и современники, венки не сплетут, но искусство наше только выиграет.

    2. Кризис театра - это кризис публики10

    Театр овладел новым постановочным стилем; он включился в движение времени. Изменениям он придал значение не как моде, а как необходимости, и - решительно преобразился.

    Публика, наоборот, в противоположность прежним поколениям; потеряла свой однозначный облик. Война и революция использовали господствующие понятия беспорядочно. Говорили о новых богатых и о новых бедных. И не было нигде единого ориентирующего признака.

    Время последних хозяйственных катастроф - вкупе с дефляцией - восстановило понятие класса, т.е. в данном случае неимущих. Однако физиогномия этой массы неконтролируема. Потому что не только обитатель подвалов, как прежде, но и наниматель этажей принадлежит сегодня к массе, а стало быть, в ней объединяются элементы, различающиеся по образованию и задаткам. Различны желания, исходящие от них, различны цели, к которым они стремятся, различен дух, владеющий ими. Противопоставить этим различным направлениям воли единое дело, в котором они находят себя - труднейшая задача нынешнего руководителя театра.

    Здесь имеется две возможности:

    Либо принять в расчет многоразличные потребности массы: это концерн сцен, для которых определяющим является характер городского квартала и социального класса с соответствующим репертуаром и актерской труппой.

    Либо же, почти деспотичное самоволие руководителя театра, пытающегося концентрически отгородить кварталы и социальные классы. В нынешнее время кино, радио и дворцов спорта только сила убедительности может соединить различные элементы публики, и на время, по крайней мере, одного вечера восстановить человеческое сообщество.

    Вальтер Гропиус: Театральное строительство11

    Театральное здание, его архитектурное решение определяют пространственные границы драматического действия; его строение может быть развернуто только исходя из тех многообразных условий которые заданы собственно сценическим произведением.

    В нашу материалистическую машинную эпоху театр утратил ту глубинную связь с душевным миром человека, которая была характерна для великих культур прошлого. Думается, что очищение и обновление театра возможно только через прояснение на элементарном уровне общей проблематики сцены, со всеми вытекающими отсюда теоретическими и практическими последствиями, причем учитывая меру, в которой возрастает духовное единство в жизни народов. Ибо сцена - зеркало жизни. Только тогда может она стать всеобщим рупором, выходящим за узкий круг одного отдельного духовного слоя, если обретет волшебную формулу, способную захватить душу всех общественных слоев

    Театр изначально возникает из метафизической тоски и служит чувственному воплощению сверхчувственной идеи. Следовательно, сила его воздействия на душу зрителя и слушателя зависит от того, в какой мере удается воплотить идею в чувственно воспринимаемые вещи, слова, звуки и в пространство. Я здесь не касаюсь поэтического и музыкального произведения, состоящего из слов и звуков; цель моего рассмотрения в том, чтобы исходя из самой игры и ее пространственных аспектов прояснить требования, предъявляемые к театральному зданию.

    Само явление пространства возникает из ограничения бесконечного пространства, и из движений механических или органических тел, из вибраций света и звука внутри этого ограниченного пространства. Это значит, что формирование динамичного, живого, т.е. художественного пространства с тем, чтобы его идея могла воплотиться и оживиться, предполагает превосходное знание всех естественных требований статики, механики, оптики и акустики.

    Постановка проблемы в таком плане определяет путь к обновлению сцены: практическое изучение отдельных вопросов пространства, тела, формы, цвета, света, движения и звука; разработку движений органических и механических тел; разработку речевых, музыкальных и шумовых звучаний, построение сценического пространства и его изменяемых элементов, разработку освещения сценических фигур и самой сцены. Идет ли речь о пьесе, поднимающей этические вопросы или о развлекательной, веселой пьесе, о драме или о варьете, оптические, акустические и механические законы пространства едины для зрелища любого вида или масштаба.

    Сценическое произведение по самой сути - творение коллективное. Отсюда многосложность художественных проблем, за каждой из которых стоит свой мир. Ибо воздействие спектакля на зрителя осуществляется с помощью общего склада в его создание актера, музыканта, танцовщика, декоратора, осветителя и технолога сцены, однако только по знаку дирижерской палочки режиссера. […] Их творчество таким образом, не самостоятельно, оно становится понятным и живым только в0 взаимосвязи всех участников.

    Изобилием проблем сценического произведения объясняется, что лишь изредка возникает выдающийся режиссер, универсальный талант которого охватывает все области художественного творчества. Он должен быть человеком всесторонним. Тотальность его таланта .и

    знаний целиком определяет масштаб общего результата даже тогда, когда он привлекает к спектаклю самых ярких художников и специалистов. Только его духовная воля способна сплавить спектакль в единое целое.

    Задачу современного строителя театра вижу в том, чтобы создать для универсального режиссера такую безличную и изменяющуюся, масштабную световую и пространственную клавиатуру, которая не связывает его ни в чем, приспосабливается к любым видениям его воображения, т.е. такое здание, одно пространство которого, уже преобразует и освежает дух.

    Итак, чем может архитектор способствовать ослаблению господствующей ныне в театре скованности, и как он может дать новый импульс режиссуре, страдающей от отсутствия нового способа оформления сцены?

    Ядро театрального здания - сцена. С точки зрения хода драматического действия в пространстве и его чувственного воздействия решающее значение имеет характер сцены и ее расположение по отношению к зрительному залу. Из этого должен исходить поиск; нового театрального пространства. В истории развития сцены с caмого начала известны три формы: первая и наиболее древняя, театр-арена, восходящая к древней боевой арене, на средней кругообразной площадке которой игра была направлена одновременно во все стороны, и ее концентрично окружали массы зрителей, находившихся на воронкообразных боковых стенах. Здесь актер - деятельный представитель расположенных по кругу "человеческих масс", с которыми образует единство; он либо безнадежный их пленник, как римский гладиатор, либо духовный вождь этих масс, как жрец, народный трибун или художник. Этот тип трехмерного театра знаком нагл теперь только как спортивная арена или арена для боя быков, либо как цирк-варьете. Некоторые -азиатские народы сохранили окруженный массами зрителей игровой помост как наиболее простую и древнюю сцену, но европейская драма отдала почти исключительное предпочтение находящейся за рампой и занавесом сцене.

    Вторая классическая древняя форма сцены - греческая сцена-проскений, с полукругом выстроенными зрительскими местами и языкообразно выступающей авансценой /проскений/. На этой, имеющей также форму полукруга арене игра протекает не совсем по кругу как на сцене-арене, а как на рельефе в полукруглой игровой плоскости она направляется вперед, направо и налево, причем на фоне служащем как бы крепкой стеной, куда осуществляется уход актеров и куда осуществляется их выход. Этой стеной, откуда выходит и «deus-ex-machina»2\*, спектакль ограничивая свободное пространство; ибо каждое движение в пространстве, каждый шаг и каждый жест. актера вступает в связь с этой фиксированной стеной, с этим фоном рельефа пластически движущегося сценического образа, фоном, из которого впоследствии формируются декорации, кулисы и занавес.

    Это открытое сценическое пространство проскения, прислоненного к задней стене, затем все больше отодвигается от зрителя, сворачивается, пока в конце концов не превращается в современную, так называемую "сцену для подглядки", в господствующую ныне в наших театрах третью и последнюю из основных форм сцены. Тем самым. возникла принципиально новая пространственная конфигурация. Реальное пространство, мир зрителя, отделяется от пространства сцены - мира видимости. Теперь зритель из своего мирского кресла через оконную раму созерцает изменяющуюся картину иллюзии, которую открывает ему занавес. Третье измерение сценической картины сжимается, как на видовом объективе фотоаппарата, вибрирующая система движенческих направлений игры более не способна к чувственному и пространственному вовлечению зрителя. По мере ослабления пространственной связи с игрой, по ту сторону рампы ослабевает также и зрительская активность, зритель пребывает рядом с драмой, а не в ней. Пространственное разделение двух миров - зрительского и игрового пространства, сколь бы много технических усовершенствований оно ни принесло с собой, становится роковым, и вынуждает зрителя приближаться к переживанию через мост интеллекта.

    Вот так, постепенно, театр активных человеческих общностей становится придворным театром того типа, который в наше время продолжает господствовать. Своими ложами, мягко обитым партером и жесткой галеркой он переносит пространственную дистанцию между сценой и зрительным залом и на время рассаживания зрителей. Этим общество преследует ту побочную цель: разыгрывает комедию для самого себя, а сценическую игру низводит до эстетического развлечения. За социальной иерархией абсолютных монархий последовала иерархия денег, а народ, вопреки всей роскоши коммерческого театра, выступающего под видом театра придворного, постепенно утратил душевную связь с театром. В конце концов стали думать, что современный человек больше не нуждается в театре, что вместо него более тесную связь с происходящим в мире имеет кино. Сценическая форма утратила свою действенность, а думать стали, будто действенность потеряла сама сцена. Вместе с водой выплеснули и ребенка, и до тех пор, пока театр не вспомнит о своих изначальных возможностях, о том. чтобы исходя из пространства и пространственными средствами захватывать и активизировать зрителя, он сам лишает себя своей мощнейшей силы воздействия, а кино и впредь будет отбивать у него массы.

    Но какую сценическую форму ищет нынешний режиссер? Хотя каждая форма сцены определена исторически и каждая эпоха создает для себя тот драматический форум, в котором нуждается, все же и греческий амфитеатр, и теренциева сцена эпохи поздней классики, и симультанная сцена средневековья, и сцена мейстерзингеров, и английская сцена елизаветинской эпохи, и придворный театр, все они обладают такими надвременными ценностями, идейное наследие которых следовало бы сплавить в новое пространственное единство театра будущего. Не одно из трех классических пространственных образований - сцена-арена, сцена-рельеф или глубинная сцена, - но только их совокупность может стать соответствующей оболочкой пространственной партитуры грядущих сценических игр, того спектакля, носителем которого вновь становятся происшествия самой жизни, и который способен мобилизовать в сценическом пространстве одновременно все реальные и трансцендентные действенные возможности театрального слова, музыки, танца, спортивной игры и кино, и, таким образом, встряхнуть и захватить массы.

    Требования к театру будущего:

    Он должен быть универсальным архитектурным обобщением всех тех пространствообразующих факторов, целесообразное и целенаправленное членение которых создает человеческую солидарность, театр, связующий народ в общность - центр живого духа для масс. Единство зрительского и игрового пространства - это артикуляция, но не разделение.

    Мобилизация всех пространственных средств ради того, чтобы публика освободилась от интеллектуальной апатии; штурмовать, мгновенно захватывать и заставить публику переживать игру:

    - посредством соединения потустороннего и посюстороннего, сцены и зрительного зала;

    - посредством перемещения сценического действия в зрелищное пространство перед, вокруг, над и между зрителями, чтобы они сам. входили в игровое пространство и не могли скрыться от него за занавесом; через активное участие зрителя в демонстрациях и шествиях;

    - посредством создания таких пространственных видений, которые оживляют весь трехмерный театр, а не только его "плоскую" сценическую картину;

    - через встраивание движущихся во всех трех направлениях механических и электротехнических силовых полей, из строительных элементов и световых слоев которых режиссер может выстроить в нейтральном, затемненном театральном зале невидимую систему координат, многообразно варьируемые визионерские пространства своих спектаклей;

    - через систему кино-и диапроекторов, посредством которой режиссер может позволить себе упразднить и растворить в кинематографически динамичных сценах все стенные и потолочные поверхности здания, и которая дает ему возможность манипулировать светом и тем самым уменьшить вес и массу расписанных кулисс и реквизита.

    Из суммы проекционных плоскостей возникает, таким образом, трехмерное проекционное пространство, а реальное театральное здание растворяется в изменяемом пространстве иллюзии и само становится сценическим пространством.

    Техническая сцена, подобно промышленному сборочному цеху или

    сортировочному вокзалу, должна быть точным механизмом машинных функций, механизмом, который с центрального пульта управления предельно просто и в то же время многообразно приводится в действие при помощи клавиатуры, управляющей всеми движенческими и световыми эффектами.

    Склады должны быть расположены по отношению к сцене так, чтобы все декорации, которые не могут быть заменены световой иллюзией, могли быть непосредственно, без перегрузки, на рельсах или в повозках доставлены на место назначения.

    Система проходив должна обеспечить для актера возможность выходить на цену из любых точек театрального зала, возможность перемещения актеров между отдельными уровнями сцены поодиночке и группами; возможность выходить через боковые порталы, проходить по сцене и вновь покидать ее.

    И для массового театра необходимо, чтобы со всех мест было хорошо видно и слышно. Отсюда следует увеличение длины горизонтальной проекции: она не может превышать максимальную длину больших европейских оперных театров; это, разумеется, не может ограничивать ширину театрального зала, и мы приходим, таким образом, к сегментной форме плана театра.

    Во избежание слишком острых углов зрения и невыгодного расположения публики в театре должен быть, по-возможности, только один единственный ярус.

    Для обеспечения быстрого прилива и отлива потока зрительских масс, к расположенным на периферии выходам должны вести короткие пути; избегать пересечений движения и лестниц, вместо последних платформы и эскалаторы должны вести на ярус. Гардеробы должны быть расположены возможно более широким фронтом. Сплав вестибюля и коридора в один единственный большой зал для собраний в антрактах.

    Ну а как же быть с архитектурой нового театра? Великолепная демонстрация всего того, что наша эпоха создала в сфере конструкции и материалов; сталь, стекло, бетон и металл в соответствии с правилами ритма, цвета и структуры материала. Вместо роскоши стилизованных фронтонов, люстр, бархата и лож, чистые отношения материального и абстрактного пространства: подлинное обрамление действующих в нем сил драмы. В этом смысле театр, по существу, создается строителем, а посредством формы сцены он же создает и игру.

    Ибо подобно тому, как дух сформирует тело, здание преобразовывает дух: оно оплодотворяет мир пространственного воображения поэта/…

    В качестве примера хочу разъяснить более подробно один типовой проект - разработанный мною план массового театра. В моем "тотальном театре", первоначально предназначенном для Эрвина Пискатора, я пытался создать такой вариабельный театр-инструмент, который позволяет режиссеру по его желанию при помощи простых и остроумных устройств использовать в одном единственном здании все три классические сценические формы: глубинную сцену, сцену-проскений и сцену-арену /…/

    Цель "тотального театра" состоит в том, чтобы увлечь за собой публику. Этой цели должны служить все технические средства, которые, однако, не должны стать самоцелью. Ибо чем они проще и точнее выполняют свою функцию, тем надежней удерживаются в руках дирижера-творца. Бороться против сценической техники было бы столь же ошибочно, как и допустить, чтобы она господствовала в театре, роскошь высококачественных и вариабельных устройств с избытком компенсируется тем, что одно и то же здание становится пригодным для многообразного использования: для театральных представлении и собраний, для инструментальных и хоровых концертов, для киносеансов и спортивных мероприятий.

    "Тотальный театр" - это новая форма массового театра. Театры поменьше должны отличаться от него не принципиально, а только в масштабе, ибо одни и те же законы, решения и пространственные соображения действительны и для них.

    Однако, как же продвигаться вперед без реальносуществующих новых театральеых зданий? Думается, задача прежде всего государства, чтобы строительством новых театров придать новые импульсы окостенелому театру как хранителю культурной жизни народа. Какая пропасть между нынешним коммерческим театром и классическим греческим театром, поддерживавшимся государством! Из коммерческого театра не может возникнуть новая жизнь. Я требую государственный экспериментальный театр! Не пора ли в эпоху меняющихся жизненных, государственных и хозяйственных форм объединиться тем духовным силам, которые способны решительным образом продвинуть развитие театра?. Они здесь, среди нас.

    Театр умер - да здравствует театр!

    5. Леопольд Йесснер: Новая режиссура12

    Где бы в разъездах я ни ставил, в Вене, Праге или Копенгагене, везде требовали от меня "новой режиссуры", изобретений. При этом забывали не только о том, что неверно в этой связи говорить об "изобретениях", но также и о том, что революция в области искусства эволюционизировала. Что раньше подчеркивалось с наглядностью программы, ныне разумеется само собой. Что раньше оспаривалось, ныне признано.

    Корень тогдашнего переворота - и это следует здесь без ложной скромности констатировать, - восходит как раз к Гамбургским спектаклям /.../ Суть того постановочного стиля состояла в повороте от привычного К Природе */vom Natürlichen zur Natur* **/**, от чувственного к умопостигаемому, от привлекательного к страстному. Этот принципиальный поворот театра, обусловленный общей переменой времени - войной и революцией, - не должен рассматриваться как некая мода или каприз отдельного режиссера; этот поворот должен был естественным образом привести также и к изменению выразительных средств. На место живописца, игравшего в довоенном театре доминирующую роль, вступил архитектор сцены. Ибо живописному впечатлению, утвари, реквизиту больше нечего было делать на сцене, где акцент ставился на выражении умопостигаемого. Так возникла многократно описанная ступенчатая сцена /Stufenbühne/, которая получила название "лестницы". Во все времена лестницы были интегрирующей составной частью сценической картины. Но эта лестница была самостоятельной архитектурой, вневременным местом событий и действия, средством символического их выражения. Однако ступенчатая сцена стала штампом. Едва ли есть в рейхе сцена, которая обходилась бы без нее. Вместе с тем изменение групп в качестве массовой сцены, нагнетание речи как ритмическая дифференциация получили дальнейшее систематическое развитие.

    Революции возникают только в определенные эпохи, они обусловлены органически. Стремиться провоцировать их произвольно, значит недооценивать самозаконность истории. Не "изобретение" и, тем более, не эксперимент важны сегодня, а построение и опредмечивание. Важно, чтобы острым лезвием пропаханная почва была обработана и ухожена. Поэтому отныне задача режиссера состоит не в стремлении из каждой постановки вынудить революционное событие, а в то чтобы штурмом добытыми и узаконенными средствами пытаться достичь рукотворного совершенства. Но всякое рукотворное свершение предполагает возможно более близкое знакомство с материалом и продолжительный контроль над ним. Сегодня быть режиссером, означает не в последнюю очередь быть контролером актера. Но не в назойливом, ложно понятом смысле, а в плане тактичного руководства, скрытно-принудительного направления, педагогики личности.

    Поэтому идея актерских школ сегодня особенно актуальна. Ибо их организация дает возможность воспитать поколение актеров, в котором новые познания и средства смогут быть закономерно обоснованы и грамотно развиты. Да будет актер вновь альфой и омегой театра!

    6. Леопольд Йесснер: Между генеральной репетицией и премьерой13

    Я очень хорошо понимаю возбуждение, в большей, или в меньшей мере царящее перед премьерой, но сам не разделяю его и не позволяю себе втягиваться в него. Возбуждение и предельное напряжение художника начинается с первых репетиций, затем усиливается от недели к неделе и достигает своей высшей точки на премьере.

    Мне как руководителю постановки удается становиться тем спокойней, чем ближе премьера. Правда, я приучаю себя к этому покою. Театральный руководитель должен в решающий час обладать спокойным превосходством капитана на командирском мостике и уметь сохранять его.

    Понятие премьеры часто употребляют в ложном истолковании. Неоднократно указывалось, в том числе и ведущими журналистами, на то, что театры не слишком уж должны нацеливаться и домогаться премьеры. При всем том вполне законно мнение, и об этом не следует забывать, что премьеры внутри всегдашнего игрового времени суть вехи на пути театра. Понятие премьеры, таким образом, отнюдь не следует недооценивать, даже если многократная шлифовка спектакля и остается за после дующими представлениями.

    Позиция и опыт режиссера свидетельствуют: шлифовка и углубление спектакля может произойти в повторных представлениях, но в принципе, а принципиальное понимание и есть существенное, на премьере спектакль должен стоять на твердых ногах. Хотя это и не может помешать тому, что каждая премьера в большей или меньшей мере зависит от разных мелочей: испорченное настроение главного исполнителя, неполадки освещения, нарушающая спокойствие простуда зрителя часто могут свести на нет тщательнейшие усилия или же приуменьшить их. Сырая погода и мокрые ноги могут расстроить настроение публики, расположение критиков /•••/

    Старое суеверие гласит, что хорошей генеральной репетицией добиваются обычно плохих премьер. Теперь, чтобы покончить с этим суеверием, хотя и сам изрядно преисполнен им, я изобрел чрезвычайно простое средство: вообще не устраивать генеральных репетиции.

    Раз уж я собираюсь выносить сор из избы и мастерской, хочу поделиться тем, как я это делаю: я разделяю генеральную репетицию на две или больше частей, которые принимаются в разные дни. Но это расчление репетиции должно происходить всегда индивидуально и гибко. Оно не должно становиться законом. Нет правил без исключения. Это разделение труда призвано щадить актеров и успокоить их нервы. Во время первых недель художник приступает к репетициям с подлинным восторгом. Затем генеральная репетиция, как правило, приводит к охлаждению к ранним репетициям, этого следует избегать, актерский импульс не должен страдать.

    Искусство сцены должно быть лабильным, подвижным как дух, из которого рождается всякая поэзия. Не в моих силах помешать тому, что повторные спектакли часто лучше, чем премьера, а премьера хуже, чем репетиции. Но принципиальное понимание, которое я кладу в основу каждой постановки, должно быть закреплено с самой первой репетиции, этот принцип должен стоять на крепких ногах. Только тогда возникает душевное наполнение постановки, а из него впоследствии формируется слово и мысль, человек и мир.

    Перевод В.В. Лецовича

    Примечания

    Художественная ответственность режиссера, его права и обязанности

    ## *В.И.Максимов*

    ## *Сюрлеализм*

    В начале 1920-ых годов движение сюрреалистов стало занимать все более и более значительное место в культурной жизни Парижа. В 1924 году принципы движения оформились окончательно и Андре Бретон - глава новой школы - публикует первый «Манифест сюрреализма». Основной прием сюрреализма - в литературе, в живописи, в театре, в кино - создание "ошеломляющего образа" путем соединения несоединимого, выстраивание единого событийного ряда разноплановых явлений. Предмет лишается своего обычного контекста, помещается в чужеродную среду, представая таким, каков он есть ( известный сюрреалистический пример: туфелька, чтобы быть увиденной, должна находиться на рояле, а не на ноге девушки ). Задачей художника провозглашалась материализация подсознания в формах "автоматического письма" или "эстетики сна". Бретон писал в "Манифесте сюрреализма": «Меня всегда поражало, сколь различную роль и значение придает наблюдатель событиям, случившимся с ним в состоянии бодрствования, и событиям, пережитым во сне", Логика сна воспринимается сюрреалистами как реальная, даже сверхреальная. Основное качество, приписываемое ими сну - непрерывность. В этой непрерывности полностью удовлетворяются сознание и потребности спящего, связывается прошлое и будущее. Таким образом, философской основой сюрреализма явился психоанализ Зигмунда Фрейда.

    Тэрмин "сюрреализм" Бретон заимствует у Гийома Аполлинера, который обозначает жанр своей пьесы "Груди Тиресия" (1903-1916) как "сюрреалистическая драма". В предисловии к пьесе автор противопоставлял свое произведение символизму и провозглашал задачу "вернуться к самой природе", т.е. не имитировать реальность, а выражать ее суть. Мир, возникающий на сцене, должен не отражать обыденность или сущность, а сам являться реальностью. Эта реальность соединяяет трагическое и комическое, одушевляет предметы наряду с персонажами, исключает однозначность объяснения действия, но в то же время предполагает определенную авторскую идею. Таковы основные положения новой эстетики по-Аполлинеру, не претендовавшего, кстати, на создание направления.

    24 ионя 1917 года "Груди Тиресия" были поставлены в театре Рене-Мобень (реж. Cерж Фера).Современники сразу сопоставили спектакль с другой премьерой - "Король Убю" Альфреда Жарри в театре Эвр (10 декабря 1896 г., реж. О. - М. Люнье-По). В спектакле «Король Убю» были переосмыслены возможности театра: принципы театральной условности, оформления спектакля, существования актера. На сцене творилось некое балаганное действо, игра с гротесковыми масками и костюмами, с абсолютно условным местом и временем действия, с прямолинейностью характеристик персонажей, с яркостью и грубостью языка, сюжета, сценических приемов. Использование принципов театра средневековья и Возрождения (моралите, фарс, историческая хроника и др.) сочетались с пародированием старого театра.

    Помимо Жарри и Аполлинера у сюрреалистов были и более близкие предшественники. - группа литераторов и художников, объединившаяся в 1916 г., в разгар мировой войны, в самом центре Европы - в Цюрихе. Это были дадаисты: румыны Тристан Тцара и Марсель Янко, немцы Гуго Балл и Рихард Хельсенбек, француз Ганс Арп. Объединение имело внешнюю антимилитаристскую интернациональную направленность. В художественном смысле это было отрицание привычных эстетических норм, эпатаж буржуазных вкусов, возведение бессмысленности в ранг искусства. Абсурд противопоставлялся банальной логике. Дадаисты отрицали и реализм в искусстве (относя сюда и футуризм), и различные идеалистские течения (в том числе символизм), провозглашая независимость законов искусства от жизни , сверхреальность искусства. Идеи дадаизма поддержали Аполлинер, Маринетти, Кандинский, Пикассо. Дадаисты все были и неравнодушны к театру. А Гуго Балл еще до войны пытался организовать театр в Мюнхене. После 1917 года, когда дадаистские группы распространяются по Европе, театральные акции проводятся в Берлине и в Париже.

    В парижских спектаклях, лишенных сюжета, имеющих целью добитьсе6я скандала, принимали участие Андре Бретон, Луи Арагон, Филипп Супо, Бенжамен Пере, Тристан Тцара, Жорж Рибемон-Дессенье и другие. И хотя определенной театральной программы дадаисты не имели состоялось несколько знаменательных представлений. Среди них: "Немой чиж" Ж.Рибемон-Дессеня в театре Эвр (1920), "Газовое сердце" Т.Тцара в оформлении С.Терк-Делоне и с участием Р. Кревеля (1923), "Китайский император" Ж.Рибемон-Дессенье в Лаборатории Ар эт Аксьон (1925).

    Провести грань между сюрреализмом и дадаизмом сложно оттого, что создателями сюрреализма были выходцы из дадаистской среды. Все же есть принципиальное отличие: сюрреалистическое произведение подчинено определенной логике - логике бессознательного; хаотичность его структуры лишь мнимая и подразумевают структуру по-новому организованную. В 1919 году Бретон употребляет слово "сюрреализм" для обозначения метода автоматического письма, которым написан роман "Магнитные поля" Бретона-Супо. Он отмежевывается от дадаизма и ставит новый метод на научную основу (психоанализ З.Фрейда).

    Театральный сюрреализм развивался сразу в нескольких направлениях из-за вражды групп, работающих в общей эстетике.

    Сюрреалистские принципы определяли творчество 1920-х - 30-х годов Жана Кокто (1889-1963), рано отмежевавшегося и от Тцара и от группы Бретона. Он пишет сюрреалистские пьесы, нашедшие воплощение в авангардных балетных формах. Таковы "Парад" (1917. Русский балет Дягилева. Балетмейстер А.Ф.Мясин), "Бык на крыше" (1920. Комеди де Шанз-Элизе. Постановка Ж.Кокто), "Новобрачные на Эйфелевой башне" (1921. Балетмейстер Ж.Берлин), "Голубой экспресс" (1924.Балетмейстер Б.Ф.Нижинская). Кокто разрывает в этих сценариях и постановках, в которых принимает участие, художественную реальность, использует детали и элементы повседневной жизни, но это лишь детали, необходимые для узнавания совершенно самостоятельной реальности. Кокто привлекает к работе в театре «Шестерку» музыкантов-новаторов и в 1918 году пишет программную статью "Петух и Арлекин", ставшую манифестом "Шестерки". С 1922 года наблюдается постоянный интерес Кокто к античности и классицизму. Он обрабатывает соответствующие сюжеты: "Антигона" (1922), "Царь Эдип" (1925), "Орфей" (1925), "Адская машина" (1932). Кокто принадлежит фраза "Авангард стал классицизмом XX века". Античность была для Кокто поиском иной реальности, незыблимой, общечеловеческой, трагедийной и доступной, одним словом - мифологической. Кокто мифологизирует современность и создает осовремененные стилизации классических сюжетов. Тем самым эстетика сюрреализма получает дальнейшее развитие. Первый из поставленных им фильмов по собственному сценарию - "Кровь поэта" - стал классикой сюрреализма в кино (1932).

    Если Кокто всячески избегал определения "сюрреализм" (и даже назвал себя "антидадаистом"), то Иван Голль (1891-1950) приезжает из Германии и в 1924 году создает журнал "Сюрреализм", а также "сюрреалистический" театр. С Бретоном и его сторонниками Голль находился в противоборстве, не принимая философской основы бретоновского сюрреализма - психоанализа. Голль в свою очередь ориентируется на Аполлинера, а группу Бретона называет дадаистами, отказывая им в последовательности. В 1919 году Голль написал манифест "Сверхдрама" и далее создает соответствующие пьесы. В октябре 1924 года Голль публикует "Манифест сюрреализма", в котором провозглашается чистота искусства и его благотворное влияние. Голль принимает принцип Аполлинера, создающего поэзию из потока уличных фраз, но не принимает его противопоставления театра и кино, ориентированного на подражание обыденности. Голль оценивает деятельность дадаистов и их последователей в основном как эпатаж обывателя и формулирует основной принцип сюрреалистического новаторства: "Первый в мире поэт констатировал: "Небо - голубое". Затем другой придумал: "Твои глаза голубые, как небо". И уже много времени спустя кто-то отважился сказать: "В твоих глазах небо". Сегодня поэт написал бы: "Твои глаза из неба!" Лучше всех те образы, который самым прямым и быстрым путем связывают между собой отдельные элементы действительности"

    Свой театр Голлю так и не удалось создать, но его первая сверхдрама "Мафусаил, или Вечный бюргер" была поставлена в 1927 году в парижском театре Мишель режиссером Жаном Пенлеве. В спектакле сочетались сатирическое начало (идущее от "Короля Убю") и стремление вывести на сцену различные уровни человеческого сознания, отказаться от привычного понимания персонажа. Проза чередовалась с поэзией, театр с кино: в антрактах демонстрировались фильмы с самостоятельными сюжетами, снятые специально для представления.

    Несколько ролей в этих фильмах сыграл Антонен Арто, активно снимавшийся в кино в середине 20-х годов.

    В разнообразную практику сюрреалистского театра наибольший вклад внес Антонен Арто (1896 - 1948). После успешной актерской работы в спектаклях О.-М. Люнье-По, Ж. Питоева, Ш. Дюллена, Ф.Комиссаржевского, после активного участия в деятельности группы Бретона (поэтические сборники, пьесы, издание журнала "Революсьон сюрреалист"), Арто обращается к режиссуре. Первой постановкой стал спектакль "Припертый к стенке" по пьесе Луи Арагона. Главные роли исполняли Арто и Женика Атанасиу. Спектакль прошел в театре Вье-Коломбье 28 и 29 мая 1925 года. Это одна из нескольких пьес Арагона, написанных под непосредственным влиянием Бретона. Драматургия Арагона больше, чем чья-либо другая отражает театральные представления основного течения в сюрреализме. Но для Арто это было лишь первое прикосновение к театральному символизму. В 1926 году он предпринимает попытку создать свой театр - Театр "Альфред Жарри". После долгих стараний театр наконец открылся 1 июня 1927 года тремя одноактными пьесами трех руководителей Театра "Альфред Жарри" - Арто, драматурга-сюрреалиста Роже Витрака и директора театра Макса Робюра. В следующем году были показаны "Полуденный раздел" П. Клоделя (один акт), "Сон, или Игра грез" А.Стриндберга, "Виктор, или Дети у власти" Р. Витрака.

    Роже Витрак один из самых ярких драматургов сюрреализма, "Виктор" возникал на французской сцене в последующие годы (в 1955 году пьесу ставит Роже Планшон, в 1962 - Жан Ануй). Сюжет пьесы - обличение бессмысленности обыденного буржуазного мира, уведенного глазами девятилетнего ребенка. Мир сцены соединял противоположные качества: прекрасная женщина воплощала внутреннюю гнилость, ребенок был обречен умереть. Все в сюрреалистском спектакле воплощалось впрямую, слово реализовывалось на сцене. Все действие разыгрывалось вокруг кровати.

    В спектаклях Театра "Альфред Жарри" принимали участие великолепные артисты: Женика Атанасиу, Таня Балашова, Этьен Декру, Раймон Руло. Представления перерастали в скандалы, которые устраивали сторонники Бретона. С другой стороны, Арто провоцировал "приличную публику", которая вынуждена была покидать зал. Во время одного из спектаклей демонстрировался запрещенный во Франции фильм Всеволода Пудовкина "Мать".

    В ноябре 1926 года Арто опубликовал в "Нувель Ревю Франсез" свой первый театральный манифест (если не считать многочисленных критических статей о театре) под названием "Театр А Л Ь Ф Р Е Д Ж А Р Р И". Пафос этого текста направлен на отрицание существующего театра и вообще всех традиционных форм культуры, что совпадает с общим устремлением сюрреалистов. Но сквозь сюрреалистский нигилизм первых манифестов Арто ясно просматривается основная черта его будущей театральной системы: театр создает реальность на сцене, а не имитирует жизнь.

    Тогда же, в ноябре 1926 года, Бретон исключил Арто из рядов сюрреалистов. Еще раньше этой чести удостоился Витрак. Противоречия в среде сюрреалистов привели к выбору каждым из них определенного пути. Бретон, Арагон, П.Элюар, Б.Пере, П.Уник подписали манифест "При дневном свете", в котором объявлялось об вступлении в компартию. Тотальная революция мыслилась теперь как переустройство общества с помощью социальной революции. Арто понимал революцию как изменение состояния сознания. В манифесте "При ночном свете, или Сюрреалистический блеф" (1927) он объявлял о смерти сюрреализма и о невозможности осуществить духовную революцию путем материальных переустройств.

    На протяжении времени существования Театра "Альфред Жарри" было написано несколько театральных манифестов. Все они отражают принципы сюрреализма: соединение несовместимых в жизни реалий, одухотворение вещи и опредмечивание человека, "эстетика сна". В начале 1930 года сыгран последний спектакль Театра "Альфред Жарри". В следующем году Арто смотрит представления танцоров острова Бали на Колониальной выставке, которые в корне изменили его театральную программу. Начинается формирование теории крюотического театра ("театра Жестокости"), в котором уже не будет жизненных реалий, где целью станет преодаление личностного начала и поиск общечеловеческого архетипа, а формообразующим принципом - структура мифа.

    Театр сюрреализма не закончился в конце 30-х годов, хотя уровня Театра "Альфред Жарри" он, пожалуй, уже не достигал. Характерно, что полное воплощение эстетики сюрреализма Луи Арагон увидел в спектакле Роберта Уилсона "Взгляд глухого". В 70-е годы он пишет об этом спектакле в форме письма покойному Бретону: "Хочу немедля сказать тебе, Андре: даже если авторы спектакля о том и не помышляли - они все-таки играли для тебя, которому бы это понравилось до безумия, так же, как и мне, ибо я просто помешан на нем… я никогда с тех пор, как родился, не видел ничего прекраснее в мире… ибо это одновременно жизнь въяве и жизнь с закрытыми глазами, сумятица ежедневного и еженощного мира. Действительность, смешанная со сном, совершенная непостижимость взгляда глухого".

    ## ЖАН КОКТО

    ## ПЕТУХ И АРЛЕКИН.(Фрагменты)

    ## ПОСВЯЩЕНИЕ ЖОРЖУ ОРИКУ

    Дорогой друг!

    Я восхищаюсь арлекинами у Сезанна и Пикассо, но не люблю Арлекина. На нем черная полумаска и костюм всех цветов. Отрекшись, когда запел петух, он скрывается. Это ночной петух. Наоборот, мне нравится настоящий петух, взаправду пестрый. Петух дважды говорит "Кокто" и живет у себя на ферме.

    Если б я не посвятил "Мыс Доброй Надежды" Гарро-пленнику, посвятил бы эти заметки Гарро, бежавшему от Германии. Но вы - другой мой друг, бежавший от Германии. Я предлагаю их вам, потому что музыкант вашего возраста - предвестник нового поколения, наделенного богатством и грацией, которая не подмигивает, не маскируется, не отрекается, не прячется, не боится любить и защищать то, что любит.

    Ему ненавистны парадоксы и эклектизм. Оно презирает их выцветшую элегантность. Оно также опасается чрезмерного. Я называю это бегством от Германии.

    Да здравствует петух! Долота Арлекина!

    19 марта 1918 г. Ж.К.

    (…) Чувство, которое возбуждает произведение искусства, берется в расчет только тогда, когда оно достигнуто, эмоциональным шантажом.

    Всякая доказанная ценность в искусстве - тривиальна.

    НУЖНО БЫТЬ ЖИВЫМ ЧЕЛОВЕКОМ, А ХУДОЖНИКОМ - ПОСМЕРТНО.

    Правда бывает чересчур голой; она не возбуждает людей.

    Сентиментальная щепетильность, мешающая нам сказать всю правду - это, на самом деле, Венера, прикрывающая рукой половые органы. Ибо правда своей рукой показывает половые органы.

    Сати говорил: "Я хочу сочинить пьесу для собак, у меня есть декорация. занавес поднимается с помощью кости."

    Бедные собаки! Это их первая пьеса. Затем им покажут более сложные представления, но всегда будут возвращаться к кости.

    Всякое "Да здравствует Такой-то" предполагает "Долой Такого-то". Нужно иметь смелость для этого "Долой Такого-то" под давлением эклектизма.

    Эклектизм означает смерть для любви и для несправедливости.

    Ибо в искусстве справедливость - это определенная несправедливость.

    Отрицать тяжело, в особенности - достойные произведения. Но любое глубокое утверждение нуждается в глубоком отрицании.

    Бетховен утомителен, когда развивает, Бах - нет, потому что Бетховен дает развитие формы, а Бах - развитие идеи - большинство людей думают наоборот.

    Бетховен говорит: "В этой ручке - новое перо, - новое перо в этой ручке, - перо в этой ручке новое" или "Маркиза, ваши прекрасные глаза...”

    Бах говорит: “В этой ручке – новое перо, нужно, чтобы я обмакнул его в чернила и начал писать, и т.д." или «Маркиза» ваши прекрасные глаза сулят мне смерть от любви, и эта любовь… и т.д.

    В этом вся разница.

    Иногда бывает необходимо - поддержать то, что отвергаешь.

    Как не защитить, к примеру, Штрауса против тех, кто нападает на него по причине германофобии или во имя Пуччини?

    Некое возвращение в Элевсин спасает искусство от проституции. Худшая драма для поэта - когда им восхищаются по недоразумению.

    Бывает момент, когда каждое создаваемое произведение обладает очарованием наброска. "Не трогайте его больше!" - восклицает любитель. И ТОГДА ИСТИННЫЙ ХУДОЖНИК ИСПЫТЫВАЕТ СВОЮ УДАЧУ.

    (…)

    Перечтем "Казус Вагнер" Ницше. Никогда еще не говорилось таких легких и таких глубоких вещей. Когда Ницше хвалит "Кармен", он хвалит ту вольность, какую наше поколение ищет в мюзик-холле. Достойно сожаления, что он противопоставляет Вагнеру произведение художественное и уступающее произведению Вагнера в художественном плане. Импрессионистскую музыку сметает, к примеру, один американский танец, который я видел в Казино де Пари.

    В Лондоне Вагнера ставят; в Париже тайно сожалеют о Вагнер.

    Защищать Вагнера, потому что на него нападает Сен-Санс, слишком просто. Нужно кричать: "Долой Вагнера!" вместе с Сен-Сансом. Вот - настоящая отвага.

    Ницше опасался некоторых "и", например: Гете "и" Шиллер, или еще хуже: Шиллер "и" Гете. Что сказал бы он, узнав о распространении культа Ницше "и" Вагнера... Или, скорее, Вагнера "и" Ницше!

    Бывают длинные произведения, которые на самом деле короткие. Произведения Вагнера длинные и на самом деле длинные, протяженные, потому что этот старый бог считает скуку полезным снадобьем для оболванивания верноподданных.

    В этом он схож с магнетизерами, которые гипнотизируют публично. Наилучший усыпляющий пасс обычно очень прост и очень краток, но он сопровождается двадцатью лишними пассами, которые поражают толпу.

    Толпу прельщает ложь; ее разочаровывает правда, слишком простая, слишком голая, слишком приличная

    Посреди столкновений французского вкуса с экзотикой кафешантан остается нетронутым, несмотря на англо-американское влияние. Там сохраняется определенная традиция, хотя и низкая, но не утратившая чистоты породы. Несмомненно, имейно там молодой музыкант мог бы обрести потерянную нить. КАФЕШАНТАН ЧАСТО БЫВАЕТ ЧИСТЫМ; ТЕАТР ВСЕГДА ИСПОРЧЕН.

    Некоторые театральные шедевры не являются "театральными" в полном смысле слова - скорее, это сценические симфонии без какой-либо уступки декоративности.

    Приведем в пример "Бориса Годунова".

    Давайте избавимся от театра. Я сожалею, что поддался его искушению и увлек за собой двух мастеров.

    /Разумеется, я сожалею об этом не по причине скандала; полноценная реализация моей идеи вызвала бы тот же скандал. Но наше развитие совершается там в атмосфере, где публика, запоздавшая лет на сто, не способна даже отдать себе в этом отчет./ "Ну, так зачем же вы пишете произведения для театра?" Неполноценность театра именно в том, что ему, чтобы жить, требуются немедленные результаты.

    Когда я говорю, что предпочитаю некоторые представления в цирке и мюзик-холле всему тому, что показывается в театре, я не хочу сказать, что я предпочитаю их всему, что могло бы показываться в театре.

    Мюзик-холл, цирк, оркестры американских негров - все это в той же мере плодотворно для художника, как и сама жизнь. Воспользоваться теми эмоциями, какие пробуждают подобные зрелища - это не значит делать искусство из искусства. Эти зрелища не являются искусством. Возбуждение, вызванное ими сродни тому, что производят машины, животные, пейзажи, опасность.

    В сравнении с той жизненной силой, что проявляется на подмостках мюзик-холла, все наши дерзания с первого взгляда кажутся старомодными. Это происходит потому, что искусство движется медленно и осторожно даже в самых безрассудных переворотах. Здесь, без всяких сомнений, прыгают через ступени.

    Тяжелая пища дает легкий ход. - Немало посмеялись над одним моим афоризмом, процитированным в статье в "Меркюр де Франс": "Художник должен проглотить паровоз и выдать трубку". Я хотел сказать этим, что ни живописец, ни музыкант не должны пользоваться механическим зрелищем для того, чтобы механизировать свое искусство, но взвешенная экзальтация, спровоцированная механическим зрелищем,необходима для того, чтобы выразить совсем другой, более интимный объект.

    Машины и американские строения сходны с греческим искусством, в том смысле, что утилитарное предназначение придает им сдержанность и величие, освобождает от излишеств. Но это не искусство. Роль искусства состоит в том, чтобы уловить дух эпохи, и практическая строгость этого зрелища послужит для него противоядием против бесполезной красоты, порождающей излишества.

    Что касается "Парада", то я попытался сделать настоящее произведение, но все то, что соприкасается с театром, оказывается испорченным. Блестящее окружение того единственного директора в Европе, который имел смелость нас принять, обстоятельства и утомление сделали для меня невозможной реализацию спектакля, но каков бы он ни был, он остается в моих глазах открытым окошком на то, каким должен быть современный театр.

    Партитура "Парада" должна была использовать в качестве музыкального сопровождения суггестивные шумы: сиреной, стук пишущих машинок, звук аэропланов, динамомашины, скомпонованные таким, что Жорж Брак мог бы справедливо называть их "фактами". Материальные трудности и спешка репетиций помешали поставить на место эти шумы. Мы их убрали почти все, это значит, что произведение было исполнено не полностью, не завершено. Наш "Парад" был настолько далек от того, чего хотелось мне, что я никогда…

    … искусство. Роль искусства состоит в том, чтобы уловить дух эпохи, и практическая строгость этого зрелища послужит для него противоядием против бесполезной красоты, порождающей излишества.

    Что касается "Парада", то я попытался сделать наст о-я щ е е п р о и з в е д е н и е, но все то, вто соприкасается с театром, оказывается испорченным. Блесзаящее окружение того единственного директора в Европе, который имел смелость нас принять13, обстоятельства и утомление сделали для меня невозможной реализацию спектакля, но каков бы он ни бил, он остается дляхжия в моих глазах открытым окошком, на то, каким должен быть современный театр.

    Партитура "Парада" должна была использовать в качестве музыкального сопровождения суггестивные шумы: сиреной, стук пишущих машинок, звук аэропланов, динамомашины, скомпонованные таким, что Жорж Брак мог бы справедливо называть их "фактами". Материальные трудности и спешка репетиций помешали поставить на место эти шумы. Мы их убрали почти все, это значит, что произведение было исполнено не полностью, не завершено. Наш «Парад»был настолько далек от того, чего хотелось мне, что я никогда не смотрел его из зала, принуждая себя носить из-за кулис плакаты с номерами каждого эпизода. “Па де Менеджер”, между прочим, репетировались без каркасов Пикассо и враз утратили всю свою лирическую силу, как только каркасы были надеты на танцовщиков.

    Однажды, когда я смотрел представление гиньоля Анатоль на Елисейских полях, на сцену вышла собака, и голова этой собаки по сравнению с ней самой; была величиной с двух человек. "Посмотри, какое чудище", - сказала одна мамаша. "Это не чудище, а собака", - ответил мальчик.

    В театре люди снова обретают жестокость детей, но они утратили их проницательность.

    (…)

    В "Параде" публика принимала видоизмененный мюзик-холл за скверный мюзик-холл.

    Публика, настолько привыкает к грациозным нелепостям балета в опере, что сочла кривляньем танцы, основанные на непринужденной повседневной жестикуляции.

    Ничего нет забавнее предрассудка возвышенности. Думаешь о картине Балестриери.

    Для большинства художников произведение не считается прекрасным, если в нем нет, интриги, основанной на мистицизме, любви или тоске. Краткость, веселость, грусть без идиллии вызывают подозрение. Лицемерная элегантность Китайца, меланхолия Девочки на пакетботах, трогательная глупость Акробатов, - все, что для зрителей "Парада" осталось мертвой буквой, понравилось бы им, если бы Акробат был влюблен в Девочку и его бы убил ревнивый Китаец, убитый в свою очередь женой Акробата, или любая другая из тридцати шести драматургических комбинаций.

    ТРАДИЦИЯ МЕНЯЕТ СВОИ ОБЛИЧИЯ ОТ ЭПОХИ К ЭПОХЕ, НО ПУБЛИКА ПЛОХО СОЗНАЕТ СВОЕ ЗАПОЗДАНИЕ И НИКОГДА НЕ НАХОДИТ ЕЕ ПОД МАСКАМИ.

    В искусстве есть п о л е з н о е и б е с п о л е з н о е.

    Подавляющее большинство публики этого не чувствует, считая искусство развлечением.

    (…)

    "Пеллеас" - это такая музыка, которую нужно слушать, закрыв лицо руками. Всякая музыка, которую слушают руками, подозрительна. Вагнер - образец той музыки, которую слушают руками,

    Невозможно заблудиться в тумане Дебюсси, как во мгле Вагнера, но можно подхватить заразу.

    Театр портит все, даже Стравинского. Я хотел бы, чтобы этот параграф никак не затронул нашей дружбы, но наших молодых соотечественников полезно предостеречь от кариатид Оперы эти толстые золотые сирены сдвигают с места даже такой внушительный экипаж. Я расцениваю "Весну Священную" как шедевр, но нахожу в атмосфере ее исполнения что-то от религиозного сообщества адептов, этот гипнотизм Байрейта. Вагнер желал театра; Стравинский оказался там, приведенный обстоятельствами. Есть некое ограничение. Но если он сочиняет вопреки театру, театр ему дает не меньше микробов, Стравинский захватывает нас иными средствами, нежели Вагнер; он не делает нам пассов; он не погружает нас в сумрак; он равномерно бьет по голове и сердцу. Как нам защититься? Мы сжимаем челюсти. Мы испытываем судороги дерева, у которого толчкам пробиваются наружу сразу все ветви. Даже в самой этой спешке роста есть нечто театральное. Не знаю, понимают ли меня: Вагнер нас варит подолгу, Стравинский не дает даже времени сказать "уф!", но и тот, и другой воздействуют на наши нервы. Это музыка внутренностей; от этих спрутов надо бежать, пока они вас не съели. Такова вина театра. В "Священной” есть театральный мистицизм. Не та ли то музыка, которую слушают руками?

    (…)

    ВОЗОБНОВЛЕНИЕ “ПАРАДА”

    Париж - ужасный ребенок. Он всегда считает, что ему показывают язык. Он топает и ломает игрушки, которые ему дают. Но "Парад" - небьющаяся игрушка. Мы кладем его, еще более усовершенствованного, в рождественский башмачок Парижа.

    Усовершенствованный, или чтобы точнее выразиться менее далекий от своего истинного облика. Ибо в 1917 году спешка, условия, шум-гам, негодное освещение помешали нам показать публике спектакль, соответствовавший нашему желанию. Если на этот раз ужасный ребенок будет слушать, смотреть, вертеть игрушку в руках и найдет способ поиграть с ней - он получит сюрприз.

    На самом деле, публика “Парада" судила о нас по недоразумению, приняла скандал за произведение и демонстрацию за музыку. Точно так же добросовестные критики говорили о какофонии оркестра, смелость которого заключалась в том, чтобы быть простым, отбросить затычки, излишества, дробления, гармонические кружева, растушевку, - всю золотую пыль импрессионизма.

    На сцене – два менеджера, и если мир, воссозданный Пикассо выглядит хоть сколько-нибудь пугающим, то они должны шокировать не больше, чем люди-сэндвичи на третьей неделе Великого поста. Второй менеджер - на бессовестной лошади с ногами маленькая Чарли. Китайский фокусник, маленькая девочка-американка, и два жалких акробата - механизированные, словно куклы у Сержа-Коппелиуса Дягилева.

    К чему искать преступление, загадку, тайное намерение в этом дивертисменте, который стоил стольких трудов и такого удовольствия для Сати, Пикассо, Мясина и меня? Вы меня спросите о "Параде"? Я испытываю искушение ответить: не разбивайте "Парад" для того, чтобы посмотреть, что там внутри. Там ничего нет. "Парад" ничего не скрывает. В "Параде" нет никакого смысла. "Парад" - это парад. В "Параде" нет символа. "Парад” и точка. "Парад" - это не кубизм. "Парад" - не футуризм. "Парад" - не дадаизм. "Парад" - не "забавный балет”. "Парад" - не подмигивает. "Парад" - не хитрость. "Парад" - не возвышенное. "Парад" прост как "здравствуйте".

    "Парад" –

    Глупый как пробка. Настоящий как золото. Свежий как роза. Свободный как ветер.

    Однажды в «Шатле», проходя по коридору после "Парада" /публика -продолжада бушевать/, я услышал, как один господин сказал другому: "Если бы я знал, что это такое г…, я привел бы детей".

    Молодец! Вот - лучшая похвала.

    В оркестре "Парада" звучали американские пишущие машинки. Критики пришли к заключению, что Сати заменил пишущими машинками скрипки. Однако, это законное тик-так с аккомпанементом струн превратилось в "дробь", которая заняла то место в оркестре, где всегда полагается быть фантазиям ударных. На этот раз я дополню шумы "Парада" /сирена пакетбота - мотор аэроплана – волна/, для которых Сати, очень скромный, захотел написать только сопровождение, как американцы дополняют регтаймы с помощью джаза.

    Когда создавался "Парад", мы еще не знали джаз-бандов, первая группа оставляет незабываемое впечатление.

    Парижская публика, теперь оглушенная негритянскими ритмами, найдет, несомненно, “Парад” вполне безобидным. Я очень надеюсь на это, потому что никогда не ищу скандала.

    ## ИВАН ГОЛЛЬ

    ## Сверхдрама\*1

    Завязалась трудная борьба, борьба на пути к новой драме. сверхдраме.

    Первой драмой была драма древних греков, в которой боги мерялись силами с людьми, драма великая, потому что боги удостоили человека того, чего он с тех пор никогда не удостаивался. Драма означала колоссальное увеличение масштабов действительности, это было пифическое погружение2 в бездну мощных страстей, нечеловеческих страданий, все было окрашено в сверхреальные краски.

    Затем появилась человеческая драма, в центре которой был человек. Душевный разлад, психология, проблемы, рассудок. Учитывается только одна реальность, одно царство, отсюда ограниченность масштаба. Все вертится вокруг одного отдельно взятого человека, а не человека вообще. Общая жизнь не получает достаточного выражения и никакие массовые сцены не достигают мощи античного хора. О серьезности этого пробела можно составить себе представление по неудачным пьесам прошлого века, вся цель которых заключалась в интересном замысле, в вызывающем адвокатском пафосе, или же они просто носили описательный, подражательный характер.

    Сейчас новый драматург чувствует, что близится последняя решительная схватка: человеку предстоит наконец разобраться с вещественным и животным началом как в себе самом, так и в окру…

    …Учитывается только одна реальность, одно царство, отсюда ограниченность масштаба. Все вертится вокруг одного отдельно взятого человека, а не человека вообще. Общая жизнь не получает достаточного выражения и никакие массовые сцены не достигают мощи античного хора. О серьезности этого пробела можно составить себе представление по неудачным пьесам прошлого века, вся цель которых заключалась в интересном замысле, в вызывающем адвокатском пафосе, или же они просто носили описательный, подражательный характер.

    Сейчас новый драматург чувствует, что близится последняя решительная схватка: человеку предстоит наконец разобраться с вещественным и животным началом как в себе самом, так и в окружающем мире. Идет проникновение в царство теней, которые сопутствуют реальности, скрываясь за каждым явлением действительности. Лишь победив их, можно надеяться на освобождение. Поэт должен вновь осознать, что есть иные миры, кроме, того, который доступен нашим пяти чувствам: есть сверхмир. С ним ему предстоит разобраться. Это отнюдь не означает, что он должен впасть в мистику, романтизм или клоунаду, свойственную искусству варьете, хотя в них можно найти нечто общее: сверхчувственное начало.

    Сперва придется разрушить все внешние формы. Установку на разум на мораль, - все формальности нашей жизни. Человек и явление жизни будут показаны в самом обнаженном виде и, ради усиления эффекта, они будут рассмотрены под увеличительным стеклом. Великой драме это было изначально известно: греки выступали на котурнах, Шекспир беседовал с духами умерших титанов. Люди совсем забыли, что символ театра - маска. Черты ее неподвижны, неповторимы и незабываемо выразительны. Она неизменна, неотвратима, она - судьба. Каждый человек носит маску; античный человек называл ее своей виной. Дети ее боятся, и кричат, когда видят. Самодовольного, рассудочного человека нужно заново научить крику. Для этого существует театр3. И разве произведение высочайшего искусства - какое-нибудь божество черной Африки или египетский фараон не является перед нами зачастую в виде маски?

    В маске заключен особый закон и это - закон драмы. Нереальное становится фактом действительности. На мгновение нам доказывают, что самая банальная вещь может быть ирреальной и "божественной" и что именно в этом заключается величайшая истина. Не в рассудке заключена истина; ее открывает поэт, а не философ. Живую, а не надуманную. Далее демонстрируется, что любое событие - от великих потрясений до бессознательного вздрагивания моргающих век - имеет чрезвычайное значение для общего течения жизни в этом мире. Театр не должен работать только с "реальной" жизнью, и он превращается в "сверхреальный", когда знает о вещах, скрывающихся за видимой оболочкой явлений. Чистый реализм был величайшим заблуждением на всем пути развития литературы.

    Искусство существует не для удобства жирного буржуа, не для того чтобы он мог спокойно покачать головой и вздохнуть: "Да, да! Так-то и бывает на свете, а теперь, друзья, пойдемте-ка в буфет немножко перекусить!" Искусство, которое хочет воспитывать, исправ…

    …жизни в этом мире. Театр не должен работать только с "реальной" жизнью, и он превращается в "сверхреальный", когда знает о вещах, скрывающихся за видимой оболочкой явлений. Чистый реализм был величайшим заблуждением на всем пути развития литературы.

    Искусство существует не для удобства жирного буржуа, не для того чтобы он мог спокойно покачать головой и вздохнуть: "Да, да! Так-то и бывает на свете, а теперь, друзья, пойдемте-ка в буфет немножко перекусить!" Искусство, которое хочет воспитывать, исправлять и вообще каким-либо образом воздействовать на людей, должно поражать их как громом, и вырывать из обыденности, должно их пугать, как маска пугает ребенка, как пугал афинян Еврипид, которые, шатаясь, выходили после его представлений. Искусство должно превращать человека снова в ребенка. Простейшее средство для этого - гротеск, при условии, что он не вызывает смеха.

    Людская глупость и монотонность безмерны, поэтому их не проймешь никакими средствами, кроме безмерно сильных. Пускай же новая драма забудет о мере и норме.

    Поэтому современная драма будет использовать все средства, которые сегодня вызывают эффект маски. К ним могут, например, относиться граммофон как маска голоса, электрический плакат или мегафон. Актеры должны играть в несоразмерных масках, которые обозначают характер персонажа грубыми внешними средствами: увеличенным ухом, белыми глазами, ходулями. Этому физиогномическому гротеску, который мы, кстати сказать, не относим к гротескным преувеличениям, соответствует гротескность действия: пускай ситуация будет поставлена с ног на голову, чтобы она произвела большее впечатление; пускай какое-то высказывание будет выражено через свою противоположность. Это вызовет приблизительно тот же эффект, какой получается, если долго и пристально смотреть на шахматную доску; при этом начинает казаться, что черные поля становятся белыми, а белые черными; понятия начинают смещаться там, где мы приближаемся к истине.

    Наша цель - театр. Наша цель - ирреальная истина. Мы подходим к сверхдраме.

    Мафусаил, или вечный бюргер

    Предисловие4

    Хорошо было Аристофану, Плавту, Мольеру! Они достигали сильнейшего эффекта с помощью самого простого на свете – палочных ударов! Мы утратили эту наивность. Клоун в цирке, Чарли в фильме еще раздают оплеухи, однако эти моменты меньше смешат публику.

    Недостаток примитивной наивности. Или, может быть, причина в нашей утонченной этике? И в этом, конечно, то же; а как с ней обстоит у народа?

    Даже в казарме теперь запрещены телесные наказания, что было не так во времена Аристофана и Мольера. Кстати, современный взрослый человек не так часто ходит с палкой, он чаще всего носит при себе не палку, а револьвер. Но выстрел не так комичен, как удар палкой. Следовательно, современный сатирик должен изыскивать новые средства смешного. И он нашел их в сюрреализма и алогичности.

    Сюрреализм представляет собой сильнейшее отрицание реализма. Срывается маска с мнимой реальности ради истинной сущности. "Маски" - грубы, гротескны, как и чувства, которые они выражают.

    Вместо прежних "героев" - люди; вместо прежних характеров - голые инстинкты. Совсем голые. Чтобы изучить насекомое, нужно его анатомировать. Драматург - это исследователь, политик, законодатель; как сюрреалист он выводит на сцену правду, которую сумел расслышать, приникнув ухом к глухой стене, отделяющей наш мир от царства истины.

    Алогизм в наше время - это юмор духа, то есть лучшее оружие против пустой фразы, которая всюду правит в жизни. Обыкновенно человек говорит, чтобы почесать языком, а не для того, чтобы расшевелить работу мысли. Вдобавок обыденный человек до такой степени обидчив, что в простом слове чует оскорбительный дух, и ради мести кидает на чашу весов смерть. Драматический алогизм призван выставить на посмешище все Фразы обыденной жизни, математическую логику и даже диалектику, насквозь пронзая их лживую сердцевину. Одновременно алогизм послужит для того, чтобы показать десятки неуловимых оттенков, роящихся в человеческом мозге, который думает одно, говорит иное, беспокойно перескакивает с одной мысли на другую, без какой бы то ни было видимости логической последовательности.

    Но чтобы не быть нытиком, пацифистом или солдатом армии спасения поэт должен покувыркаться перед вами, чтобы вы снова стали детьми. Ибо чего же он хочет? Дать вам кукол, научить вас играть, а после рассеять по ветру опилки сломанных игрушек.

    Действие драмы? В событии заключена такая сила, что он само по себе уже действенно. Человека задавили на улице; событие, жестоко и непоправимо вброшенное в мировую жизнь. Почему трагической называется только смерть человека? Разговор из пяти фраз с незнакомкой может куда более страшно обернуться для тебя вечной трагедией. Драма не должна иметь ни начала, ни конца, как все в этой земной жизни. Но когда-то она кончается: Почему? Нет, жизнь продолжается, это знает каждый. Драма же кончается потому, что вы все устали, состарились в одночасье, и потому что правду, этот сильнейший яд для человеческого сердца, можно глотать только очень маленькими дозами.

    КИНОДРАМА5

    Не первый уж люструм6 мчит нашу планету новая скорость; разогнавшись, она втрое, вдесятеро быстрее крутится вокруг своей оси. Звезда пережила шок. Мы живем в новую эпоху, в эпоху движения.

    Все это случилось благодаря технике. В угоду ей изменился облик всего земного шара. В маленьких городках вздулись пузыри гигантских вокзалов, вырос сверкающий огнями кряж ныойоркских небоскребов, среди плодородных равнин широко раскинулись белые аэровокзалы.

    Перевороты в календаре, во время исчислений, в часовом циферблате. Все быстрее гонка дня и ночи час превращается в день, и говорит иное, беспокойно перескакивает с одной мысли на другую, без какой бы то ни было видимости логической последовательности.

    Но чтобы не быть нытиком, пацифистом или солдатом армии спасения поэт должен покувыркаться перед вами, чтобы вы снова стали детьми. Ибо чего же он хочет? Дать вам кукол, научить вас играть, а после рассеять по ветру опилки сломанных игрушек.

    Действие драмы? В событии заключена такая сила, что он само по себе уже действенно. Человека задавили на улице; событие, жестоко и непоправимо вброшенное в мировую жизнь. Почему трагической называется только смерть человека? Разговор из пяти фраз с незнакомкой может куда более страшно обернуться для тебя вечной трагедией. Драма не должна иметь ни начала, ни конца, как все в этой земной жизни. Но когда-то она кончается: Почему? Нет, жизнь продолжается, это знает каждый. Драма же кончается потому, что вы все устали, состарились в одночасье, и потому что правду, этот сильнейший яд для человеческого сердца, можно глотать только очень маленькими дозами.

    КИНОДРАМА

    Не первый уж люструм мчит нашу планету новая скорость; разогнавшись, она втрое, вдесятеро быстрее крутится вокруг своей оси. Звезда пережила шок. Мы живем в новую эпоху, в эпоху движения.

    Все это случилось благодаря технике. В угоду ей изменился облик всего земного шара. В маленьких городках вздулись пузыри гигантских вокзалов, вырос сверкающий огнями кряж ныойоркских небоскребов, среди плодородных равнин широко раскинулись белые аэровокзалы.

    Перевороты в календаре, во время исчислений, в часовом циферблате. Все быстрее гонка дня и ночи. час превращается в день, и даже минута. Движение, только движение. Дело погоняет дело. Событие мелькает за событием. Картина - за картиной. И с той же внезапностью, с какой превращаются в исторический монумент какая-нибудь мельница, старое почтовое здание, а в недалеком будущем, быть может, и казарма, то же самое происходит в духовной сфере.

    Новый элемент, подобный радию и озону, воздействует на все искусство: этот элемент -движение. Все виды искусства: поэзия, живопись, скульптура, танец - испытывают на себе, претерпевают его воздействие. Их ремесло замирает и всюду начетупает мгновение мертвой тишины. Дальше так невозможно.

    Надвигающийся переворот чувствовался давно: футуризм, симультанизм7. Пикассо в живописи, Штрамм8 - в лирике. Предчувствия.

    Но случилось нечто большее. Опрокинуты статические законы. Время, пространство оказались побежденными. Высшие требования искусства: синтез и игра противрирлржностей - становятся возможны благодаря технике, которая их облегчает.

    У нас есть кино. То есть пока что у нас (по крайней мере, в Европе) есть не кино, а кинофабрики, есть кинопромышленность и киноспекулянты, ряды которых пополняются из настоящих биржевых игроков и ненастоящих писателей.

    И все же кино является базисом всего будущего искусства, Никто больше не сможет обходиться без этого нового движения, так как все мы вертимся теперь с иной, чем прежде, скоростью.

    Идет открытие неожиданного, его реализация. Колумбово яйцо: средствами кино пишется картина. Картина высвобождается из рамочного пространства, и в ней начинает дышать время: она создается средствами кино в виде последовательного рада быстро сменяющих друг друга, то нарастающих, то ослабевающих контрастов. Над этим изобретением-уже несколько лет работает шведский художник Викинг Эггелинг9. Завтра появится киноживопись.

    Насколько же очевидней и проще выгладит проблема новой, по-движной драмы - драмы, рождающейся из движения, которое органически связано с ее существом, представляет собой наиболее чувственную часть ее содержания, кровь в ее живом теле! Что такое драматическое начало, как не проявление интенсивного внутреннего движения.

    Паласы кинематографа уже вытесняют и заменяют собой обычные государственные театры. Но театр может за себя отомстить, поглотив кино, то есть вобрав его в себя10.

    Благородные умы сегодняшней Европы сейчас по праву ненавидят кино, потому что ни в Германии, ни во Франции, ни в Италии нет ни одной фирмы, которая занималась бы искусством, а не индустрией кино. Отсюда деление на два лагеря. Иное дело в Америке. Там кино понято кинодеятелями и публикой под знаком нашего времени – эпох и скоростей - и уже сделалось существенной частью американской жизни. Тамошние сценаристы, пишущие для ки но, не занимаются переработкой старых, затрепанных декораций жизни, таких.как пьесы Сарду или романы Гауптмана, а работают, творят на первозданном материале, используя для кино его родную стихию: то самое движение, которое в то же время так характерно для нашей каждодневной жизни, создавая, творя из него свое, наше искусство. Они пока еще тоже находятся в начале пути. Для европейца поначалу кажется непонятным нагромождение сменяющихся с бешеной скоростью ситуаций, нелогичность развития действия, ибо базисом является не действие, а движение. Все естественное искажается акробатикой. Пространство неограничено - неограничено, как некогда у Олимпийских богов или в Элизиуме. В кино осуществимо любое сновидение. Какая прекрасная штука для поэта! Какие неслыханные возможности для драматурга! Рухнули мифические единство места, пять актов, декорации и реквизит. Напрасно козыряли вертящейся сценой, которая не принесла никакого выигрыша современной драме, она побита новым козырем. И где ныне те времена, когда, бывало, вестник, стоя на крепостной стене, задыхающимся от волнения голосом "драматически" пересказывал ход битвы! Все это заменяет кино. Настоящее, прошлое и будущее одновременно существуют в создании сцены. Синтез.

    Да, кино драматично, оно - сплошной драматизм. Эпична фотография. Движение - драматично.

    Со временем придет и "метафизическое слово". Положимся на будущего изобретателя, который подарит нам "говорящее кино". А до тех пор поэт тоже не соскучится без дела, занимаясь писанием сценариев и диктуя на граммофон.

    Построенные им киноситуации будут поэзией в движении. Его люди, живьем присутствующие на сцене, говорят так же, как мы все. За спиной у них на экранном, заднике мелькает "демоническая" жизнь, которая может иллюстрировать рассказанные события, а может служить чисто декоративным целям. Одновременно оркестр по указанию поэта исполняет выразительную музыку. На экран проецируются пейзажи огромной взрывной силы.

    Так в кинодраме задействованы все искусства. Она будет не только поэзией, но и живописью, музыкой, скульптурой, танцем.

    Ко всему этому добавляется еще и социальное значение. Новое искусство предназначено не только для одной страны, исполняется не для одной лишь городской элиты, оно принадлежит всему миру, в том числе и народу, который сидит в кинотеатре на окраине города. Художники всех родов искусства выйдут из своих чердачных каморок, и, вместо того чтобы предаваться своим индивидуалистическим "страданиям", будут призваны к участию в работе по созданию крупных, всеобщих, значительных произведений искусства. Их жизнь будет материально обеспечена. И станет возможным новое деятельное искусство, создаваемое общими усилиями многих людей - такое, каким во все века было великое искусство строителей средневековых соборов и гигантских храмов Азии.

    ## АНТОНЕН АРТО

    ## МАНИФЕСТ ТЕАТРА, КОТОРЫЙ НЕ УСПЕЛ РОДИТЬСЯ1

    В эпоху сметения, в которую мы живем, в эпоху, обремененную богохульством и вспышками безграничного отрецания, когда все ценности, как – художественные, так и нравственные, кажется, исчезают в бездне, о которой ни одна из бывших эпох развития духа не может дать ни малейшего представления, я имел слабость поодумать, что смогу создать театр, смогу по крайней мере попытаться возродить зничимость театра, ньне всеи отвергаемогую, но глупость одних, злая воля и низкая подлость других вынудили меня отказаться от этой мысли раз и навсегда.

    В напоминание об отой попытке лежит передо мной следующий манифест:

    …января 1927 г. театр А… дает свое первое предотавление. Его основатели живейшим образом ощущают ту безнадежность, которую влечет за собой попытка создать такого рода театр. И они решаются на это не без угрызений совести. Промохнуться здесь нельзя. Ясно, что театр А… не является каким-то деловым предприятием. Он представляет собой попытку группы из неокольких человек поставить на карту все, что у них есть. Мы не верим, мы больше не считаем, что в мире существует то, что можно бы назвать театром, мы не видим той реальности, с которой может быть соотнесено это название. Опасность страшного сметения нависла над нашей жизнью. Никто не станет отрицать, что мы переживаем в духовном отношении критическую эпоху. Мы верим в любую угрозу невидимых сил. Но именно с этими невидимыми силами мы вступаем в борьбу. Мы себя целиком отдаем тому, чтобы раскрыть определенные тайны. Мы хотим разделаться прежде всего с хламом желаний, гроз, илюзий, верований, приведших в конце концов к той лжи, в которую уже никто не верит, и которую, видимо, в насмешку продолжают называть театром. Мы хотим возвратить к жизни некоторые образы, но образы явныо, ощутимые, не замаранные вечным разочарованием. Мы создаем театр не дла того, чтобы играть пьесы, а для того, чтобы научиться выявлять в некоторой материальной, реальной проекции все то, что есть в духовной жизни темного, скрытого и неявленного2.

    Мы не стремимся вызвать иллюзию того, чего нет, как это делалось до сих пор и даже всегда считалось главной задачей театра, - напротив, мы хотим показать зрителю некоторые картины, некоторые неразрушимые, незыблемые образы, которые будут обращены прямо к духу. Отдельные предметы, вещи, даже докорации на сцене будут восприниматься непосредственно, без смещенля смысла; в них надо будет видеть не то, что они изображают, а то, чем они в дествительности являются3. Постановка на сцене, в прямом смысле этого слова, и сами перемещения акторов будут восприниматься всего лишь как видимые знаки невидимого тайного языка. Ни одного театрального жеста, который бы не влек за собой всей роковой ноизбежности жизни и таинственных пересечений воображаемого4. Все, что в жизни имеет вещий, провидческий смысл, соответствует некоторому предчувствию, рождается от плодотворного заблуждения духа, в соответствующий момент будет показано на нашей сцене.

    Ясно, что наша попытка тем более опасна, что она взращена мечтой о самореализации. Но следует понять, что мы не испытываем страха перед небытием. Мы верим, что в природе нет такой пустоты, чтобы человоческий дух в какой-то миг не смог ее заполнить. Ясно, на какое жуткое дело мы отважились: мы хотим ни больше, ни меньше как взойти к самим человеческим или нечоловеческим источникам театра, с тем, чтобы воскресить его в его целостности.

    То, что есть смутного и магнетически завораживающего в наших мечтах, темные пласты сознания, более всего привлекающие нас в духовной жизни, - мы хотим, чтобы все это в блеске восторжествовало на сцене, даже ценой гибели нас самих, даже если нас осмеют после страшного провала. И мы не боимся упреков в предвзятости мнения, которые может вызвать наша попытка.

    Мы представляем себе театр как настоящую магическую операцию. Мы рассчитываем не на зрительное восприятие, не на простое волнение души; мы хотим вызвать, прежде всего, определенную психологическую эмоцию, которая могла бы обнажить самые тайные побуждения сердца.

    Мы не считаем, что жизнь стоит показывать такой, как она есть, мы не думаем, что стоит делать какие-то попытки в этом направлении.

    Мы сами вслепую движемся к некому идеальному театру. Нам лишь отчасти известно то, что мы хотим сделать и как это можно осуществить на деле, но мы полагаемся на случаи, на чудо, которое произойдет, раскрыв перед нами то, чего мы еще не знаем, и которое передаст свою высшую внутреннюю силу тому костному веществу, из которого мы всеми силами пытаемся что-то вылепить.

    И независимо от успеха наших спектаклей, те, кто придут к нам, поймут, что они становятся соучастниками мистической операции, в результате которого значительная зона в области духа и сознания моет быть окончательно спасена или окончательно погублена.

    АНТОНЕН АРТО

    13 ноября 1926г.

    P.S.5 - Эти гнусные революционеры на бумаге, которые хотели бы нас уверить (как будто это возможно, как будто слова могут повлечь за собой какие-то последствия, как будто мы уже в ином месте не определили навсегда свою жизнь), - так вот, эти грязные скоты хотели бы нас уверить, что заниматься сейчас театром есть дело контрреволюционное, как будто Революция - это запретная идея, и ее запрещено касаться раз и навсегда.

    Для меня нет запретных идей.

    На мой взгляд, есть множество способов понимать Революцию, и коммунистический среди них мне кажется самым дурным и самым поверхностным. Это роволюция паразитов. Меня совершенно не интересуют, я об этом громогласно заявляю, что власть переходит из рук буржуазии в руки пролетариата. Для меня революция заключается не в этом. Она не в простой; передаче власти. Революция, которая выдвинула на первое место потребности производства и потому с упорством утверждает, что использование является средством облегчения условий жизни рабочих, - такая революция, на мой взгляд, есть революция кастратов. Я такую травку не щиплю. Напротив, я считаю, что одна из основных причин зла, несущего нам страдания, кроетоя в безудержном опредмечивании и беспредельном увеличении силы, она кроется также в распространившейся необычной легкости обмана: от человека к человеку. У мысли не остается времени укорениться я окрепнуть. Мы все в полном отчаянии от механистичности на всех уровнях нашего сознания. Но истинные корни зла кроются гораздо глубже, для их анализа понадобится целая книга. Пока я ограничусь указанием на то, что самая неотложнная Революция, которую надо совершить, заключается в обратном движении во времени. Чтобы в результате коренных перемен мы смогли действительно вернуться к умонастроениям или хотя бы к жизненнымпривычкам средних веков6, - и я сказал бы тогда, что мы совершили едйнственную в своем роде революцию, о которой стоит упоминать.

    Надо бы кое-куда подбросить бомбу - под основание многих привычных форм сознания нашего времени, как европейских, так и неевропейских. Обычаи такого рода Господам Сюрреалистам свойственны в гораздо большой степени, чем мне, уверяю вас, и лучшее тому доказательство - их идолопоклонство, обращенное на массы, и их преклонение перод Коиммунизмом.

    Безусловно, если бы я создал театр, он был бы столь же мало похож на то, что обычно называют театром, как на демонстрацию непристойности бывает похоже культовое древнее таинство.

    А.А.

    8 января 1927 г.

    ТЕАТР «АЛЬФРЕД ЖАРРИ» в 1930 году7

    ДЕКЛАРАЦИЯ. -Театр "Альфред жарри", осознав поражение, театра под напорорм все более широкого развития техники мирового кинематографа, видит свою задачу в том, чтобы, пользуясь чисто театральными средствами, способоствовать крушению театра, каким он стал ныне во Франции, привлекая к этой разрушительной работе все литературные и художественные идеи, все положения психологии, все лриемы пластики и т.п., на которых этот театр зиждется, и пытаясь хотя бы на время увязать идею театра с самыми жгучими современности.

    История. - С 1927 по 1930 гг. Театр "Альфред жарри", несмотря на величайшие трудности, поставил четыре спектакля.

    1. Первый спектакль был показан в Театре де Гренель вечером 1-го и 2-го июня 1927 г. В него включены:
    2. “Сожженное чрево, или Безумная мать", музыкальный эскиз Антонена Арто. Лерическое произведение, юмористически обнажавшее конфликт между кино и театром.
    3. "Таинства любви” (в трех картинах) Роже Витрака. Ироническое произведение, воплотившее на сцене беспокойство, удвоеное оденчеством эротизм и преступные тайные мысли влюбленых. Впервые был показан на сцене сон наяву8.
    4. "Жигонь"9, одноактная пьесса Макса Робюра, написанная и показанная в нарочито провакационных целях.
    5. Второй спектакль был поставлен в Комеди де Шанз Элизе утром 14 января 1928 г. В него включены:
    6. "Полуденный раздел”, один акт пьесы Поля Клоделя, показанный против воли автора. Пьеса была поставлена согласно убеждению, что всякое напечатаное произведение принадлежит всему миру.
    7. "Мать" по Горькому, революционный фильм Пудовкина,запрещенный цензурой; он был показан лрежде всего ради содержащихся в нем идей, далее по причине своих достоинств, и, наконец, с целью выразить протест по отношению к той же цензуре.
    8. Третий спектакль был дан в Театре де л’Авеню утром 2-го и 9-го июня 1928 г. Он включал:

    “Сон, или Игру грез” Стриндберга. Эта драма была поставлена, потому что она имеет исключительный характер, потому что самую важную роль здесь играет разгадывание снов, потому что она была переведена на французский самим Стриндбергом, а также ради тех трудностей, которые влекло за собой подобное начинание и, наконец, ради того,чтобы разработать на лроизведении большого масштаба методы режиссуры Театра "Альфред жарри".

    1. Четвортый спектакль был поставлен в Комеди де Шенз Элизе утром 24-го и 29-го декабря 1928 г. и утром 5-го января 1929 г. Он включал пьесу

    "Виктор или дети у власти”, буржуазную драму в трех действиях Роже Витрака. Эта драма местами лирическая, местами ироническая, иногда прямолинейная, направлена против буржуазной семьи с такими ее характерными признаками, как адюльтер, инцест, скатология10, ярость, сюрреалистическая поэзия, патриотизм, безумие, стыд и смерть.

    ВРАЖДЕБНОСТЬ ОБЩЕСТВА. - Мы относим к этой рубрике все те трудности, с которыми сталкиваются свободные и бескорыстные начинания, вроде Театра "Альфред жарри". К ним относятся: поиски капиталов, выбор места, трудности совместной работы, цензура, полиция, систематический сабботаж, конкуренция, публика, критика.

    Поиски капитала. Деньги не лежат на виду. Иногда бывает, что их находишь только на один спектакль, что явно недостаточно, поскольку периодчески действующие начинания, не являясь деловыми предприятиями в собственном смысле этого слова, не в состоянии извлечь выгоду из тех преимуществ, которыми располагают, постоянно ведущиеся дела. Наоборот, они бывают часто обескровлены по вине разных снабженцев, которые не удовлетворяются тем, что заставляют платить высокую цену, но еще и взвинчивают ее, сколько можно, полагая, что вполне справедливо брать налоги с увеселений снобов.

    Отсюда вытекает, что все сборы по подписке, все субсидии быстро тают и, несмотря на героизм и добрые слухи о спектакле, его приходится снимать после второго или третьего представления, как раз в тот момент, когда он мог бы доказать свою состоятельность.

    Театр "Альфред жарри" сделает все возможое, чтобы давать вечении спектакли регулярно11.

    Выбор места. Иначе говоря, о невозможности играть вечером при недостаточных средствах. Приходится или довольствоваться примитивной сценой (конференц-залы, банкетные залы и т.п.), лишонной соответствующих механизмов, или смеряться с тем, чтобы играть утром и только в выходные дни, или же в конце сезона. В любом случае условия ужасны и делаются еще тяжелее от того, что директора театров по причинам, которые мы укажем ниже, категорически отказываются сдавать помещения в наем или соглашаются за сногсшибательную цену.

    Таким образом, Театр "Альфред жарри" вынужден был и в этом году давать свои спектакли в конце сезона12.

    Трудности коллективной работы. Актеров найти невозможно, поскольку они обычно имеют постоянный ангажемент, что, разумеется, мешает им играть вечером в другое месте. Кроме того, дкректора театров по разным причинам злоупотребляют своей властью, чтобы помешать их сотрудничеству с Театром "Альфред Жарри". Более того, они часто дают разрешение, которое впоследствии забирают обратно, прерывая, таким образом, репетиции и вынуждая нас искать новых актеров. Излишне упоминать о дурной атмосфере, которая царит порой в небольших коллективах некоторых театров, находящихся, не говоря о прочем, в полной власти своих директоров.

    Но нам следует отдать должное тем исполнителям, которые присоединились к начатому нами делу. Несмотря на козни и провокации, все они проявили максимальную преданность и совершенное бескорыстие. И хотя репетиции проводились в смехотворных условиях, нам всегда удавалось собрать настоящую труппу, и ее единство было всеми отмечено.

    Мы обычно даем полный список этих актеров и вполне рассчитываем на них в наших ближайших спектаклях.

    Цензура. Мы обошли это лрепятствие, показав "Мать” Горького на закрытом спектакле, по приглашэниям. Пока еще нет - постучим по дереву - театрцьной цензуры. Но после неоднократных скандалов стало известно, что префект полиции может потребовать изменений в спектакле, просто-напросто снять его или закрыть театр. К несчастью, мы никогда не сохраняем спектакль в репертуаре достаточно долго, чтобы вызвать подобное вмешательство. И все-таки: да здравствует свобода.

    Полиция. Что касается полиции, она всегда автоматически вмешивилась в такого рода мероприятия. Все об этом знают, даже правые сюрреалисты. Нипример, в день выступления С.М.Эйзенштейна в Сорбонне там было, кроме префкта полиции, человек сто агентов, рассянных в толпе13. С этим ничего не подолаешь. Винить здесь надо режим.

    Систематический саботаж. Это обычно дело людей недоброжелательных и любителей позабавиться. Их вызывающие выходки постоянно привлекают к себе, а попутно - к публике и к самому спектаклю, - внимание полиции, которая без них спокойно оставалась бы у дверей. После их выладов агентам-провокаторам остается только обвинить Театр "Альфред Жарри" в связях с полицией - и дело сделано. Они убивают сразу дивух зайцев, мешают проведению спектакля и дискредетируют постановщиков. К счастью, хотя маневр порой и удавался, фокус разгадан и никого больше не вводит в заблуждение14.

    Конкуренция. Вполне естественно, что все представители "авангарда", занимающие высокие должности или домогающиеся их, остерегаются нас и исподтишка нас саботируют. Это в правилах войны или доброго товарищества. Театр " Альфред Жарри" обязан это иметь в виду. Пока достаточно упомянуть здесь об этом.

    Публика. Здесь речь идет только о публике с явно предвзятым мнением, о публике, которая ходит в театр, чтобы показать себя, и о скандальной публике. О тех, кто считает, что вот это стыдно, о тех, кто любит дикие выходки, например, издает звуки, похожие на шум, льющейся из крана воды или кукарекает по-петушиному. О тех, кто громоподобным голосом заявляет, что сам господин Альфред Жарри пригласил его, и что он здесь у себя дома. Короче, о тех, кого принято называть истенно францзской публикой. Именио для нее мы играем спектакль, и ее шутовская реакция становится своеобразным дополнением к программе, которое вполне сумеет оценить другая часть публики.

    Критика. О! Критика! Поблагодарим ее заранее и не станем больше говорить о ней. Отошлем поскорее читателя к последним страницам этой брошюры.

    НЕОБХОДИМОСТЬ ПОЯВЛЕНИЯ ТЕАТРА "^АЛЬФРЕД ЖАРРИ". - Театр "Альфред Жарри" начал работать только ради того, чтобы подчеркнуть и в какой-то мере обострить явный конфликт между идеями свободы и независимости, которые он намерен защищать, и пдротивостоящими враждебными силами - одно это уже оправдало бы его существование. Но помимо негативных сил, которе он пробуждает к жизни своим противодействием, допуская право на существование театральной игры, театр собирается вынести непосредственно на сцену и обьективные позитивные явления. Эти явления, способные, при разумном иопользовании испытанных приемов, подтвердить, с одной стороны, непригодность современных норм и ложных ценностей, а с другой стороны – отыскать и высветить достаточно убедительные подленные события, созвучные нынешнему состоянию Французов. Ясно, что здесь имеется в ввиду недавнее прошлое и ближайшее будущее.

    ПОЗИЦИЯ ТЕАТРА “АЛЬФРЕД ЖАРРИ”. - Поскольку спектакли обращены единственно к французской публике и ко всем тем, кого франция считает своими друзьями в этом мире, они должны быть ясными и точными. Язык должен быть разговорным, и неследует пренебрегать ничем, что может способствовать успеху. Надо стараться избегать лирических образов, философских тирад, темных мест, заумных подтекстов и т.п. Наоборот: короткие диалоги, типичные персонжи, быстрые движения, стореотипные позы, вошедшие в поговорку, шансонетка, опера и т.д. - все это в зависимости от размера пьесы, займет подобающее место во Франции. Юмор станет тем зелным или красным огнем светофора, который высветит драму и подоскажет зрителю, свободен путь или закрыт, надо ли кричать или хранить молчание, уместен ли громкий хохот или надо смеяться потихоньку. Театр "Альфред Жарри" хочет стать театром всех разновидностей смеха.

    Короче говоря, мы предлагаем: в качестве темы - актуальность, которую можно понимать как угодно; в качестве средства - юмор любого рода; в качестве цели - абсолютный смех, смех, начинающийся со слюнявой недвижности и заверашющийся судорожным плачем15.

    Поспешим отметить, что мы понимаем под юмором развитие определенного иронического знания (в духе немцкой иронии), в общем характерное для эволюции современного духа. Пока еще трудно дать ему точное определение. Театр "Альфред Жарри", сталкивая друг с другом комические, трагические и прочие ценности, взятые в чистом виде или же в их взаимосвязи, ставит себе совершенно четкую цель: экспериментально уточнить понятие юмора. Излишне напоминать, что другие провозглашаемые нами идеи, вытекающие из соответствующего понятия юмора, тоже причастны его духу и было бы ошибкой судить о них с точки зрения логики.

    НЕКОТОРЫЕ ЗАДАЧИ ТЕАТРА “АЛЬФРЕД ЖАРРИ”. Всякий уважащий себя театр умеет извлекать пользу из эротизма. Общеизвестны его разумные дозы для бульварных увеселений, мюзик-холла и кинематографа. Театр "Альфред Жарри" намерен продвигаться в этом направлении как можно дальше. Он обещает достичь большего с помощью средств, которые предпочитает держать в тайне. Более того, помимо чувств, которые он прямо или косвенно будет вызывать, таких, как радость, страх, любовь, патриотизм, соблазн лреступления и т.д., и т.п., он сделается слециалистом по одному чувству, с которым ни одна полиция в мире не в состоянии что-либо сделать: это чувство стыда, последнее и самое опасное препятствие к свободе.

    Театр "Альфред Жарри” намерен отказаться от всего, что так или иначе связано с суевериями, как, например, религиозныйе, патриотические, оккультические, поэтические и т.п. чувства. Он допускает их лишь для того, чтобы изобличить и опговергнуть. Он принимает только поэзию фактическую (la poésie de fait)16, чудесное, но в человеческом масштабе (le merveilleux humain), т.е. свобоняое от всяких религиозных, мифологических и сверхъестественных связей, и юмористическое - единственную позицию, совместимую с достоинством человека, раскачивающегося, как на качелях, между полюсами трагического и комического.

    Бессознательное на сцене не будет занимать какого-то особого места. С нас достаточно путаницы, которую оно вызывает сначала у автора, потом у режиссера, актеров и, наконец, у зрителей. Тем хуже для сторонников аналитического метода, сюрреалистов и любителей всего душевного. Тем лучше для всех остальных. Пьесы, которые мы будем играть, не должны нуждаться в толкователе тайного смысла. Но это ничуть не помешает, - скажете вы. Но избавит нас от необходимости давать ответ, - возразим мы.

    Добавим еще, чтобы было яснее, что мы не собираемся использовать бессознательное как таковое, что оно никогда не станет исключительной целью наших поисков, что только с учетом реального положитепьного опыта в этой области мы сохраним его с пресущеми ему чисто объективными чертами, но в полном соответствии с той ролью, бессознательное играет в повседневной жизни.

    ТРАДИЦИИ, КОТОРЫМ СЛЕДУЕТ ТЕАТР ”АЛЬФРЕД ЖАРРИ”. - Театр "Альфред Жарри” не станет перечислять все те случайные влияиния,

    которые он мог испытать на себе (Елезаветенский театр, Чехов, Стриндберг, фрейд ит.д.), он придерживается только тех образцов, бесспорных с точки зрения их желательного воздействия на нашу страну, которые дали китайский театр, негретянский театр Америке и советский театр17.

    Относительно идей, которыми театр руководствуется: он вполне разделяет неподражаемые юмористические заветы "Короля Убю” и строго позитивный метод Раймона Русселя18.

    Можно добавить, что подобное признание следует рассматривать, скорее как дань уважения.

    РЕЖИССУРА. - Дикорации и реквизт должны быть, как и прежде реальны и конкретны. Они должны состоять из вещей и предметов, несущих отпечаток всего того, что нас окружает. Они должны сохронять способность при изменении порядка превращаться в новые игуры. Освещение благодаря своим возможностям поможет сохранить исключительно театральный характер этой странной выставки вещей.

    Любое действующее лицо должно стремиться стать определенным типом. Мы дадим новое предотавление о театральном персонаже. Актеры могут состоять целиком из головы. Они могут изображать известных деятелей. У каждого из них будет свой собственный голос, меняющейся по силе от естественного звучания до предельно резкого ненатурального тона. Именно с помощью этого нового театрального звучания мы хотим выявлять и обнажать дополнительные и необычные эмоции.

    Игра движений будет то соответствовать тексту, то противодействовать ему, в зависимости от того, что мы собираемся оттенить. Эта новая пантомима может иметь место и за пределами общего развития действия, она может удаляться от него, приблжаться к нему, совпадать с ним, согласно строгой механике, которой должны придерживаться исполнители. Такой мотод не содержит ничего чисто актерского19, поскольку он призван сделать зримыми несовершившееся действие, забывчивость, рассеяность и т.п., одним словом, все, что "выдает" личность и поэтому делает бесполезными хоры, реплики в сторону, монологи и т.д. (Здесь можно увидеть пример бессознательной обьективацци, который мы воздержались привести в предыдущем параграфе)20.

    Дополнитольно будут применены и более грубые средства, сцелью поразить зрителя. Фанфары, феерверки, взрывы, прожектора и т.п.

    Мы постараемся отыскать в той области чувств, которую можно как-то очертить, разного рода галлюцинации обретающие объективное выражение. Все возможные научные средства будут задействованы на сцене, чтобы найти равноценное выражение головокружительным взлетам мысли и чувства. Эхо, отсветы, видения, манекены, скользящие движения, внезапные перерывы, боль, изумление и т.д. Именно таким способом мы рассчитываем добраться до страха и его составных элементов21.

    Кроме того, пьсы будут целиком изучены, и даже в антрактах громкоговорители будут поддерживать атмосферу пьесы, вплоть до состояния наваждения.

    Пьеса, упорядоченная таким образом и в деталях и в целом, подчиняясь определенному ритму, будет раскручиваться как рулон с перфорацией в механическом пианино, без задержки между репликами, без колебаний в жестах, и вызовет в зале ощущение роковой неизбежности и самого строгого детерминизма. Более того, такой механизм сможет работать независимо от реакции публики.

    АПЕЛЛЯЦИЯ К ПУБЛИКЕ. - Театр "Альфред Жарри", предаявив публике, прведенную выше декларацию, считает для себя возможным обращаться к ней за разного рода помощью. Он намерен вступить в прямые отношения со всеми, кто так или иначе пожелает заявить о своем интересе к работе театра. Он ответит на все дредложения, которые будут ему сдесланы. Он рассмотрит все произведения, которые будут ему представленны, и обязуется впредь изучать те из них, которые будут соответствовать изложенной здесь программе.

    Кроме того, мы собираемся составить список с именами всех наших убежденных сторонников и хотим попросить их сообщить в письменном виде адрес и род занятий, с тем, чтобы мы могли принять в расчет их характер или хотя бы просто держать их в курсе наших дел.

    ## *Е.И.Горфункель*

    ## *Интеллектуализм в режиссуре.*

    Историю французской режиссуры двадцатого века легко изобразить в виде генеалогического дерева. В основании конечно, Антуан. От него отходит ствол - театр Вье Коломбье во главе с Жаком Копо. Далее - отростки одной ветви, расходящиеся в разные стороны - это Картель и четыре его участника - Шарль Дюллен, Луи Жуве, Гастон Бати и Жорж Питоев. Придя на смену Антуану в его борьбе с коммерческим театром, они, подобно представителям одного рода, связанном общими корнями и единой наследственностью, одним за другим вступали в двадцатые годы - время, которое назовут вторым "золотым", после семнадцатого, веком французского театра. Так или иначе они начинали вместе - пройдя школу провинциального любительства, испытав себя в парижском профессионализме, сотрудничая с Копо, Фирменом Жемье, их пути образовывали единый узел, который развязался после Первой мировой войны, и каждый пошел своей дорогой. Но благодаря истокам им нетрудно было вновь встретиться на перекрестке, который они назвали Картель. Это был союз творческой солидарности. В эти годы в Париже возникают разнообразные художественные содружества, и среди них "Шестерка" композиторов - Д.Мийо, Л.Дирей, Ж.Орик, А.Онеггер, Ф.Пуленк и Ж.Тайефер. История Картеля похожа на историю "Шестерки" - та же компания сверстников, те же дружеские связи еще с довоенной поры, те же ступени ученичества, признания авторитета (у музыкантов - Э.Сати, у режиссеров - Ж.Копо), та же состоятельность в искусстве и зрелость позиции. Отличие же Картеля от "Шестерки" и других кружков было в том, что он был актом сознательного и долговременного объединения сложившихся мастеров. Искусство 'двадцатых консолидировало силы против "окаменелостей" (так Клод Дебюсси называл равнодушие публики к новым именам и явлениям) и против мещанства.

    В сущности, первый этап этой борьбы был проигран. Антуан отступил, ушел из Одеона в 1914 году. Жак Копо, основавши театр Вье Коломбье в 1913 году, продержался до 1924. Между двумя мировыми войнами его ученики и преемники воодушевлены теми же идеями и идеалами, но их четверо, это уже поколение. Договор о Картеле был подписан 6 июля 1927 года руководителями театров Студия Елисейских полей (Г.Бати), Ателье (Ш.Дюллен), Комедия Елисейских полей (Л.Жуве) и Матюрен (Ж.Питоев). Общими стали все организационные дела - реклама, гастроли, пресса; но главная цель Картеля - товарищеская взаимопомощь. Картель оправдал себя и тогда, когда Дюллен поссорился с критиками (1927), и тогда, когда театральный комитет Всемирной выставки отказал в финансовой поддержке для проведения бесплатных спектаклей (1937), и тогда, когда тяжело заболел Жорж Питоев.

    Преемственность и верность "благородным традициям сцены", как говорил Копо, определили судьбу течения во французской режиссуре, которое принято называть интеллектуализмом. Это определение требует комментариев. Оно куда более условно, чем, например, символизм, и имеет, как это понятно, не узко эстетическое происхождение. Однако оно совершенно оправдано характером театрального движения 20-ЗОх годов. Интеллектуалы первенствовали два десятилетия - в двадцатые годы, когда они проходят стадию эстетического самоопределения, и это совпадает с деполитизированной по своим вкусам, как бы играющей культурой эпохи, и в тридцатые - после гряды кризисов и политических переворотов, когда в искусстве отчетливы другие веяния и черты, и, прежде всего, ответственности за реальный мир. Между двумя мировыми войнами, зажатые катастрофами в прошлом и будущем, они закончили театральную революцию, начатую еще на рубеже веков. Время сделало их миссию особо трудной. Прежде всего театр для интеллектуалов не замыкался в ремесло, историю или практику. Напряженность духовного бытия, широта интересов приобщали театр к самым серьезным вопросам современности, к философии и культурным идеям. "Театр и мы" - так ставили вопрос Копо и четверка. Поэтому католицизм и психоанализ так близко соприкасались с театром в творчестве Копо и Бати, поэтому так философичны были концепции Жуве. Вместе с тем, несмотря на глубину увлечения новыми идеями, театр в творчестве авангардистов не превращался в религиозный или терапевтический. Театр в теории и практике Копо и Картеля открылся как искусство собственных интеллектуальных проблем, не уступающих проблемам литературы, живописи, музыки. Театр в эти годы на самой высокой волне, театр собирает вокруг себя художественную элиту. Достаточно вспомнить постановку "Антигоны" у Дюллена, где переводчиком выступил Ж.Кокто, композитором спектакля - А.Онеггер, декорации сделал П.Пикассо, а костюмы были от Шанель. Интеллектуалы призвали к действию писателей, давно оставивших театр или никогда не работавших для него. Но интеллектуальным это течение стало не потому, что в театр пришли в двадцатые годы Жироду, а в пятидесятые – Жене. Как раз наоборот: запросы театра были так высоки, а готовность воплотить на сцене все самое смелое и интересное так привлекательна (и реальна), что это послужило камертоном для драматургии, которая, в свою очередь, получит наименование интеллектуальной. Копо и Картель открыли для театра имена М.Ашара, А.Ленормана, Ж. Дюамеля, Ж.Вильдрака, А.Салакру, Ж.Жироду, Ж.Ануя, Ж-П. Сартра и много других.

    Авангард пересмотрел место театра в духовной культуре. Л.Жуве говорил об искусстве сцены как о "самом живом и правдивом выражении Цивилизации", Бати определял его как "священное служение". Между ними были существенные разногласия не только в эстетике ,все четверо по-разному видели мир, но чувствовали единство там, где дело касалось защиты театра от разлагающего влияния денег, каботинажа, от рутины или пресного академизма.

    Они освободили репертуар от узости тем, жанров, от национальной ограниченности. С двадцатых годов на Французской сцене идут пьесы Л.Пиранделло. Ю.0'Нила, Б.Шоу, Р.Тагора... Помимо французской классики (в их постановках рождавшееся заново, часто спорной, неожиданной по толкованию) и прежде всего Мольера, Копо и Картель пробовали себя в постановках Шекспира, Аристофана, Кальдерона, Гоцци, Гольдони, Чехова, Ибсена, Стриндберга.

    Программность была для режиссеров авангарда обязательной, хотя и по-разному выраженной. Вье Коломбье, Ателье, Барак Химеры начинались с манифестов. В одном из них Бати и его друзья объявляли: "Химера это не дело, а творчество. Химера это не опьянение, а вера. Химера не обслуживает искусство, а служит ему." Расходясь по поводу необходимости доктрины или законченной системы, лежащей в основе театра, интеллектуалы были согласны в том, что театр создается не ради пары спектаклей или одного сезона, но ради все еще далекой цели лучшего театра и лучшего зрителя. Тут их надежды устремлялись вслед мечтаниям Гордона Крэга. Театр для них был явлением, которое глубоко и всесторонне переосмысливалось. Во-первых, как феномен культуры. Они не открещивались от истории ради открытий. Напротив, японское средневековье, комедия дель арте, елизаветинцы, классика ХVII века, Мольер, не говоря уж о новейших достижениях Европы и особенно России, были источниками, из которых рождалась новая театральность, Богатства предшественников стоило изучать - и интеллектуалы помогают организации научного театроведения. Гастон Бати сам был историком театра и автором нескольких трудов, в том числе о кукольном театре. Копо стоял у истоков Общества истории театра. Жуве был среди создателей Центра технических и философских исследований театра.

    Во-вторых, театр переосмысливался и в другом отношении. Интеллектуалы думали о положении, о содержании и предназначении главных театральных профессий. К актеру, которым в прошлом пренебрегали или превращали в божка толпы, они требовали уважения, видя в нем и главное звено связи между поэтом и публикой, и совершенного выразителя режиссерского замысла, и носителя культуры. Они вернули актерскому делу достоинство и создали школу на новых принципах: актер в ней остается учеником до тех пор, пока не теряет способности обогащаться духовно и продолжать поиски на сцене. Актерская школа у Копо и Дюллена сочетала профессиональный тренинг, изучение старинных техник, занятия этюдами и импровизацией с лекциями, которые читали поэты, драматурги, философы.

    Все, кроме Бати, были актерами, каждый мог стать звездой французского исполнительского искусства. И все же объединяющей фигурой театрального искусства интеллектуалы видели режиссера. Они и в этом завершали начатое Антуаном, доказывая, что режиссер вовсе не технический посредник между пьесой и зрителем. Они защищали права профессии, когда выступали за авторство мизансцены или устанавливали место режиссерского имени на афише. Но режиссер - не директор, не первый актер, он нечто иное. "Он творец'', - говорил Ж.Питоев, - "как всякий другой художник". Бати полагал сутью режиссерской роли - восполнить в сценическом произведении все то, что было утеряно по дороге от мечты к рукописи. Понятие режиссера как интеллектуального лидера Копо и режиссеры Картеля утвердили трудным творческим бытием театров, которые в полной мере становятся авторскими. Признанием роли новой режиссуры было приглашение Копо, Жуве, Дюллена, Бати в Комеди Франсез, этот оплот традиции и официального искусства, в 1936 году.

    Наконец, режиссеры интеллектуального авангарда были блестящими литераторами и журналистами, переводчиками и издателями. От них остались пьесы, режиссерские разработки, проблемные статьи по всем вопросам театра, исторические сочинения, рецензии, письма, воспоминания. Они издавали журналы, которые иногда не выдерживали двух-трех номеров, но потребность иметь свой голос заставляла снова организовывать, браться за перо, публиковаться. "Тетради Старой Голубятни",' "Бюллетень Химеры", "Корреспонданс", "Антракт" - это ценнейшие хроники и дневники театральной жизни двадцатых. На русском языке издавались только "Воспоминания и заметки актера" Ш.Дюллена в 1958 году и "Мысли о театре" Л.Жуве в I960.

    ## Жак Копо

    ## Попытка обновления театра1

    В октябре откроется в Париже, на улице Вье Коломбье, 21, новый театр. Он будет называться "Театр Вье Коломбье", и программа его будет составлена из классических европейских шедевров, некоторых уже известных произведений наших современников, а также из произведений молодых авторов.

    Театр этот, задуманный небольшой группой людей2, объединенных интеллектуальным взаимопониманием и единством художественных вкусов, создавался в долгой борьбе и испытал, начиная с первого его проекта, немало изменений. Его создателям пришлось одолеть множество препятствий, но вот, наконец, он открывается, благодаря самоотверженной преданности людей, принимавших в этом участие.

    \*\*\*

    Казалось невозможным взяться за дело, которое шло вразрез с общим мнением. Пришлось привыкнуть к тому, что наше начинание сопровождалось недоброжелательным ропотом. Мы слышали отовсюду иронические предупреждения, исходившие от театральных деятелей, которые опирались в жизни только на свой бесплодный опыт, мрачные предсказания боязливых скептиков, советы людей, довольных своей участью и склонных отстаивать превосходство развлечений, которые их кормят, замечания друзей, искренне озабоченных тем, что мы жертвуем собственным покоем во имя тяжких забот, того не стоящих, и отдаем все свои силы на погоню за несбыточными фантазиями.

    Но никакие слова не властны над тем, кто посвятил себя какой-то идее и намерен служить ей до конца. К счастью, мы повзрослели, но в отчаяние не пришли. Ненавистной нам действительности мы противопоставляем желание, стремление, волю, Эта "несбыточная фантазия" принадлежит нам, мы несем ее в себе, и она придает нам бодрость и радость, необходимые для борьбы. И если от нас потребуют, чтобы мы дали четкое название чувству, которое движет нами, подталкивает, принуждает, заставляет нас действовать и которому мы вынуждены повиноваться, мы назовем его: это - негодование!

    Бешеная индустриализация становится циничней день ото дня и влечет за собой деградацию нашего французского театра, отталкивая от него культурную публику; большая часть театров захвачена горсткой бесстыдных развлекателей, оплачиваемых дельцами; повсюду, даже там, где, казалось бы, в силу великих традиций, должно было сохраниться хоть какое-то целомудрие, царит все тот же дух театральщины и спекуляции, все та же низость; повсюду - блеф, обманчивые обещания всякого рода, эксгибиционизм любого вида паразитируют на умирающем искусстве, о котором уже никто и не говорит; повсюду равнодушие, беспорядок, невежество, глупость, презрение к творцу и ненависть к красоте; все более и более безумные и ненужные постановки, все более и более соглашательская критика, все более и более заблудший вкус - вот то, что нас возмущает, то, против чего восстаем.

    Подобное негодование испытывают и другие, помимо нас3; другие, до нас, высказали его. Но сколько из них, наиболее пылких, постепенно притушили свой гнев! То ли им запечатали уста запугиванием, либо их развратило ложное чувство товарищества, либо от усталости перо выпало у них из рук. Еще мы услышим новые жалобы, еще прозвучат молодые протестующие голоса. Но достаточно ли только протестовать? достаточно ли только сражаться за безусловно проигранное дело, только заострять те или иные черты своей критики или замыкаться в презрительном молчании? Нам не нужно бездействующее недовольство. В то время как лучшие довольствуются тем, что вслух говорят, что именно они предпочитают, а что отвергают, и поднимаются в своих личных вкусах над всеобщим растлением, силы зла завоевывают все больше позиций, и скоро некуда уже будет ступить в этой области нашего искусства, в этих бывших наших владениях.

    Мы думаем, что сегодня недостаточно создавать сильные произведения: где смогут они получить достойный прием? Смогут ли они найти одновременно нужную им публику, актеров и атмосферу, содействующую их расцвету? Вот так, роковым образом, подобно какому-то вечному домогательству, возникала перед нами все та же великая задача: создать на нетронутой основе новый театр, который станет местом сбора всех тех - будь то актеры, драматурги, зрители, - кого волнует потребность вернуть театральному зрелищу былую красоту. Может быть, наступит день, когда свершится это чудо. Тогда, возможно, перед нами откроется будущее.

    Ибо от настоящего не приходится ждать решительно ничего. То, что существует, не идет для нас в счет. Если мы хотим восстановить свою жизнь и здоровье, мы должны оттолкнуть от себя все то, что опорочено по форме и по сути, по духу, по нравам.

    Мы не отрицаем того, что разного рода люди, часто очень талантливые, принимают участие в современной сценической жизни; там они лихорадочно и попусту тратят свой талант. Из-за отсутствия верного направления и дисциплины, серьезного отношения к делу, а главное - честности, они нигде не достигают цели, то есть создания произведения искусства. Если посмотреть несколько издалека на все, что происходит, нельзя не согласиться с тем, что прошло одно за другим несколько поколений, в которых не было ни единого художника, жаждущего проявить свой талант в искусстве театра. Даже в тех случаях, когда его талант, казалось бы, предназначал его для театра, художник, о котором мы говорим, все время искал прибежища в любом другом виде искусства, считая его, видимо, более достойным, пусть даже оно не отвечало его целям. Означает ли это, что он стал бесполезным, ненужным и слишком хрупким для мощной руки, этот инструмент, который создали и прославили Софокл и Шекспир, Расин, Мольер и Ибсен? Нет! Но. он пришел к вырождению, будучи использован для столь мерзкой работы, и уже начинает казаться, что к нему не может обратиться тот, кто хочет в наше время творить прекрасное.

    За тридцать лет мы повидали, как гибли на сцене настоящие таланты. Мы видели, как одни из них, возможно, сами того не зная, охотно сдавались, подбодренные первыми легкими успехами; и, попусту истратив и загубив свой дар, приобретали, пустую славу и влияние на толпу. Мы видели, как другие, более защищенные твердостью характера и уважением к своему искусству, бежали прочь от театра, который принял их лишь для того, чтобы развратить: воодушевление их покинуло, вдохновение разбилось вдребезги. Перед всеми стоял выбор - молчание или отречение.

    Уничтожить мощь художника - вот безжалостный приговор, выносимый ему современным театром. А художник платит ему ненавистью и отвращением. Все это окончательно унижает существующий ныне театр, делает его, как справедливо о нем писали, "самым "обесславленным" из искусств".

    Мы стремимся вернуть ему былой блеск и величие. Мы отдадим этому делу всю свою горячность и решительность, сосредоточенную силу, бескорыстие, терпение, методику, ум и культуру, любовь и потребность хорошо делать то, что делаешь. От кого же и ждать таких усилий, как не от тех, для кого это - вопрос жизни? Не дельцы, не любители, не чванные эстеты, а труженики своего искусства, постигшие, что такое работа, стремящиеся все делать собственными руками и собственной головой, готовящие материалы и чертежи, по которым эти материалы надо собирать от основания до вершины. Не будем же колебаться, раз мы еще молоды, раз мы сознаем, какова наша цель и какими средствами ее достичь. Пусть ничто не отвлечет нас в сторону. Отбросим всякую второстепенную деятельность. Вложим сразу же , все силы в нашу задачу. Приступим к ней немедля. Она очень велика и готовит нам трудности. Мы не льстим себя надеждой успеть довести ее до конца. Другие после нас завершат это строительство. Мы же попытаемся хотя бы создать это маленькое ядрышко, из которого засияет жизнь и в которую будущее внесет свой великий вклад.

    Я не побоялся искренне изложить во всем объеме наши надежды и стремления. Конечно, первые наши шаги не идут с ними ни в какое сравнение. Это мы тоже хорошо понимаем. Приступая теперь к сообщению о том, чем же станет театр "Вье Коломбье", я надеюсь, что читатель оценит нашу скромность и признает, что наш план действия отнюдь не уклоняется от предстоящих трудностей, а, напротив, храбро встречает их лицом к лицу.

    Театр "Вье Коломбье"

    Местонахождение. Организация

    Влияние и степень воздействия того или иного вида творчества, ставящего себе целью обновление, зависят от длительности его жизни. Прежде всего, требуется, чтобы оно выжило4. Вот почему мы приложили все старания к тому, чтобы равновесие нашего начинания покоилось на разумной экономике: небольшой капитальный фонд, незначительная плата за аренду помещения, ограниченные затраты на первичное обустройство и на постановочные материалы. Организация персонала, состав труппы, с которой заключается контракт на год, разумная комбинация декораций, изготовление костюмов - все это покоится на минимальных расходах и дает возможность надеяться на максимальный доход.

    Мы решили, что было бы пустой фантазией пытаться занять место среди модных театров и вступить с ними в конкуренцию, которая быстро истощит наши средства. Кто расслышал бы наш голос в ярмарочной толчее Бульваров, среди стольких криков, призывов и неблагозвучной рекламы? Надо было, напротив, отойти в сторону от этих мест, где кинематограф отбивает у театра его легкомысленную публику.

    Зал, в котором мы открываемся, находится на Левом берегу, на перекрестке Круа-Руж. Будучи в близком соседстве с районом учебных заведений и с богатым новым районом, который развивается с каждым днем, это место связано с городом удобными и быстрыми транспортными средствами.

    Зал театра "Вье Коломбье" невелик - всего пятьсот мест. Иначе говоря, он не рассчитан на большой приток публики, но мы можем, по нашим расчетам, жить и даже процветать при сравнительно небольших сборах. Зритель, на которого мы рассчитываем, прежде всего, это так называемое меньшинство, то есть, с одной стороны, интеллектуально-развитые любители театра, с другой – люди, которые не хотят далее поддерживать банальный и лживый коммерческий театр, и, наконец, «новые представители человечества». Я надеюсь, что первыми нашими зрителями окажутся наши соседи - элита деятелей культуры, студенты, писатели, художники, иностранцы-интеллектуалы, избравшие местом жительства старый Латинский квартал. Они образовали уже многочисленный зрительский состав, готовый поддерживать все усилия нашего театра, где, как они твердо знают, они всегда смогут увидеть за небольшую цену интересные спектакли, поставленные со вкусом. Театр "Вье Коломбье" будет самым дешевым из парижских театров, а его абонементы будут продаваться по еще более низким ценам.

    ## \*\*\*

    II. Чередование спектаклей

    Поскольку театр всегда может рассчитывать на больший приток публики и на больший интерес, если он всячески разнообразит свои спектакли, театр "Вье Коломбье" начиная с открытия ставит себе задачу чередовать, по крайней мере, три спектакля в неделю. Такое решение позволит нам обрести независимость от успеха какой-то единственной пьесы6, постоянно поддерживать высокий уровень нашего репертуара, предлагать публике новые и смелые произведения, способные надолго войти в репертуар и в то же время надолго удерживающие интерес зрителя благодаря их чередованию на афише с другими пьесами. Скажем еще, что такое чередование имеет то преимущество, что актеры все время находятся в рабочем состоянии и привыкают ко всем требованиям, предъявляемым им таким репертуаром.

    III. Репертуар

    Классический репертуар

    Я уже писал, что до того как вводить в театр, какие бы то ни было реформы, ему надо вернуть здоровье и честь,, воскресив на его сцене великие произведения прошлого, с той целью, чтобы сегодняшние драматурги, охваченные сыновним почтением к этой потускневшей ныне сцене, стали бы стремиться поставить на ней, в свою очередь, созданные ими творения.

    Итак, наша первая забота будет заключаться в том, чтобы проявить особое уважение к древней и современной классике7, как французской, так и иностранной. Нелишним будет упомянуть здесь, что сегодняшней публике они неизвестны. Мы представим их как постоянный пример, как спасительное лекарство для людей, отравленных неверными эстетическими вкусами и увлечениями, как эталон для верного критического суждения, как суровый урок для тех, кто сегодня пишет для сцены, и для тех, кто на ней играет. С помощью этих произведений былых времен, которые нередко бывали, извращены механической рутиной некоторых актеров в угоду так называемой традиции, мы постараемся вернуть себе умение чувствовать. Но мы ни в коем случае не собираемся их "обновлять", то есть извращать их дух. Никогда мы не позволим себе - под тем предлогом, что это их к нам приблизит - подделывать Мольера и Расина под сегодняшнюю моду. Право, забавным было бы делом омолаживать внешне то, что вечно по своей сущности, и приправлять подобием современности то, что до краев заполнено истиной! Нет, мы не позволим себе таких прихотей. Все своеобразие нашей интерпретации, если зайдет уж речь о таковом, будет основано только на доскональном изучении самой драматургии.

    Возобновления

    Театр "Вье Коломбье" постарается, в меру своих возможностей, возобновить на сцене лучшие пьесы последних тридцати лет, те, которые не увяли с течением времени, или те, которые определили какую-то дату в истории театра, явились этапом эволюции драматического искусства.

    Неизданные пьесы

    Как мы только что говорили, театр "Вье Коломбье" опирается в своей основе на произведения, давно получившие общее признание. Мы не строим иллюзорных предположений, будто стоит нам только открыть двери нашего театра для самых искренних проявлений драматургической мысли, как мы тем самым сразу же придем к возрождению театрального духа. И мы не предполагаем также, будто в настоящее время во Франции существует целая армия молодых непризнанных талантов, достойных света рампы и только ожидающих, чтобы мы к ним обратились. Напротив, мы собираемся произвести весьма строгий отбор среди неизданных произведений, которые будут нам представлены, ибо вовсе не думаем, что можно достигнуть намеченной цели, поддерживая чье бы то ни было ложное призвание.

    Случается иногда, что новые писатели, под предлогом поисков стиля, мысли, лиризма, готовят для сцены произведения, построенные скорее на литературных заимствованиях, чем на человеческом опыте и драматургических требованиях. Но добрых намерений и высоких замыслов еще недостаточно. Между драматической "идеей" и самой драмой пролегает огромная дистанция - само драматургическое искусство. Театр "Вье Коломбье" готов открыть свои двери любым попыткам, лишь бы они оказались на определенном уровне и обладали определенными качествами. Мы имеем в виду - драматургические качества.

    Какими бы личными мнениями мы ни руководствовались как историки литературы и критики, каков бы ни был наш личный путь как у писателей, мы вовсе не представляем собой некую школу, чей авторитет может прийти в упадок, как только она перестанет быть новинкой, не предлагаем никакой формулы, согласно которой должен якобы родиться и развиться театр завтрашнего дня. Этим мы отличаемся от наших предшественников. Все они - это мы говорим, выделяя среди них самого значительного - "Театр Либр" и подчеркивая высокие достоинства его руководителя, Андре Антуана, которому мы стольким обязаны, - все они имели неосторожность ограничить поле деятельности узкой "революционной" программой. Но мы не собираемся совершать революцию. У нас перед глазами великие примеры. Мы не верим в значительность эстетических формул, которые каждый месяц рождаются и умирают в маленьких сообществах и смелость которых чаще всего покоится на невежестве. Мы не знаем, каким будет завтрашний театр. Мы ни о чем не объявляем. Но мы приложим все свои силы, чтобы вступить в борьбу с подлостями современного театра. Создавая театр "Вье Коломбье", мы готовим прибежище для будущих талантов.

    IV. Труппа

    Сегодня все театры, даже те, что живут на государственных дотациях, живут в состоянии неустойчивости, порожденном расхлябанностью, жаждой наживы и отсутствием общей идеи. Что касается Бульварных театров, то они целиком находятся в руках "знаменитостей", которые разоряют дирекцию, вводя ее в непомерные расходы, нарушают равновесие распределения ролей, стараются привлечь интерес публики только к себе, а не к исполняемой пьесе и принижают талант авторов тем, что видят в их творчестве только себя.

    Последней однородной труппой, которую мы могли увидеть во Франции, была труппа "Театр Либр". Ее объединила разделяемая всеми вера. Всем известно, каких великолепных результатов сумел добиться ее руководитель.

    В свою очередь, театр "Вье Коломбъе" объединяет под руководством одного режиссера труппу молодых и бескорыстных актеров, движимых энтузиазмом и стремящихся служить искусству, которому себя посвятили. Освободить актера от театральщины, создать вокруг него атмосферу, содействующую его развитию как человека и художника, поддерживать его, внушать ему понимание высокой нравственности его искусства - вот к чему мы будем упорно стремиться. Мы всегда будем стремиться к развитию их индивидуальных талантов и их подчинению единому целому. Мы будем бороться с ремесленностью, со всеми профессиональными вывихами, с профессиональным застоем. Словом, мы сделаем все возможное, чтобы вернуть нормальный облик этим мужчинам и женщинам, чье призвание - изображать все человеческие чувства и поступки. И приложим все усилия, чтобы увести их прочь от театра навстречу природе и жизни!

    Вот уже два месяца, как труппа театра "Вье Коломбье" находится в полном составе и начала работать. Первого июля она переехала на летнее время в деревушку на Сене-и-Марне. Во время пребывания в этой сельской местности ежедневно в течение пяти часов труппа изучает под руководством своего режиссера, пьесы, входящие в ее репертуар. Кроме того, два часа посвящается упражнениям на открытом воздухе, с целью развития устной речи и понимания текста, как-то: разбор текстов различных поэтических произведений и классической прозы, а также физическим упражнениям. Преимущества такой системы можно будет полностью оценить только через несколько лет. Но уже сейчас о них можно догадываться.

    Сегодня, 1 сентября, труппа, уже многому научившаяся за два месяца совместной работы и овладевшая значительной частью своего репертуара, возвращается в Париж, чтобы еще полтора месяца репетировать на сцене в костюмах и декорациях.

    V. Актеры-ученики

    Поскольку мы, в нашей попытке обновления, будем связаны с характером и природой людей, уже подвергавшихся в свое время иному воздействию, мы сознаем, что можем столкнуться с сильным сопротивлением. Поэтому мы хотим отнести начало нашей реформы к еще более раннему периоду. Речь идет о том, чтобы, создавая театр, создавать одновременно настоящую актерскую школу. Она будет бесплатной, и мы пригласим туда, с одной стороны, очень молодых людей и детей, а с другой - мужчин и женщин, которые любят театр и инстинктивно его понимают, причем инстинкт этот еще не испорчен ошибочными приемами и привычками. Такое вливание новых сил многое даст для успеха нашего дела. В первые же годы мы приобретем из этого источника сотрудников, способных выполнять маленькие роли на выходах, и целую группу хорошо обученных статистов, жаждущих приучиться к сцене, словом, в значительной мере превосходящих тех, с которыми театры обычно имеют дело.

    К сожалению, может статься, что нам не удастся сразу выполнить этот план создания школы8 очень уж велика предстоящая работа. Но мы займемся ею, как только сможем. Тогда мы посвятим ей новую статью.

    Мизансцены и декорации

    Под термином "мизансцены" мы подразумеваем рисунок сценического действия. Это сочетание движений, жестов и поз, лиц, голосов и пауз, это общая картина сценического зрелища, основанная на единой мысли, которая ее задумала, определила и собрала в гармоничное целое. Режиссер-постановщик придумывает и осуществляет скрытую, но видимую связь, взаимопонимание, таинственное сочетание человеческих отношений, без которых драматическое произведение, пусть даже сыгранное прекрасными актерами, теряет лучшую часть своей выразительной силы.

    К такому пониманию мизансцены, под которым подразумевается актерское толкование роли, мы будем относиться с максимальным вниманием, другому же, относящемуся к декорациям и аксессуарам, мы вовсе не намерены придавать значение. Это совсем не означает, что мы равнодушны к уродливости на сцене ; это не означает также, что мы нечувствительны к умению создать на сцене нужную атмосферу посредством цвета, формы и освещения. Три года тому назад мы аплодировали удачным находкам Жака Руше, сумевшего, с помощью превосходных художников, наделить декорации подлинным эстетическим чувством. Нам известны поиски и находки Мейерхольда, Станиславского, Немировича-Данченко в России, Рейнхардта, Литтмана, Фукса и Эрлера в Германии, Гордона Крэга и Гренвиля Баркера в Англии. Конечно, нет никаких сомнений в том, что в настоящее время во всей Европе все театральные деятели сошлись на одном: осуждение реалистических декораций, пытающихся создать иллюзию подлинных предметов, и восхваление схематически-синтетических, которые только намекают на них. Оба эти направления зародились уже очень давно и слишком известны за границей, чтобы можно было сегодня следовать тому или иному из них, рискуя вызвать всеобщие насмешки. Поэтому мы в этих вопросах стараемся, прежде всего, сохранить чувство меры для нас, естественно, неприемлема какая бы то ни было крайность, и мы не предпринимаем никаких шагов, уводящих за пределы здравого смысла и хорошего вкуса. Да, следует признаться - замыслы вышеназванных мастеров нам были несколько неприятны своей тяжеловатой педантичностью. Мы заметили в них некую предвзятость в пользу простоты, не всегда совпадающей с истинной простотой, некую тенденцию, оскорбляющую наш французский вкус, отличающийся умеренностью и тонкостью, подчеркивание с помощью наивных материальных средств те или иные намерении драматурга. А зритель хочет сам открывать их, обнаруживать их благодаря более утонченным приемам. Ведь всегда может случиться, что при таком подходе к драматическому произведению, при таких постоянных поисках эффекта - поисках, всегда неудачных, если это касается великих классических произведений, можно прийти к искусственной, грубой и чуть ли не варварской постановке его на сцене. Недостаток реформ сцены заключался в том, что они - во всяком случае, до настоящего времени - не шли воедино ни с каким определенным направлением драматургии. Придерживаться того или иного декоративного принципа-всегда означает смотреть на театр "со стороны". Увлекаться находками инженеров или электриков - это, значит, выводить на первое место крашеный холст, картон, освещение; а это, в свою очередь, означает в любой форме увлечение "трюками". Мы же все эти трюки отвергаем, будь они старыми или новыми. Мы отрицаем роль, какой бы то ни было сценической машинерии, старой или новой, рудиментарной или усовершенствованной.

    Разумеется, кому-то покажется сомнительной столь принципиальная декларация. Нам могут возразить, что на маленькой сцене театра "Вье Коломбье" мы просто были вынуждены отказаться от такого преимущества, как пышные декорации. Мы смело ответим, что нам эти скудные сценические возможности оказались как раз на руку, и мы бы отвергли декорации такого рода, будь даже у нас больше возможностей. Ибо мы глубоко убеждены, что для драматического искусства гибельно использование многочисленных внешних вспомогательных средств. Они его раздражают и расслабляют. Они делают его легковесными и живописными, и в конечном итоге драма превращается в феерию.

    Мы не считаем, что представить «целиком, человека и всю его жизнь» можно только при помощи такого театра, где декорации возникают из люка, мгновенно меняясь. Мы не считаем, что будущее нашего театра - это «вопрос механизации»\*. Итак, постараемся держаться все так же неуступчиво и не смешивать условности сценические с условиями драматургическими. Уничтожить одни вовсе не значит освободиться от других. Как раз напротив. Порабощение сцены и ее грубая привлекательность будут еще подстегивать нас, заставляя сосредоточить всю правду только в чувствах и действиях наших персонажей. Пусть исчезнут другие средства воздействия, и пусть оставят нам для творчества голые подмостки!

    ## \*\*\*

    Эти заметки, при всем их несовершенстве, излагают основные направления наших дальнейших действий. Сделать их длительными и плодотворными удастся только при единодушном сотворчестве людей доброй воли. Я уже говорил, что мы обращаемся к ограниченному составу публики, но еще нужно, чтобы публика эта откликнулась на наш призыв. Нам недостаточно одобрения и поддержки добрым словом. Всех, кто выскажется в нашу пользу, мы попросим дать действенное доказательство своей симпатии к нам. Любое участие в нашем деле, даже самое скромное, пойдет нам на пользу. Не только писатели, критики, журналисты и все те, кто профессионально заинтересован в нашем деле, могут выйти за нас в бой, но и отдельные наши сторонники, наши единоверцы, рассеянные в толпе, могут принять участие в нашей судьбе и помочь нам добиться успеха своим личным мнением, пусть среди самого узкого круга. Если три тысячи читателей "Нувель ревю Франсез", верные нам в течение более четырех лет, захотят поддержать наше начинание, и если каждый из них завоюет нам хотя бы десяток сторонников, мы уже сможем основать на этом первом составе публики наши самые смелые надежды10.

    Ж.Копо.

    Из книги: Воспоминания о Вье Коломбье11.

    …Помещение представляло собой одну комнату ниже уровня трротуара; там я и решил организовать прослушивание. Участников встречали на улице и в нужный момент предлагали им спуститься ко мне по мельничной лесенке. Таким образом, я мог, до того как их прослушать, посмотреть на них, пока они спускались.

    Вот так прошли передо мной, при довольно тусклом освещении, эти юноши и девушки, большей частью бедные и никому не известные, из которых я собирался составить труппу из десяти-двенадцати человек и населить ими мой мир комедии, драмы и трагедии, несмотря на незначительное их число. Возможно, я явился на этот экзамен, не будучи вооруженным глубокими техническими познаниями, а только повинуясь инстинкту, которому всегда доверял. Я старался выявить в каждом из них его природную основу, а не приобретенное умение или внешние проявления таланта. Я руководствовался не столько умением свободно передать какой-то текст, сколько случайной улыбкой или жестом, не имеющим отношения к сцене, каким-нибудь идущим от сердца словом. И мне посчастливилось собрать здесь, на основании простого прослушивания, всех тех, кто с той поры образовали устойчивое ядро, живую душу труппы, любившей "Вье Коломбье" до самого конца и передавшей любовь к этому театру всему Парижу, всей Франции, половине Европы и даже Америке.

    Но мало было подобрать славных солдат на службу нашему делу, надо было еще уговорить их идти вслед за мной. А для этого я располагал весьма слабыми приманками - иначе говоря, денег у меня было в обрез. И здесь следует напомнить, что в основу нашего театра легло необычайное бескорыстие.

    Одна молодая женщина, чье имя мне предстоит нередко упоминать в ходе моего рассказа, попросила меня положить ей триста франков в месяц, я же пытался уговорить ее на двести

    пятьдесят. Она немного подумала, опустив глаза, а потом ответила: "Хорошо, месье, я согласна на двести пятьдесят... лишь бы мне не пришлось оплачивать свои костюмы"…

    Я сохранил в памяти образ Сюзанн Бинг, какой она была: крохотная, жалкая фигурка в просторном, весьма поношенном одеянии, печальные глаза, манера держаться напряженная до дрожи. Она выбрала для прослушивания "Удачу Франсуазы" Порто-Риша. И меня сразу же поразил ее голос и сдержанность игры. Однако я долго не решался высказаться в ее пользу. Это ведь очень серьезная задача. Я мог взять на каждое амплуа только по одному актеру. Амплуа Сюзанн включало в себя инженю и молодую первую любовницу. А мне казалось, что она совершенно лишена если не шарма, то, во всяком случае, блеска, привлекательности. Я заставил ее прийти три раза, безжалостно экзаменовал ее в различных ролях. Наконец она все-таки добилась своего - и вот таким образом в нашем театре оказалась та, что несколько месяцев спустя сыграла шекспировскую Виолу, та, чья верность нашему театру пережила все выпавшие на нашу долю испытания.

    На противоположном конце женской лестницы нашей труппы суждено было оказаться Бланш Альбан, с ее внешностью знатной дама, мягким очарованием, холодноватой грацией, - все эти качества предназначали ее на такие роли, как миссис Франк-Форд в "Женщине, убитой добротой", как Барберина Мюссе и многие другие в этом роде. Жанн Лори суждено было амплуа субретки. Она их и играла, с самого открытия, с блеском и изяществом - Лизетту в "Любовь - лекарь", но позже, по мере того как талант ее становился более зрелым, у нее открылся дар, нужный для создания характеров более сложных, как в роли Торины в "Папаше Леле", или волнующе-трогательных, не говоря о ее странно-причудливой игре в "Нищем под лестницей", например, и в других пьесах, в которых она участвовала. Это была очаровательная актриса, наделенная чувством юмора и исполненная жизненных сил.

    Женщины, о которых я сейчас рассказал, были молоды, и, разумеется, очень талантливы, но мне нужна была с самого начала несколько более зрелая и опытная актриса, хотя бы на роли матерей. В то же время она должна была обладать гибким умой и способностью разнообразить свое амплуа. Мой выбор пал на Джину Барбьери. Она была нашей достойнейшей старейшиной - примером точности, простоты, преданности. Что касается разнообразия ее ролей - она играла служанок в голубых фартуках, бабушек в белых чепцах, императриц в диадемах, а однажды, во время одного турне, появилась как травести, чтобы произнести несколько слов в роли молодого дворянина в пьесе Шекспира. Вот все, что касается женщин. Среди мужчин назову, естественно, в первую очередь Шарля Дюллена. который с каждой новой ролью становился все лучше. Луи Жувэ, по счастливому стечению обстоятельств, пришел ко мне на амплуа благородного отца, поскольку учился он у Луи Ноэля, старого актера, игравшего в мелодрамах. В спектакле, которым мы открывались, я дал ему незначительную роль друга-наперсника. Но в тот же вечер он полностью раскрыл свой могучий комедийный темперамент в роли одного из докторов в комедии «Любовь – лекарь», а именно – косноязычного Макротона. Успех его был огромным, но он еще большего достиг, играя болтливого доктора в «Перепачканном», а высшей точкой оказалась роль сэра Эгьючика в «Двенадцатой ночи», которую он исполнял с удивительной легкостью и остроумием. Нашим первым любовником был Арман Талье, элегантный, чуткий и точный во всем, что делал. Люсьен Вебер так до конца и не раскрылся как актер, но он хорошо пел, и его голос познакомил зрителя со всеми песенками шута Фесте в «Двенадцатой ночи». В труппе не хватало актера на амплуа толстяка, и эти роли исполнял Ромэн Букэ с помощью «толщинки», хотя дебютировал он в роли тощего слуги в «Женщине, убитой добротой», почти бессловесной, но его своеобразное забавное кудахтание было лучше любых слов. А в обтянутом камзоле сэра Тоби Бэлча он действительно выглядел толстяком, больше чем толстяком – воплощением округлости, которого вот-вот хватит апоплексический удар.

    В этой первой группе «Вье Коломбье» (десять или двенадцать человек, не более) был молодой человек, которого Дюллен привез из родной Савойи. Его звали Карилла, и сам он напоминал свое имя, таким он был светлым, звонким и резвым, с глазами, быстрыми, как рыбки, и вздернутым носиком. Он был очень талантлив, и я убежден, что из него получился бы чудесный французский актер, но в 1914-м он ушел на войну и с нее не вернулся.

    Я должен еще добавить, что в течение первого нашего сезона труппа пополнилась еще несколькими актерами; одни из них ушли, другие остались, - среди них Валентина Тесье, тогда еще совсем девчушка, ей не было и двадцати лет.

    Шарль Дюллен – Жаку Копо. Лето 1913 года.

    Прежде всего, я отношусь к вам с самыми искренними и дружескими чувствами и не хочу причинять вам забот. Кроме того, я человек верный и преданный.

    Вы решили, что у меня какие-то личные неприятности. Конечно, они у меня тоже имеются, как и любого другого, и я нахожусь в таком положении, что не могу этих неприятностей избежать, но меня жизнь никогда не баловала, и я крепче, чем вы думаете. К тому же даже самые большие неприятности никогда не повлияют на мою работу ( я это проверил). Поэтому об этой стороне дела не думайте. Что же со мной происходит? Боязнь оказаться несправедливым или чересчур строгим, угрызения совести по отношению к товарищам по работе и ко всему этому еще боязнь перегрузить вас трудностями и хлопотами заставляли меня день за днем откладывать этот разговор. Но, право же, это недоразумение тянется слишком долго, и будь что будет – я все сейчас скажу. Вот уже недели две как меня не покидает ощущение, что мы не продвигаемся вперед и ничего хорошего у нас не получается, и в итоге мы играем точно также, как играют в соседних с нами театрах («Эвр», «Нувотеатр», «Эсшолье»).

    Я от души восхищаюсь вами, я полностью верю во все, что вы говорите, но в то же время вы вносите и поддерживаете некую манеру игры, которая полностью расходится с тем, о чем вы так часто мне говорили. Г-н Суарес, скорее всего, добьется того, что «Женщина, убитая добротой», будет освистана (дело не в каких-либо моих актерских предубеждениях, а просто в довольно большом опыте); г-жа Альбан провалит «Сыновей Лувернэ» и еще много других пьес. Но ведь этими двумя спектаклями мы открываемся – и этого достаточно. Я видел, каким строгим, даже слишком строгим, вы можете быть к некоторым актерам, и вот теперь, когда вы директор, вы падаете в другую крайность и терпеливо сносите то, чего никто нигде в Париже не стал бы терпеть. Я уже сказал вам – вы одобряете их приемы игры; да, так и есть, разве вы им ничего не говорите и, белее того, когда вы сами выходите на сцену (то есть при равных условиях), вы как будто сознательно стараетесь лишить ваших персонажей жизни, которую, по-моему, требует театр, и часто вступаете в противоречие с вашими лекциями.

    Разве это то, чего вы хотели? Я ли не прав, или вы, слушая актеров, оказываетесь целиком во власти текста и этим мысленно восполняете недостатки их игры? Я, может быть, неясно выражаю свою мысль, но вы меня поймите. В первое время я думал, что это просто начальное распутывание клубка, но прошло две недели, мы все репетируем и все остается на месте. И таким образом, мы пришли к безжизненному повторению реплик, идущих одна за другой, как звенья цепи. Как ни пытаюсь я найти у Альбон хотя бы подобие правды – ничего – пустой звук – слова, слова, - а настоящего чувства – никогда. Раздражающая ученическая старательность. Что касается Суареса, то он в роли Вендолла смешон – в буквальном смысле слова, а не по роли.

    Это все очень тревожно. Мы можем подать повод к самой критике, нас могут счесть «просвещенными любителями», готовыми играть для пустого зала. Учитывая, что эти двое играют ведущие роли, остальные актеры тоже теряют равновесие, так как невозможно играть на сцене с людьми, которые не умеют подать вам реплику…

    Не знаю, все ли я высказал вам. А вообще это можно выразить очень кратко: вот уже несколько дней, как я работаю без всякого восторга, потому что все наше предприятие оказалось не таким, каким должно быть. Это не означает, что я эгоист. Я сам первый сказал бы вам – отберите у меня эту роль, она у меня не получается, - но, черт побери, сейчас не время отдаваться чувствам и тем самым губить дело, которое могло бы стать таким прекрасным. Ну вот, я сказал достаточно. Не говорите со мной об этом – я отвечу, что я туг на ухо. Вчера вы сказали мне – «Если что-то есть на душе, надо выговориться». Что я и сделал. Но все равно остаюсь вашим любящим и преданным другом.

    Шарль Дюллен

    Шарль Дюллен. Мы просто снова облачаемся в те же одежды1

    После определенного времени героической борьбы, на долю «Ателье» выпал и ряд удач, которые, если бы к ним подойти более по-коммерчески, смогли бы надолго обеспечить существование театра материально. Но кроме «Вольпоне», который я подряд дал четыреста раз, я никогда не отступал от программы, которую наметил для себя, я не колеблясь приносил в жертву неоспоримый материальный успех ради театрального репертуара, который я принципиально хотел основать.

    Если бы я рассматривал «Ателье» как заурядное зрелищное предприятие, стремящееся давать представления высокого качества, я мог бы сказать, что успех превзошел все мои ожидания, но если бы я воспринимал его с точки зрения тех причин, которые меня толкнули на его основание, то я должен сказать, что после восьми лет усилий я еще весьма далек от своей цели.

    Вот манифест2, который я напечатал в августе 1921 года:

    Ателье

    Новая Школа Актера

    Директор: Ш.Дюллен

    Париж, ул. Оноре Шевалье, дом 7

    «Белая Лоза»

    Неронвиль3, дорога на замок Ландон

    /Сен-и-Мар/

    «Как преходящи наставления умников,

    чьи доводы нам жизнь не подтвердила»

    Леонардо да Винчи

    “Ателье” не является театральным коммерческим предприятием, оно – лаборатория опытов в области драматического искусства. Мы выбрали такое наименование, потому что нам представляется, что оно отвечает той мысли, которая была у нас касательно идеальной корпоративной организации, когда самые сильные личности подчиняются требованиям совместной деятельности или когда художник владеет полностью тем орудием, которое он будет использовать, как хороший всадник использует своего коня, а механик свою машину.

    Любительство, дилетантство столь же опасны как каботинство. Театр - это совершенное искусство, самодостаточное таким он нам достался от старых мастеров, чем мы должны только восхищаться.

    Эстетика театра может изменяться в зависимости от эпохи, формы выражения должны непременно привлекать и обладать свежестью новизны, особенно когда мы заимствуем пьесы у древних, потому что театр подобен жизни, такой же множественный, изменяющийся и таинственный, но те элементы, которые его воодушевляют остаются вечно одни и те же.

    Для того чтобы внести свой вклад в такое творчество нам нужны решительные и боевые мужчины, простые и преданные женщины; для достижения нашей воспитательной цели необходимо то духовное единство, которого столь трудно достичь в эти безжалостные времена, когда о людях судят по их бумажникам. Наша школа прилагает все свои силы, еще столь юные и неопытные, для возрождения актера.

    Наши исследования мы будем внедрять прямо в свою практику, а если они покажутся несовершенными, мы верим, что другие заинтересуются теми указаниями, которые в них содержатся, и им удастся их воплотить более счастливо.

    Мы просто снова облачаемся в те одежды, которые сбросили с себя современные актеры, более склонные к корысти, чем к истиной красоте.

    Приобретенный мною с тех пор опыт только укрепил во мне эти мысли. Если бы я уж не вырезал их до сих пор то, возможно, изложил бы их двумя строчками: "Если труппа проникнута духом коллективизма, если ее подготовка отвечает требованиям того разнообразного репертуара, который ей приходится играть; если этот репертуар основывается исключительно на сценических соображениях и не страдает эстетикой авангарда, мнимой новизны, такой театр следует судить по совокупности работ, а не по отдельным успехам”.

    Если театр ставит перед собой такие высокие задачи, то может ли он жить без помощи со стороны меценатов или периодических дотаций - и все это при сохранении абсолютной свободы? Я попытаюсь ответить на этот вопрос, опираясь на свой собственный опыт.

    Если бы я был тем, кого принято называть разумным человеком, я бы никогда не открыл двери своего заведения, имея двести франков в кармане. Если бы меня направляла в этом деле призрачная надежда на немедленный успех, я бы продержался недели две, месяц, а потом бы прекратил безнадежную борьбу. Так вот, в таких невообразимых условиях я продержался два года. Когда вместе с пьесой "Каждому своя, правда"4 пришел успех и "Ателье " впервые начал получать доходы, которые обеспечивали существование театра, я поверил, что обогнул-таки трудный мыс. Я не отдавал себе отчета в том, что, добившись успеха, я вступил в период трудностей другого порядка, но столь же реальных, как и те, которые только что преодолел. Публика приходила на пьесу, а не в театр "Ателье". Я пренебрег светом ради Пиранделло, но среди зрителей, которые узнали дорогу в "Ателье", число тех, кто пристрастился к моему театру и должен был увеличить количество преданных с самого начале ему людей, никак не соответствовало тем расходам на содержание, которые возрастали год от года. Из кого же на сегодняшний день состоит та публике, что ходит в мой театр?

    Во-первых, из тех, кого я называю "своей публикой", то есть тех, кто неотступно следует за мной с самого начала и кто, представляя различные классы общества, является стабильным ядром публики. Эта группа зрителей, образовавшаяся за восемь лет трудов и усилий и численность которой до сего дня только возрастает, обеспечивает мне полный зал на десять-пятнадцать представлений, не зависимо от успеха пьесы. Эти люди приходят ко мне, не потому, что прочитали статью в газете иди увидели афишу, а из-за того доверия, которое они оказывают мне по сей день. Я оцениваю число таких зрителей в шесть-семь тысяч. Это очень хороший показатель, но и смехотворный, когда начинаешь подсчитывать ежедневные расходы театра и затраты, на которые я должен пойти, чтобы поставить какое-то новое произведение. И все-таки, это как раз тот результат, который прекрасно отвечает той цели, которую я когда-то поставил перед собой.

    Во-вторых, из снобов первой волны, людей со вкусом, которые любят открывать что-то новое для себя и потом об этом поговорить. И если они иногда отрицательно влияют на общественное мнение, то бывает и наоборот, так что они случается создают известность тем произведениям и авторам, которые имели шанс им понравиться.

    В-третьих, из снобов второй волны. Эти идут вслед за снобами первыми: Они приходят в театр из долга перед высшим светом, словно в служебную командировку, частенько здесь скучают и занимают и лучшие места, за которые они платят любые суммы в дни аншлага. Поскольку они заранее принимают мнение того человека, который их послал на представление, они создают прекрасную живую рекламу.

    В-четвертых, из широкой публики, того потока, который вдруг налетает, расширяется и кажется неистощимым. В "широкой публике" есть свои достоинства и свои недостатки. Это та же самая публика, которая два раза в неделю ходит в кино, а когда до нее; докатывается слух об успешной постановке, то благоволит посетить и театр. Оказавшись в зале, такой зритель быстро приноравливается к спектаклю, а поскольку у него не слишком много предвзятых идей, он и образует хорошую, но бесцветную и переменчивую публику. Если бы я постарался отыскать во всех этих категориях зрителей какие-то указания на то, как хоть в какой-то степени согласовать свои попытки с тем, что занимает зрителей, я бы нашел сотню, тысячу таких указаний, но мне бы все же не удалось добиться того коллективного чувства, которое лежит в основе всех великих эпох драматического искусства.

    Та же самая публика, когда речь идет о кино, реагирует совершенно по-иному. В основном он интересуется кино. Журналов, посвященных кино, весьма много; журнал, посвященный театру, не приживется одновременно и в Париже, и в провинции. Те, кто продолжает отрицать конкуренцию кино, добровольные слепцы. Эта конкуренция превосходит все то, что о ней можно сказать, и она становится просто тревожной, когда думаешь о том, что новые поколения растут в дали от театра.

    Конечно же, один вид искусства не разрушает другой. Театр переживет это короткое солнечное затмение, но теряя контакт со зрителем, он не может не обеднеть. Потому что он набирается сил когда в нем есть зрители, и ему просто необходима такая связь чтобы жить. Звуковое кино, усилив власть немого кино, только усугубило эту конкуренцию. И опасность здесь создается не за счет того, как об этом чаще всего говорят, что оно похоже на театр, но превосходит его по своим возможностям, а потому, что есть соответствие между кино и современным зрителем. Да, это верно, что данное соответствие основывается скорее всего на снижении вкуса и лености ума, на поверхностных и чуждых искусству причинах, но есть в кино тот внутренний призыв, который публика воспринимает, даже не пытаясь его понять. В эпоху высоких скоростей кино размножает изображения, слегка касается всех вопросов, предлагает скорые обобщенные выводы... В век всеобщего обязательного образования оно обучает, развлекая. Сейчас, когда в моде приключения, оно удовлетворяет жажду романтики. За один вечер можно посмотреть и многосерийный фильм о любви, и кинофильм, посвященный практическому применению научных знаний; кино дополняет и иллюстрирует еж дневную газету. Читали о важном событии? Можно получить зрительную заметку об этом. Было совершено покушение?... Очень редко бывает такое, чтобы во время прохождения кортежа, оно не было бы запечатлено наведенной камерой. Сейчас мы услышим крики толпы, голос убийцы... Благодаря кино документальный жанр занял в литературе господствующее положение. Если мы посмотрим на кинофильмы, ставящее перед собой определенные художественные цели и тем не менее нравящиеся публике, то увидим, что самые смелые попытки ушли недалеко в области духовной. Они все так же остаются изображениями, в которые каждый может вкладывать то содержание, которое ему больше нравится - в зависимости от своего воображения и уме.

    Добавьте к этому прекрасные залы, разумные цены на билеты, разрешение курить, входить в зал в любое время, атмосферу разрядки и непринужденности и многие другие поблажки, направленные на то, чтобы привлечь ту публику, которая любит комфорт и путешествия. Для молодых кино и автомобили неистощимые темы разговоров. Плохое время для поэтов!

    В этих условиях искусство, такое как театр, которое опирается на многовековые традиции, всенепременно должно впасть в немилость, если только оно не найдет именно в этих традициях элементы, необходимые для его возрождения. Но можно было бы многое сказать и о такой традиции, которая с того момента, когда она перестает быть плодотворной, становится вредной.

    Прошлое дает тому примеры. Оно не говорит нам: "Чтобы все шло хорошо, делайте так, как сделано мною". Но оно говорит: "Делай как я, ищи, как я искало, работай. У меня тоже были великолепные образцы из прошлого. Но разве я копировало их рабски? Старалось ли я их точно воспроизвести? Нет, потому что, сделай я так, я бы ока­залось вне жизни. В темах и характерах древности я брало то, что было в них вечного, я их перерабатывало, и человек моего времени узнавал в них самого себя. Как играли ту или иную роль тогда, когда она была создана? Если ты попытаешься .отыскать то, что умерло, ты всего, лишь принарядишь труп. Изменилась система ценностей. Дай жизнь всем формам драматического искусства в тех способах выражения, которые присущи твоему времени.

    Мне представляется, что прошлое также мне говорит: "Не связывай себя с внешними формами, поскольку они быстро устаревают. Держись духа этих произведений. Почитание не в меру, восхищение по заказу, формулы как раз и являются худшими врагами шедевров. Стиль? Да ведь стиль это прежде всего правильное понимание!" Увы! Во Франции все обстоит наоборот. Когда речь заходит о театре, то сразу же напыщенно вспоминают о традиции. А часто под этим понимают ни что иное, как совокупность актёрских трюков, обусловленных интонацей. Ох, уж эти раскормленные субретки, что стоят уперши руки в бока, как маркитантки! Ох, уж этот глухой, через силу смех комических персонажей, комических по репертуару! Эта традиция сохранила прах великих, их судорожные потуги, даже слабости, но из нее улетучился их дух.

    Когда я говорю о том, что театр может позаимствовать из этого великого наследия то, что позволит ему возродиться, то я вовсе не имею в виду иллюзию, а как раз то чистое ощущение драматического, которое восходит через многие века к театру Древней Греции.

    Так вот, все попытки в этом направлении, предпринятые в Европе до сего дня, черпали свое вдохновение как раз в такой традиции. А если эти усилия не сумели возобладать над привычками публики, так это потому, что защищаемые беспрестанно бдительной критикой, когда речь заходит о чем-то новом, поддерживаемые парламентски властями, которые считают театр забавой - если только речь не идет о том, как бы извлечь из него деньги через налоги - , поощряемые косной и вялой публикой, которая предпочитает похоронить театр, нежели увидеть его свободным, - другие силы, которые этому противятся, оказываются более могущественными.

    Впрочем, я убежден, что всякие намеки на обновление, которые не исходят из разумного начала нашего искусства и истинного знания его средств, могут только затормозить его развитие ,и тогда встанет вопрос жизни или смерти театра. Отсутствие интереса со стороны публики побуждает его к поиску нового во что бы то ни стало. Это тоже одна из величайших традиций театра, и только она одна может уберечь нас от определенных ошибок.

    Короче, чтобы держаться, мы не можем рассчитывать ни на меценатов, ни на дотации. Против нас выступает значительная часть критиков, против нас привычки публики, конкуренция кино, билеты по низким ценам, которые, похоже, были придуманы для того, чтобы пустить театры с молотка - принудительно их ликвидировать! -, против нас ожесточение налоговой политики, которая не выпустит добычу до тех пор. пока не придушит ту курицу, которая несет золотые яйца, и равнодушие многих.

    Но это еще не все ...

    Я говорил здесь только о внешних трудностях, тех, о которых все и так знают. Но есть и другие, связанные с внутренней жизнью такого театра, как мой. который существует на основе принципов, изложенных мною в начале этой статьи.

    Я сформировал труппу. Придерживаясь, все время одних и тех же принципов направлять исследования на благо театра, я захотел собрать актеров, получивших подготовку по пластике, умеющих петь, танцевать. Традиционное обучение актеров театра обычно не дает им той подготовки, которую имеют певцы мюзик-холла и цирковые клоуны. Когда актера приглашают сыграть комедию, как часто бывает, все, что требуется от его тела, так это чтобы оно умело элегантно носить городскую одежду. Та труппа, которую я создал, осталась в большинстве своем мне верна. Но требования работать с большей отдачей, чем в большинстве других театров, из-за особенностей нашего репертуара и того числа пьес, которые нам надлежит поставить /исключение составил только последний сезон/5, заставили нас частично отказаться от той студийной работы, которой мы занимались в начале и которая быстро принесла свои первые плоды. А потом развитие актеров шло не в духе "Ателье", а стало более привычным. Часто они теряли в содержании, но зато выигрывали в мастерстве. Я полагаю, что если только не подходить очень предвзято, невозможно отрицать, что пьесы "Птицы"6, "Вольпоне", "Стратагема" были сыграны в своей совокупности очень хорошо, но я убежден, что если бы у нас были средстве продолжить наши первые занятия, мы бы ушли намного дальше в том, что касается выразительности драматического произведения.

    Для того, чтобы подпитывать труппу и сохранить эту лабораторию по исследованию драматического искусства, мне необходимо было сберечь, несмотря на все трудности, Школу "Ателье"7. Я потратил на нее много своего времени и - позволю себе так сказать – много сил. Но и там я столкнулся с тем, что невозможно выйти за пределы определенной организации из-за отсутствия средств, которые для этого столь необходимы. Школа драматического искусства может стать интересной, если обучение в ней ведется бесплатно. А надо и хорошо заплатить преподавателям, которые занимаются этим часто неблагодарным делом, достать деньги на расходы, связанные с деятельностью заведения такого рода. У меня была мечта привести в эту школу молодых авторов "Ателье", которые бы стали там не учениками, а сотрудниками и даже могли бы заняться там экспериментами с тем, чтобы быстро определить, можно ли это применить на практике.

    "Ателье" для многих из этих молодых авторов, ставшими к настоящему времени вполне зрелыми драматургами, стало своеобразным трамплином8.

    И если их карьера, и для них тоже трудная, требовала, чтобы они куда-то перешли, они все равно оставались, по меньшей мере, друзьями. Невозможно добиться реального объединения людей, если рассматривать театр только как рынок сбыта своей продукции; а вот совместная работа - кроме представлений - непременно благотворно скажется на производственной деятельности. Увы! Слишком много частных интересов противятся подобному сотрудничеству, и нужно ясно сознавать, что любовь к театру часто более сильна у актеров, чем у драматургов, которые любят только свои пьесы.

    Тем не менее, как раз пришло то время, когда драматурги должны опять занять то место, которое они утеряли. Теперь они больше не направляют производство. Они более или менее подвержены влиянию внешнего обновления, каковым является творчество постановщика. Для того, чтобы "сделать спектакль" иной раз в комедию классического стиля вставляются сценки, характерные для мюзик-холла - маленькая уступка современному вкусу.

    Но спектакль - это не попурри из текстов, куплетов песен, музыки и танцев, а самобытное произведение в котором все выразительные средства должны служить тому, чтобы говорить языком театра, который, как мне представляется, отвечает той потребности в действии, тому ощущению ритма и тому пристрастию к пластике, которые отличают нашу эпоху.

    А пока все эти попытки обновления, дают весьма удачные, не основываны на находках постановщиков, у этого движения не будет необходимых сил выйти за пределы ограниченного круга просвещенных любителей, и оно сможет только поставить вопрос» но не решить его.

    Театр поиска, каковым является "Ателье", больше чем какой другой испытал этот кризис производства. И если иной раз складывалось впечатление, что наше движение вперед замедлилось, так это потому, что я тщетно дожидался новых произведений, ради которых я и создал этот театр. Если я не всегда достигал цели в своих намерениях, касающихся сценических постановок, то это также получалось и из-за того, что пьесы для этого не годились и потому, что первым условием их представления было оставить их такими, какими их написали.

    Одна из расхожих идей, которую охотно нам предъявляют, заключается в том, что театр "интересует только конечный результат что надо, всего-навсего, отыскать хорошую пьесу, а если она не пойдет, то заменить ее другой".

    Это как раз то, что мы и вынуждены делать, но я со своей стороны продолжаю верить, что если мы поддадимся такому оппортунизму и у нас не будет более твердой установки, то конечным результаттом станет все более и более быстрое истощение последних сил театра.

    Этот небольшой очерк о тех трудностях, которые есть в моей работе, если даже он заинтересует только моих друзей, по крайней мере покажет им, что я не строю иллюзий в отношении наших слабостей, и если я так хладнокровно о них говорю, то значит я питаю тайную надежду победить их. Для меня не представляет никакого интереса руководство театром, который будет не таким, о каком я мечтал и мечтаю. Достичь того успеха, каким пользовалась пьеса "Вольпоне", - эту цель я оставляю на совести моих хулителей, которые напоминают о нем после каждой моей новой постановки.

    Единственное мое устремление - выполнить поставленную мною при основании "Ателье" задачу.

    (В следующем номере "Корреспонданс" я выступлю со статьей о нашей программе работы и нашей программе учебы.)

    Май, 1930

    "Корреспрнданс", № 16.

    ## ***Л.Жуве***

    ## ***Вопросы по театру1***

    […] Театр во всех своих проявлениях мне представляется загадкой. Он вызывает в нас беспокойство, нарушает установившийся порядок, воздействует на нас так, что даже трудно объяснить.

    Заниматься театром или говорить о нем можно двояко: или скользя по поверхности, или ж проникая в его глубины, взмывая в его выси, то есть, действуя по вертикали бесконечности.

    […] Я знаю, что у меня догматический и мистический ум2, а также я знаю, что многие из нас в конце своей деятельности меняют веру и отходят от мира, но во мне еще ничего нет от блаженного затворника - ведь я руководитель труппы -, и нет во мне склонности ни к спиритизму, ни к столоверчению. Во время своей ссылки на Гернси Виктор Гюго вместе с другими находил такое обескураживающее применение столу.

    Моя жизнь, которая разрывалась, раздиралась противоположными чувствами, пошла в театре в добровольном рабстве, когда отвращение переплеталось с пылом, а уныние с воодушевлением, и как все другие, кто творит и действует, я пытался познать – понять все в театральной игре, и тех, кто в ней участвует. Несмотря на разочарования, испытанные в этой жизни, полной иллюзий, сегодня все в ней представляется чудесным, но, увы, непонятным.

    Не понять тех, кто приходит в театр и занимает свои места в зале, тех, кто выкладывается на сцене, того, кто написал драматургическое произведение... И в этом все гнусное или низкое переплетается с возвышенными порывами и исступлением /экстазом/.

    Выполняя свою задачу, артист совершает такие мелкие и прискорбные промахи, влача свою бескорыстную жизнь, ничуть не сознавая своих пороков, и именно эта не осознанность создает ему ореол.

    В результате кропотливых и долгих поисков я перенес свое стремление к драматическому на все, связанное с театром. То чувство удовлетворения, которое приносит любопытство, и желание все узнать привели меня к тому, что изучал все, чему можно научиться: искусство игры, постановки, оформления, живопись и освещение, науку строителя и архитектора, создание декораций и костюмов, литературу, психологию, комментарии и критику, воспоминания о театре. Неизведанное, смутное в этих знаниях, их изменчивость в использовании вызывают у меня такое впечатление, будто театр, весь целиком, всего лишь любительское занятие, деятельность, не основанная на какой-нибудь науке, совокупность попыток, причины и истоки которых остаются неясными, затуманенными, а самые высокие достижения полученные в результате этих попыток на протяжении веков, лишь указывают на что-то, заставляя ум снова и снова задаваться вопросами.

    От всего того, что я сделал в театре, от всего, что я пытался познать, во мне остается неудовлетворенность. А если я задаюсь вопросами, так только потому что я искал именно знания, и сегодня во мне живо удовлетворение тем, что я от этого получил.

    Но все то, что я чувствовал в том откровении, которое мне подарило эти "драматические моменты", казалось, указывало мне на близкое открытие ... но оно так и не осуществилось по сей день.

    Я чувствую, что меня тянет поставить вопрос о театр в более широком смысле: я испытываю потребность в таком отношении, в котором были бы связаны воедино противоречия, которые я испытываю каждый день.

    Так может, это как раз то, что можно назвать поиском догмы?

    \*

    История Робинзона Крузо представляется бледным приключением рядом с той чудесной жизнью, которую можно прожить в театре.

    Но есть в этой жизни элементы разложения. Все они привнесены в нее извне теми, кто хочет примазаться к ней, но не хочет ею жить, невежеством тех, кто занимается театром, или же из-за их неспособности все время пребывать в драматическом состоянии /что такое драматическое состояние?/, чужаками, профанами, дилетантами и тем несчастным человечеством, которое вмешивается во все, что ты делаешь, желая прикоснуться к возвышенному.

    И все-таки неоспоримо, что театр - нечто духовное.

    Ничто не подтверждает такого суждения, это только красивое и удобное решение. Его еще надо доказать или по крайней мере почувствовать.

    Я воспринимаю это утверждение с уверенностью, подсказанной мне интуицией, но мне весьма затруднительно привести доказательства в подтверждение этих утверждений. Несомненно, это один из подходов, который говорит о моем складе ума, но это не может служить объяснением.

    Нужно обоснованное умозаключение, правильное и насыщенное течение мысли для того, чтобы писать на эту тему. А тут просто одна из точек зрения - какой же тут прок?

    Все, что я здесь пишу, не более как изложение тех ощущений. которые приходят ко мне по всякому поводу, когда я играю или репетирую. Все эти ощущения зарождаются во мне от того, что делаю я, что делают другие, но они мимолетны, и их не всегда удается полностью описать. Ощущения эти вспыхивают у меня в мозгу как идеи, но идеи зарождающиеся, не оформившиеся, туманные. То удивление , которое я при этом испытываю, делает их почти физически ощутимыми, но я не в состоянии остановиться на них, как следует их обдумать и дать им созреть. Во мне возникает ощущение внезапного откровения и я, обрадовавшись, спешу их запечатлеть, в какой-то горячечности и с жадностью записать их. Но это только затравка, видимость идей, их трудно описать, настолько они еще неясные в своей физической оболочке, и когда их записываешь, то как раз и подтверждается тот факт, что они еще не оформились, еще не существуют для ума. Все время обилие ассоциаций идей, открытий, внезапных озарений, касающихся самых разных вопросов.

    Я пишу второпях, в пылу этих ощущений, мысль не поспевает родиться, и в моих заметках нет ни точности описаний, ни ясности идей. Я разумом погружаюсь в них, чтобы что-то выудить из этого мелководья наметок, которым измараны многочисленные тетради.

    А кстати, кто же здесь Писарь? Актер или я? Несомненно, никогда полностью ни тот, ни другой, и я чувствую себя между ними, перечитывающим самого себя, как обезумевший секретарь врача, у которого просто зуд к наблюдениям, или больным, у которого сильное пристрастие вслушиваться в себя, в себе копаться.

    \*

    Может, эфемерность театра заставляет меня предчувствовать, что за всем этим стоит нечто более значительное?

    Может, присущие ему подлость и бедность заставляют меня искать какой-то тому компенсации?

    […] Театру требуется преобразование - изящное, медленнее, но серьезное. Что же это за преобразование?

    Каким должно оно быть, если это не […] посягательство на высшее сознание нашего существования, на невидимое глазу?

    Конечно же, будет театр также и духовным, но он таковым, естественно, не является.

    Нет, он всегда был таким, даже в худшие времена, даже тогда, когда вызывал негодование зрителя, которому бросал вызов, которого шокировал.

    Театром грезят, значит в чем-то другом должны бодрствовать-примерно так сказал Рильке.

    "Жизнь - только греза о грезе, но с ней пробуждается что-то иное".

    Театр - это такой улей, в котором нектар видимого преобразуют в мед невидимого.

    \*

    Творение, изобретение людей, чтобы возвыситься над своими заботами. Поиск наивысшего выражения в духовном.

    Разный смысл в это вкладывается в разные эпохи.

    Греза, принятая заранее или порожденная ради забавы. Забава живого существа - зов души или сознания?

    Представление своей собственной жизни или того образа, который для нее создают. Заполнение своего одиночества или внутренней пустоты.

    […] Жертвоприношение, колдовство через чары, направленные на те изображения, которые называют персонажами или героями с тем чтобы умиротворить этих духов воплощением?

    Детская забава, которая не идет дальше, чем игра ребенка, не возвышается над ней.

    Никто еще не озаботился тем, чтобы наметить пределы такой деятельности, а те кто пытались это сделать, ограничились тем, чтобы найти частные причины и объяснения, однако они никак не заполняют ту безмерную пустоту, которая порождена этим вопросом.

    \*

    Что такое театр и почему люди ходят в театр? Почему люди занимаются театром?

    Нескончаемый анализ превращает эти загадки в разрозненные детали, уже не имеющие никакого смысла и не представляющие никакого интереса, причем здесь наблюдается такая особенность, что если кто захочет над этим поразмышлять, то он специализируется, но это ему ничего не дает, поскольку все эти частные точки зрения изменяются со временем.

    Всякий возможный разбор в одну эпоху ничему не учит, если подходить с общей точки зрения. Проблема, связанная с Шекспиром или Мольером, механизм театра Расина или Гюго, если их рассматривать в совокупности, так и остаются проблемой или механизмом. Если разложить на составляющие творчество Клоделя, Жироду, Мариво и Мюссе, то от него не останется смысла. Каждый разбирает их творчество по-своему, а последующее воссоздание, воссоединение разрозненных деталей, если таковое удается, не объясняет ни действия произведения, ни производимого им впечатления.

    Беспутное или благочестивое занятие, элевсинские мистерии или культ Бахуса, о которых распространяется всяк кому не лень, увеселение или пища для ума - две крайности, два полюса, две стороны этой деятельности.

    Голова идет кругом, и разум обращается к самым разным вопросам.

    \*

    Если это ремесло - всего лишь ощущения, эмоциональное лакомство, возбуждение чувствительности, расширение границ восприятия жизни, потребность тела, то при чем здесь дух?

    А какая опасность грозит ему от этого, когда первое пламя удовольствия и наслаждения, которых он домогается, иссякнет?

    Какие странные размышления, какие печальные воспоминания, какие вопросы приходят на ум.

    Это такое ремесло, где есть серьезный риск совершить промах.

    Где начинается игра, развлечение, куда они ведут? Вот в чем вопрос.

    Складывается ли это ремесло из грубых чувств или оно является результатом разума? Исследует ли театр мистику или телесную гимнастику , во что вносят свой вклад костюмеры и гримеры?

    Важно рассмотреть вопрос о положении актера3 […] для того, чтобы иметь возможность говорить о всех вопросах, связанных с театром, и о самом театре, и на основе этого вывести театральную этику, в соответствии со взглядами актера.[…] Актер - это полюс представления и его участие является определяющим, основным.

    \*

    Эгоизм актера.

    Его эгоизм проистекает исключительно из его собственного наслаждения, из поиска того удовлетворения, которое полностью состоит из наслаждения жизнью, потребности в этом наслаждений, необходимости быть счастливым, быть другим и быть счастливым для того, чтобы быть способным стать другим, из наслаждения собственным наслаждением.

    […] Эгоизм личной утехи стать другим, тщеславие быть другим, склонность дать удовлетворение самому себе, другим, желание получить вознаграждение, любовь, одобрение, деньги, потребность в довольстве и, главное, потребность личного самоутверждения, на котором покоится и воздвигается ощущение собственной значимости, своего превосходства.

    Кроме этих соображений, какие еще есть у него, чем он может располагать для того, чтобы захотеть играть на сцене, захотеть стать другим?

    Его основное правило - понравиться. Но кому? Зачем и каким образом? По какому поводу? И чем? Перед тем, как перейти к занятию искусством наслаждения самим собой и другими, приходит размышление, похоже, необходимое.

    Но это размышление, увы, противоположно эмоциональным порывам актерской алчности, игре, притворству.

    Есть и другие правила, которые, возможно, еще нужно установить.

    Одно из первых /правило Горация/ заключается в том, чтобы ставить собственное наслаждение только следом за наслаждением других.

    Но как же это сделать?

    \*

    Публика обманывает актера, да это так, а актер обманывает публику. Но это чистосердечная игра, сделка. И вот эту-то игру и надо рассматривать - ее порядочность, -ее действие в заранее установленных границах.

    Театр - это игра. Он исходит, он зарождается из невинности, чистоты, поэзии детства, ее ребячества.

    И только потом он или устремляется вверх или же опускается.

    Можно по-разному заниматься театральной деятельностью, работать в нем.

    /Я думаю о трактате Ларива4 и о его комментарии к "Федре". Как он писал: "И вот тут актер совершенно естественно должен заплакать"./

    Но мошенничество, подлог, чаще встречаются и более естествены у актера, чем у публики, которая ищет своего наслаждения также как и актер, который часто играет только из наслаждения играть, тогда как у публики удовольствие выражено менее эгоистично, во всяком случае более бескорыстно, более анонимно. Великодушие публики менее нуждается в подтверждении, и неважно, в какой мере оно свойственно актеру.

    […] Театр является одним из средств, которые вызывают чувства возвышенного, восхищения. Он их пробуждает примерами, он их предлагает актеру для работы на людях, непременно при свидетелях, но часто актер вносит в это занятие только стремление к собственному наслаждению или к поиску какого-нибудь наслаждения, а вот доверие, вера публики - искренние.

    Публика верит сильнее актера. Так что речь идет о вере, о вере истинно верующего.

    \*

    […] Нужен театр отвлечения.

    И такой театр - великий, это классика.

    В великие времена были и театр, и актеры, и публика - дай® в

    периоды мнимого реализма /в Средние Века/.

    Надо исходить из реализма, но надо отказываться от бытовизма, чтобы театр достиг общего, а следовательно - духовного.

    Это согласие, соглашение, договор между исполнителями и зрителями /конвенция театра, изобретение театра/.

    И всегда надо верить в благородство зрителей, в его духовность!

    \*

    И когда настанет конец мира, в театральном зале будут сидеть люди, которые тут же перейдут в иное царство.

    Важно, чтобы театр, в котором они будут сидеть, был бы не слишком далеко от царства духа.

    \*

    Театр создан для того, чтобы люди узнали, что существует и другое, кроме того, что происходит вокруг них, чтобы они знали, что есть изнанка того, что они считают лицевой стороной жизни, чтобы они догадались, что у людей есть бессмертная душа

    Как? Каким образом? Это меня уже не касается, или, вернее, это меня касается как посредника.

    По крайней мере, театр создан для того, чтобы мистифицировать самого себя и других; я не намерен злоупотреблять доверчивостью для потехи, а намерен создавать созерцание, исступление, медитацию для того, чтобы приобщить к мистериям, которые нас окружают и которые мы носим в себе /мистагогия5/.

    Мистерию, догмат или религиозное действо, недоступные разуму, сокровенные.

    \*

    Сон Театра

    Сновидение навеянное, непередаваемое, которое он более или менее успешно предлагает. Театр овладевает сознанием зрителя с тем, чтобы его успокоить, усыпить или пробудить. Драматическое ощущение. Настоящий сон театрального искусства.

    Нельзя ничего осветить, не затемнив противоположной стороны. Как свет, который перемещается во мраке чтобы высветить предметы, сдвигается с этого предмета в сторону, так он снова погружает те предметы, которые до этого высветил, во мрак.

    \*

    О театральных вопросах

    Все, что мы пишем, до того ненужно и преходяще. До того все это частно и пристрастно, что мне не удается убедить себя в правомерности, возможном интересе этих заметок, и все-таки я их пишу со страстью, со стремлением к поиску, поглощающему исследованию, с тем смешным впечатлением, что я вот-вот вдруг открою тайну… Поскольку…

    ... театр- это поиск Алиби, отсутствия.

    Здесь желание, чтобы тебя судили только заочно, отказаться от дачи показаний, уйти в отпуск, забросив на время кое-какие мысли и чувства, сбежать надолго, убежать от повседневности, скрыться, перебраться через стену, которой обнесена эта жизнь, смыться от всего посредственного, взять отпуск, создать себе временно исполняющего обязанности - стать невидимым и неуловимым на все времена...

    Поступить в театр - значит объявить, что тебя здесь нет, что ты в отпуске для многих и многих вопросов, столь разных и столь утомительных! Это когда тебя нет для множества огорчений и хлопот; это - иметь возможность заниматься поэзией, духовной жизнью, космогонией и метафизикой.

    При всех тех отвратительных коммерческих вопросах, которые вдруг одолевают нас покруче чем в какой бы то ни было торговле или промышленности.

    О, за наш отпуск нас заставляют платить высокую цену. А наши отсутствия, наши отвлечения - наши Алиби!

    \*

    Провести свою жизнь в ощущениях, передрязгах, бедствиях, приключениях, чувствах Ганса, Адольфа, Дон Жуана, Тартюфа, персонажей Мюссе или Мариво - это все же лучше, чем работать зубным врачом или коммивояжером, аптекарем или фининспектором, но это можно сделать только одним способом.

    И речь не идет только о том, чтобы убежать от другого или захотеть стать этими персонажами, стремиться к тому, чтобы им уподобиться, верить , что ты и стал этими персонажами, что живешь их жизнью или похож на них внешне. Для того, чтобы приступить к этому делу, нужно обязательное и простительное тщеславие.

    В этом отправная точка, начало, и никто из нас не станет этого отрицать. Те первичные доводы в пользу того, что мы называем призванием /и неправильно/, их же надо произнести, признать. Но на этом нельзя останавливаться. Просто надо признаться самому себе, засвидетельствовать, что ты не бежишь от всего того, что тебя унижает или гнетет в мирской жизни; в этом решении сталкиваешься и с другими отвратными вещами; но мы - не эти персонажи, мы не другие, а мы - это мы сами /быть другим, это великая идея, который каждый выражает совсем по-другому в своих заявлениях/, мы остаемся сами собой в приятном для нас развлечении, направленном, однако, на нас самих - в этом и состоит это ремесло.

    Это - использование себя, это - развитие себя, управление собой в этом занятии /обманчивом, тщеславном, смешном/, которое и составляет сокровенную тайну этого искусства /аскеза, использование себя/, с помощью которого достигают сначала своего собственного развития, очеловечивания, созревания, своего истинного призвания, становления, а наряду с этим и одновременно с этим - профессионального совершенства, раскрытия своего таланта.

    И это исследование самого себя, поведение актера / наиболее ясное название для всех этих дебатов/ является, в конечном счете, главной проблемой.

    В зависимости от авторов, в зависимости от эпох, актер по-разному использует себя, ведет себя.

    Есть особая техника в манере письма, в построении произведения у каждой плеяды авторов.

    Есть особое ощущение, особые чувства, идеи, которые в моде в каждую эпоху и которые навязываются актеру, принуждают его к особому поведению, свойственному только ему участию, в котором и заключается тайна его искусства /и искусства его времени/ и тайна его жизни.

    /Речь не идет о моральной точке зрения, об использовании какого-то персонажа, все персонажи невинные, Господь им судья/.

    Выдавать себя за Рюи Блаза или Пердикана или за настоящего героя неважно какого произведения - романтическая простота, мегаломания, шизофрения. Не следует терять себя в этих этюдах, а следует определить отношение актера, его участие, его поведение в зависимости от эпохи: в древнегреческом театре, в мистериях или действах Средних Веков, в пьесах Шекспира, Мольера, Расина, ХУП веке, ХVIII веке, в наши дни; внимательно рассмотреть, каким образом он раздваивается и результаты раздвоения.

    От искусства делать вид или быть похожим - к образу бытия и уравновешенности, к тому, чтобы жить.

    Жить без раздвоения.

    Жить со страстью и трезвостью ума, в неистовстве страстей, разнузданности, освобождения самого себя и сдержанности, осознавая самого себя, сдерживая, тормозя, организуя это первое неизбежное состояние.

    Это - уравновешенность актера в неуравновешенности, сдержанность в разнузданности и страсти, развитие личности в отказе от своей личности, прибегая к потере собственной личности /страсть , робость, стыд/ чтобы отыскать контроль, хладнокровие, личностность; это - потеря или отсутствие выражения самого себя для надуманного выражения относительной, обусловленной истины.

    Это - рассмотрение истины иллюзии, накопление преходящего и вневременного для длительного и аутентичного.

    Тайна актера, если не театра.

    ## Гастон Бати

    ## Постановщик1

    ## Посвящается Жемье,

    ## Моему учителю2

    # I

    # Кто такой постановщик?

    Занятие столь ж древнее, как и сам театр, В стародавнее времена в глубине египетского святилища жрец определял, как двигаться декламаторам, представлявшем божественное семейство Озириса, как причитать плакальщицам вокруг Изиды, как певцам комментировать происходящее. Жрец уже был постановщиком. Спустя тысячу лет, когда Эсхил расширил первоначальный помост, на котором восседал Феспис чтобы вывести на них второго актера, когда он установил двери «логейона», через которые актеры выходили на помост, и балаган «скены», в котором актеры переодевались, когда он выделил «орхестру», где действовал хор, он тоже был постановщиком. Книги по проведению мистерий, миниатюры рукописей дают нам возможность познакомиться с руководителем действа, который с жезлом в руке ходил по всему помещению, в котором он велел установить подмостки, следил за действиями актеров, наставлял их, следил за работой приготовленных им механизмов. Он тоже был постановщик. Программки романтического театра часто упоминают имя постановщика рядом с именами актеров, и в те времена даже издавали заметки о постановках. Госпожа Акакия Виала собрала значительное число таких книжечек и даже переиздала одну из них, посвященную постановке пьесы "Генрих III и его двор" Александра Дюма. Наконец, следует признать, что два величайших гения, определивших историю театра - Шекспир и Мольер - не были чистыми интеллектуалами, но настоящими постановщиками, которые наряду со своим основным ремеслом и в связи с ним писали пьесы для своих театров и роли для артистов, не упуская из вида возможности своей сцены. Только слово это относилось к театральному жаргону, а публика им не пользовалась. Сегодня этот термин стал весьма расхожим благодаря - хотя, впрочем, это справедливо отчасти - чрезмерному употреблению его в мире кино в отношении кинорежиссеров.

    Хотя это слово и стало столь распространенным, похоже, люди, его произносящие, не имеют четкого представления о том, какой смысл они вкладывают в него. Для большой части публики оно связывается только с декорациями и обстановкой, и таким образом получается, что постановщик - это художник-оформитель. Другая часть публики полагает, что в обязанности постановщика входит забота о костюмах, так что художник-оформитель становится и костюмером. Есть и такие среди публики, которые считают, что постановщик ответственен за освещение. Оформитель-костюмер становится еще и осветителем. Те, кто не так плохо осведомлен о театре, да к тому же еще и многие актеры присовокупляют к деятельности оформителя-костюмера-осветителя еще и обязанности режиссера, который руководил репетициями, определяет движения по сцене, руководит спектаклем.

    Допустим на мгновение, что роль постановщика действительно ограничивается только этим, что само по себе уже немало. И эта его роль может быть исключительно благотворной или пагубной, поскольку, даже тщательно следуя букве пьесы, он сможет сделать из текста то, что захочет.

    Мне было поручено прочитать в Сорбонне лекцию и пояснять некоторые элементарные принципы постановок университетского театра. Актеры "Монпарнаса" трижды сыграли одну и ту же сцену в соответствии с противоположными, но в равной мере допустимыми указаниями. Хотя все три раза играли одни и те же исполнители, а обязательным условием было отсутствие изобразительных средств, которые бы подчеркивали характер каждого показа, получились не вариации на тему одной и той же сцены, а три разные по сути своей сцены3.

    В большой зале, стены которой обиты зеленым шелком как во времена Людовика ХIV и вся зала залита светом, в большом кресле лицом к зрителям сидит крупный мужчина. У него цветущей вид, хотя он и считает себя больным, на нем цветастый домашний халат, на голове нахлобучена шапочка. Его жена, еще молодая, соблазнительная и элегантная женщина, приводит к нему нотариуса, чтобы составить завещание. Нотариус хорош в своем черном, хорошо скроенном платье. Он улыбчив, торжественен, натаскан во всех уловках, которые позволяют толковать закон, но не обходить его. Он только что дал консультацию по всем правилам и, похоже, не сомневается, что стал соучастником чего-то нечестного - до того он ослеплен той ловкостью, с которой он жонглирует тонкостями права. Пока женщина делает вид, что расчувствовалась, нотариус не может терять времени даром и произносит: "Ваши слезы несвоевременны: дело еще до этого не дошло." А когда и больной растрогается в свою очередь и скажет: "Об одном только я буду жалеть, умирая, мой друг, что у меня нет от вас ребенка", нотариус прервет и его: "Это еще может случиться". Как только больной решается, он встает со словами "Но нам будет удобнее в моем кабинетике" и выходит первым под руку с женой, которая становится нежной и по-матерински ласковой: "Пойдемте, мой бедненький!" Она его "обработала" улыбками, благодарностью, притворной нежностью, хотя и не показывает виду, что ее занимает получение денег.

    Ничего не мешает толковать эту сцену из "Мнимого больного" не как комедию, а как фарс. Между двумя яркими ширмами Арган предстанет огромным, лоснящимся как колбаса, брызжущий здоровьем мужчиной. На нем домашней халат с крупным рисунком, а вместо шапочки на голове ночной колпак с завязанными под подбородком лентами. Белина - совершенно юная блондинка, потаскушка на вид. Нотариус красивый, еще молодой человек, сильно напомаженный, явно состоящий в сговоре с Белиной. Его консультация представляет собой поток слов, который призван оглушить жертву обмана, уже пришедшую в полное изумление от ласк, которые расточает сидящая на ручке кресла женщина. Когда толстяк посетует на то, что у него нет ребенка, служитель закона у него за спиной обнимет смеющуюся и не противящуюся этому Белину: "Это еще может случиться". Она будет шумно всхлипывать после каждого пункта завещания, затихая только на время, необходимое для того, чтобы расслышать как следует какие суммы называются. А когда она поведет Аргана к выходу, то на пороге заключит его в свои объятия, и сообщники цинично перемигнутся.

    А теперь представьте себе обшитый панелями бельэтаж, тусклый солнечный свет пробивается сквозь зеленоватые стекла, в кресле около очага, в котором видны горящие угли, несчастный человек зябко кутается в серый домашний халат. Он болен, у него одно из- тех нервных заболеваний, которые, поскольку им нет названий, все считают надуманным. Врачи мучают его, поскольку и сами не верят в то, что он болен и делают из него дойную корову. Его жена, уже в зрелом возрасте, с крашенными волосами и набеленным, словно гипсовым, лицом знает что ей выпадает сейчас последний шанс и надо или получить завещание от простака, или обречь себя на нищету. На ней наглухо застегнутое платье из красно-бурой тафты и под накладными буклями она выглядит такой же честной, как сама мадам де Ментонон. Нотариусом будет старый и худой, испытывающий нужду мужчина - без парика, в круглых очках - , и руки у него вороватые. На нем стародавний потертый костюм, возможно, он волочит ногу, стертую кандалами на каторге. Сценка играется вполголоса, служитель закона бормочет всякие намеки, а у Белины натянутое, подернутое ненавистью лицо, которое расплывается в чудовищной улыбке всякий раз, когда Арган смотрит на нее. Одновременно удается подчеркнуть то, что есть отвратительного в жестокости Аргана, который согласен обобрать свою семью и говорит с. отвратительным цинизмом: "Будьте добры, скажете, что я могу сделать, чтобы передать ей мое имущество и лишить наследства моих детей?" Он полон нежности: "Бесценная моя, вы надрываете мне сердце!" Нотариус, видя, что Арган задыхается и полагая, что время торопит, произносит: "Ваши слезы несвоевременны: дело еще до этого не дошло". "Об одном только я буду жалеть, умирая, мой друг, что у меня нет от вас ребенка." Нотариус, изобразив подобие улыбки, робко воодушевляет его: "Это еще может случиться", но тут же умолкает под ледяным взглядом Белины. И так быстро, как еще способен двигаться уже задыхающийся Арган, она уводит своего мужа, а сгорбившийся нотариус смиренно следует за той, которая бросит ему несколько экю за его старания и подлость.

    Комедия, фарс, драма - три разные сцены могут быть сыграны при следовании тексту вплоть до последней запятой. И было бы легко привести множество других схожих примеров, свидетельствующих о той ответственности, которая лежит на постановщике, и о его власти, которая может быть обращена во благо или во зло.

    ### II

    Если постановщик был во все времена, то во все времена он подвергался и нападкам.

    "Раз публика стала глухой к красотам поэзии, не пришло ли время, когда зрелище убьет театр как искусство?"

    ………………………………………………………………………………………….

    "Единственное, что заслуживает в этой пьесе /а пьеса эта - "Эрнани"/ безоговорочной похвалы, так это постановка. Это весьма напоминает тех богачей, единственное достоинство которых - хоро-

    ший повар в доме".

    …………………………………………………………………………………………………………………

    "Французский театр, бывший некогда обителью духовности, стал зрелищем для глаз. Драматическое искусство распято подобно Праведнику, распятому между двумя разбойниками, между машинистом сцены и оформителем".

    …………………………………………………………………………………………………………………

    "Можем ли мы еще надеяться на то, что увидим театр без костюмов и декораций - литературный театр в конце концов!"

    …………………………………………………………………………………………………………………

    "Постановщик - это докучливая муха, надоедливый путаник, который, являя видимость рвения, доводит зрителя своими глупостями до изнеможения!"

    …………………………………………………………………………………………………………………

    "Правильно говорят, что мелочны люди малого ума, но как раз в мелочности и заключается ум и достоинство постановщика. Прежде чем будет разыграна драма, он уже прогнал пьесу целиком в камере обскуре своего мозга. Он не знает, что в ней происходит, что в ней говорят. Но он видит положение персонажей, кресел, столиков, шнуров от звонка!"

    …………………………………………………………………………………………………………………

    «Постоянные изменения декораций свойственны извращенному искусству. Если не будет наведен порядок, то это отвратительное наваждение приведет литературный театр к гибели".

    ………………………………………………………………………………………………………………..

    "Постановка - это очень дорогой соус, призванный заменить рыбу".

    …………………………………………………………………………………………………………………

    Эти любезные высказывания взяты из вчерашней газеты? Ничего подобного. Речь идет о том, что говорили господа Б. де Бональд в 1819 году, Жюль Жанен в 1830, Огюст Лефранк в 1834 и Гюстав Планш в 18474. Вот только никто сейчас не читает больше ни господина де Бональда, ни господина Лефранка, ни господина Жанена, ни господина Планша. А критики наших дней могли бы очень даже запросто повторить слова своих предшественников.

    Подобные утверждения, которые повторяются снова и снова с монотонной настойчивостью рекламных объявлений, не имели бы никакого значения, если бы они не создавали у плохо информированных добрых людей определенных предубеждений относительно роли постановщика.

    ### III

    Согласно самому распространенному из таких предубеждений, постановщик прежде всего озабочен внешнем видом, декорациями, что он прежде всего своего рода иллюстратор, и что произведение он воспринимает прежде всего как череду зрительных образов.

    Нет ничего более несправедливого. Для постановщика декорации не существуют сами по себе: они существуют только как производное текста. До конца ХIХ века декорации были только фоном, на котором велась игра, рамками действия. А для нас декорация стали своего рода актером, они не антураж пьесы, а «составная часть» ее.

    Значение актера в спектакле зависит от того, роль какого действующего лица он исполняет, и в зависимости от той роли, которая ему отведена, он может выступать и в качестве актера - декорации.

    Все определяется текстом, он требует внесения тех дополнительных элементов, которые ему необходимы, и он использует их в той мере, в какой они ему нужны. Если от декораций никакого толка, обойдитесь без них. Если же они просто нужны, то не зачем отводить им большую роль, чем от них требуется. В современной комедии, где действие происходит в обрамлении трех стен с элегантным итерьером "как в жизни", достаточно и оформителя. Если же декорации выступают в качестве статиста, играют эпизодическую роль, то художник, так сказать мимоходом, может сделать их более привлекательными. Но если им отводится одна из главных ролей, то тут нужен настоящий театральный художник-оформитель.

    Текстом определяется также свой стиль для всех элементов драматургического произведения. Один текст требует реалистических декораций, другой - стилизованных, то конструкций, то написанных маслом на холсте, то изображающих что-то, то об этом напоминающих. Не следует следовать какому-то одному направлению. Не стоит придерживаться чего-то одного. Ничто так не надоедает, как режиссер-постановщик, придерживающийся своего собственного стиля и подгоняющий под него - неважно как получится - самые разные по сути своей произведения.

    По правде говоря, такие эксцессы были более присущи иностранцам5 в те времена, когда шло триумфальное шествие немецкого экспрессионизма и русского конструктивизма, французы держались от этого художественного течения на значительном удалении, их попытки в этом направление были робкими, и многие считали ретроградами даже тех из нас, кто посвящал себя поискам в совершено новых направлениях.

    Но вот мода прошла. Смелые набралась ума-разума, и тогда стало видно, что достоянием сценического искусства стало как раз то, что французские постановщики приняли с самого начала. Еще раз наша страна выполнила свою задачу: дать новому оценку, избавить его от всего излишнего и обеспечить дальнейшую жизнь тому, что непреходяще, подогнать новшество под классические мерки.

    Не менее серьезной ошибкой было бы считать, будто театральные декорации зависят от состояния современного искусства. Если действие пьесы развивается в наши дни, то постановщик может вдохновляться современными тенденциями в живописи и декоративном искусстве, но он не должен принимать их во внимание когда воссоздает прошлое.

    Благородная роль театра заключается в том, чтобы заставить зрителя забыть о реальной жизни, позволить ему отключаться от всего, что его окружает, перенестись в другое время. Подобное бегство во времени не будет полным, если зритель будет смотреть глазами нашего современника на ту эпоху, которая на два часа станет и его эпохой. Следует смотреть на мир былого глазами живших в то время людей. Чем больше будет отличий между декорациями, которые были когда-то, и теми, которые выберет для себя оформитель наших дней, тем быстрее будет достигнута цель: изображения, вдохновленные эстетическими воззрениями стародавних времен, приемы, которые давно вышли из моды и сейчас могут представляться как воплощение самого плохого вкуса, будут наиболее действенными.

    Вот поэтому, как каждая страна обустроена по-своему, так и каждой пьесе нужны свои декорации. Основным качеством пластики театра, похоже, является та гибкость, которая позволяет ему совершенно точно подстроиться под произведение, не существовать отдельно от других факторов, выражать не только красоту, но и действия, чувства, разум.

    Предубеждением такого же рода постановщик обвиняется за то, что он выступает за разделение пьесы на отдельные картины. Как будто разделение на акты или картины не зависит исключительно от сюжета пьесы. Когда есть три, четыре или пять актов - что не является традиционной формой театрального представления, но именно ее долгое время вводили французские классики – этого вполне достаточно для того, чтобы полностью передать обстановку и действующих лиц, то есть, когда действие идет к своей кульминации, было бы странно безо всякой пользы кромсать пьесу на мелкие кусочки. И наоборот, именно разделение на картины требуется тогда, когда надо дать представление о сложной среде, в которой наблюдается противопоставление, особенно когда прослеживают во всех подробностях развитие внутренней жизни действующих лиц. В противоположность тому, как принято думать, отнюдь не желание умножить количество представляемых картин, заставляет делить пьесу, а желание с меньшими издержками раскрыть души персонажей.

    И наконец, основное предубеждение заключается в том, что в постановщике усматривают врага литературного произведения.

    В работе «Жизнь театрального искусства»6, написанной мною в соавторстве с Рене Шавансом, мы попытались показать, как на протяжении развития театра от античности до наших дней вырисовались два параллельных течения.

    «В одном, которое начинается со времен зарождения театра и является более "театральным", основное место уделяется самой игре, ритму, музыке, линии и цвету, то есть актеру и зрелищности. Таковыми были магические или литургические ритуалы древних народов, элевсинские мистерии, пантомима времен упадка Римской империи, затем - комедия дель арте, ярмарочные представления, классические балет и опера, мелодрама, феерия, пантомима театра "Фюнамбюль", современные постановки большинства иностранных театральных режиссеров. Другое течение, появившееся позднее, основное место отводит тексту, допускает зрелищные элементы и пантомиму только в качестве дополнения к тексту и считает драматургию лишь одним из жанров литературы. Таковы комедия времен упадка Древней Греции, произведения гуманистов эпохи Ренессанса, Французская трагедия ХУII века ее легко узнаваемое наследие в новом обличии. С точки зрения театра, а не изобразительных искусств или литературы, и та и другая традиция одинаково бесплодны. Первая из них может привести к созданию великолепного зрелища, а вторая — способствовать рождению восхитительных стихов, но, каждое по себе, они не способны создать действительно драматическое произведение. Театральное искусство приобретает весь свой размах, становится искусством только тогда, когда оба эти направления соединяются, как ткань получается только при переплетении утка и основы. Тогда достигаетсмя равновесие: текст не заполняет все собой, а зрелищные элементы не мешают тексту сохранить всю свою ценность. Сотрудничающие между собой драматург, исполнитель и художник-оформитель работают на равных и в той мере, в какой ремесло каждого может способствовать созданию их общего произведения. Никто из них не ставит себя на первое место, а каждый занимает его в свой черед -тогда, когда искомое выражние требует применения тех знаний, которыми каждый из них располагает.

    И тогда приходит эпоха великого: афинской трагедии, хрлстианских мистерий, драмы елизаветинских времен."

    Мы бы также хотели со всей определенностью отметить, что если произведение для театра лишено литературных качеств, то и театральная зрелищность бессильна что-нибудь из него создать. И все-таки многие утверждают, что мы проповедуем пренебрежение к тексту произведения7.

    Согласно этому предубеждению, будто бы существует какая-то иерархия высокородности среди искусств. Что литература может быть высокороднее живописи, а живопись более благородна, чем танец. Должен заявить, что я такой концепции не приемлю. Ценность человека не в том, кем он трудится, а как он работает.

    Отношения между литературой и драматическим искусством стали предметом курса, прочитанного Анри Гуйером на факультете театрального искусства в Лилле, опубликованного потом под названием «Сущность театра» в серии «Презанс». Никогда прежде основные проблемы эстетики театра не изучались на таком высоком уровне и так глубоко. Он приходит к такому заключению:

    «Из страха отвести слишком большое значение зрелищности, нам сегодня не перестают напоминать, что пьеса – прежде всего произведение, созданное в письменной форме, а уж потом только – в устной. Анри Бек даже заявил: «Настоящие драматические произведения хранятся в библиотеках», а Куртелин заявил так: Главное для автора это иметь драматургическое произведение, перенесенное на бумагу с тем чтобы, услышав его, можно было бы прочесть». Следует разобраться в смысле таких формулировок. Если в них говорится о том, что литературные достоинства всякого текста отнюдь не безразличны что они позволяют произведению прожить дольше после того, как оно пользовалось успехом в наши дни, и даже пережить провалы, если публика еще не готова к его восприятию, то все больше чем правильно. В них только утверждение того, что театр один из видов искусства, что красота является причиной его возникновения и что театр должен быть прекрасным во всем, начиная с текста, который является его стержневой частью. Но толковать замечания Бека и Куртелина в том смысле, например, что «великие драматические произведения остаются для чтения в библиотеках, что их представления на сцене всего лишь их вторая жизнь, было бы отрицания самой сущности драматургии. Для поистине театрального произведения, оставаться в библиотеке – это ожидание не только читателей, но и актеров.

    ### IV

    Можно было бы возразить и против множества других предубеждений, но места остается только для того, чтобы попытаться теперь уточнить, - что же такое работа постановщика.

    Мы только что определили традиционную концепцию, согласно которой постановщик дает художественное оформление произведению, созданному в письменной форме и направляет ход действия. Мы временно приняли это определение, и речь идет не о том, чтобы от него отказаться, а только дополнить его. Если эту концепцию надо заменить другой, более расширенной, то это не следствие уж не знаю какой претензии или какого пристрастия, а того, что само содержание драматического произведения изменилось, и его можно передать только новыми способами.

    Традиционному театру был известен только один человек-механизм, созданный в соответствии с принципами философии Декарта: у него своя физическая жизнь, своя чувственная жизнь, своя умственная жизнь, в нем все упорядочено, в нем все ясно, ничто не ускользает ни от его собственного сознания, ни от нашего анализа. Драматурги изучают его под разными углами зрения, перемещают его из одного социального положения в другое, меняют ему одежду и язык, проводят его через все более хитроумные интриги и до бесконечности изменяют его характер. Он всегда остается личностью, которая поддается анализу, Человеком, каким его придумали гуманисты.

    Но на самом деле человек все время выходит за рамки отведенной ему схемы. Его сознательная жизнь со всех сторон омывается жизнью подсознательной или сознательной только наполовину. Человек – это не только его ясное представление о самом себе, но также и его неясные мечты, его дремлющая память, его подавленные инстинкты; в темных уголках его души живут его предки, ребенок, которым он когда-то был, другие люди, которыми он мог быть. Все это только слегка, редкими вспышками проникает в поле сознания, но тем не менее это не явная жизнь обусловливает его другую жизнь.

    У коллективов людей также существует своя собственная жизнь, отличная от жизни личностей, их образующих. И точно также как отдельная личность, сообщество людей являются объектами драматического произведения: работа, город, класс, нация, раса. И это отнюдь не собрание многих существ, а каждый раз новое существо, многоголовое, существующее в себе.

    Но наш мир – это на только люди или коллективы людей. Вокруг них существует живое, растущее, сущее. А все сущее и есть драматургический материал: животные, растения, вещи. Вся наша повседневная жизнь со своей тайной: крыша, порог, скамья, дверь, которую открывают и закрывают, стол, от которого пахнет вином, лампа и свет, и этот стук внутри часов. Есть личности неодушевленные: корабль, городок, лес, гора. Есть механизмы, которые созданы человеком, но потом работают «сами по себе». Есть могучие силы природы- солнце, море, туман, зной, ветер, дождь -, более могучие, чем человек и которые его угнетают, придавляют, изменяют его тело, лишают его воли, меняют его душу.

    Мы уже далеко отошли от драматургии типа «Давай, переспим?». Но то царство, которым должен завладеть театр, простирается еще дальше, до бесконечности. После человека с его внутренней тайной, после вещей с их тайнами, мы прикоснулись и к более великим тайнам смерть, невидимое присутствие, все сущее после жизни, порождаемые временем иллюзии. То коромысло весов, на которых уравновешиваются добро и зло. То, какой болью, каким страданием можно искупить грех и спасти красоту мира. Все, вплоть до Бога.

    Достаточно хотя бы так вкратце перечислить все то богатство, которое предлагается для театра, чтобы стало очевидным, что он не сможет охватить все, пользуясь только традиционными подходами. Речь идет не о том, чтобы говорить обо всем этом, а о том, чтобы дать человеку все это ощутить.

    Как подсознательную жизнь человека выразить в форме диалога? Тогда она перестанет, по определению, быть подсознательной. Также мы можем заставить каждого человека, входящего в коллектив, высказаться, но коллектив как таковой, как он может выразить себя просто в словах, которые принадлежат каждому человеку в отдельности? А когда речь заходит о жизни вещей /не поэтизация вещей а они сами/, ясно, что они будут пользоваться не словесными средствами выражения.

    Текст является главной часть драматического произведения. Для драмы текст тоже самое, что косточка для плода – твердый центр, вокруг которого располагается все остальное. И также, как от съеденного плода остается косточка, из которой вырастут такие же другие плоды, текст, когда развеется очарование от его представления, будет ждать в библиотеке, чтобы когда-нибудь вновь воскресить это очарование.

    Роль текста в театре такая же, как слова в жизни. Слово служит каждому из нас для того, чтобы сформулировать сначала для самого себя, а потом и передать другим то, что запечатлевает наш разум. Словом непосредственно и полностью выражаются ясные мысли. Также словом, но опосредованно выражаются наши чувства и ощущения в той мере, в какой наш разум сумеет их проанализировать; будучи не в состоянии дать полное и мгновенное описание нашей чувственной жизни, он ее разделяет на ряд составляющих в том виде, как они отражаются у нас в мозгу, подобно тому, как призма разлагает луч солнца.

    Власть слова огромна, поскольку в его распоряжении весь разум человека, все то, что человек может понять и сформулировать. Но то, что находится за пределами его понимания, все, что не поддается анализу, не может быть выражено в речи. «Очень скоро, - писал Леон Доде в «Пробудившейся мечте», - у нас больше не останется слов…Самый знающий и самый одаренный человек /даже если он располагает всем словарным запасом своего языка/ сможет выразить примерно только сотую часть того, что он ощущает, того, чо чем он размышляет. Самое важное, самое интересное не задерживается в сетях словаря, а утекает, как вода между пальцами.»

    От наших ощущений к нашей душе пролегли тайные тропинки, которые не пересекаются с путем разума. Непосредственная, мгновенно преходящая радость, которую нам дарит прекрасное небо, прекрасный вид, прекрасное тело, встречается нам в облагороженном виде, но не такая непосредственная, не такая мгновенная, в произведениях живописи и ваяния, которые ими вдохновлены; но они ничего нам не дают в литературных описаниях и вэтом случае удовольствие, которое они нам доставят, будет совершенно другого свойства.

    Также воздействуют на драму средства художественного выражения – цветовые и световые. А потом и все остальные: игра, мимика, ритмика, шумы, музыка и т.д.

    Благодаря им мы можем избежать привычных зависимостей, переступить границы и выразить в целостной драме свое целостное восприятие мира.

    Теперь понятно, в чем заключатеся роль постановщика.

    Поэт придумал пьесу. То, что можно в ней свести к словам, он переносит на бумагу. Но словами он может выразить только часть того, что задумал. Остального нет в рукописи, и постановщику надлежит вернуть произведению поэта то, что было утеряно на пути от мечты к листу бумаги.

    Пытаясь добиться этого, он установит, как будет развиваться действие, не только в репликах, но и в том, что подразумевается за ними, он добьется гармоничного толкования всего целого, задаст свой ритм каждой мизансцене. Костюмами, декорациями, светом, а если будут музыка и танцы, то и с их помощью он создаст вокруг действия материальную духовную среду, которая будет воздействовать на зрителей с тем, чтобы вызвать в них восприятие происходящего, сблизить их с актерами, настроить на один лад с поэтом. Речь идет о том, чтобы постановщик воплотил на сцене мечту о выразительном и цельном мире и вызвал в зале коллективную галлюцинацию.

    1944.

    ## ЗАМЕТКА О «МНИМОМ БОЛЬНОМ»

    Классический репертуар ставит перед постановщиком одну весьма своеобразную задачу в зависимости от того, остаются ли произведения доступными непосредственному пониманию человека наших дней, или же их восприятие требует наличия такого умонастроения, которое ему больше не свойственно. В первом случае вполне приемлемо ставить их такими, какие они есть, сохраняя их восприятие человека, развитие действия, стиль. Во втором случае приходится думать не только о пьесе, но и о зрителе, о том, как внушить ему, как пробудить в нем душевное восприятие, присущее давним временам.

    Есть и третий способ постановки, который позволяет подчеркнуть в классическом произведении его не известную еще сторону. Если традиция сохраняет главное в произведении, то не без того, чтобы обязательно не) пренебречь его вторичными чертами. Чем более значительно произведение, тем более оно богато противопоставлениями. И, возможно, было бы интересно сместить шкалу ценностей, осветить то, что обычно остается в тени, сместить прожектор. В музее статуя стоит лицом к посетителю, она представлена в своем лучшем виде публике, но самые любознательные обходят ее вокруг и смотрят на нее со спины.

    Никто не отрицает, что за комическим в «Мнимом больном» таится горький привкус. И не всегда удается под смехом скрыть гримасу отчаяния. Но если мы ее больше вообще не скрываем, то, несомненно, становимся далеки от воли Мольера, но, возможно, становимся ближе к тому, что лежало у него на сердце.

    Почтенный человек, богатый парижский буржуа, честный и наивный эгоист, добрый до слабости и легковерный до смешного. Он болен, действительно болен одной из тех болезней, в которых врачи - сегодня так же, как и в прежние времена - ничего не понимают, поскольку у этих болезней нет четко выраженных внешних симптомов, и здоровые люди - как в прежние времена, так и сегодня - охотно считают их мнимыми, воображаемыми. Если бы Арган имел несчастье родиться нашим современником, то его сочли бы неврастеником, направили бы его в какую-нибудь клинику, может быть, швейцарскую и его семья больше не питала бы к нему жалости, а преемники господина Пургона в свою очередь превратили бы его в свою "дойную корову". Ему бы уже больше не пускали кровь, а брали бы кровь на анализ, отказались бы от клистира только для того, чтобы заменить его на шприц с сывороткой. Результат, безусловно, был бы тот же.

    Допустите на мгновение, что Арган действительно болен. Вся комедия тут же примет другой оборот. Интриги управительницы, которая ведет дела в доме, потаскуха, созревшая до сводницы, преступные ухищрения второй жены, оставшаяся без присмотра дочь, позволяющая себя соблазнить, продажный делец, разворовываемое состояние - все это элементы бальзаковской драмы. Все переносимо само собой. Начиная с несчастного и жалкого Тома Диафуаруса, каким он становится после того, как ему забили голову латынью и подзатыльниками, и кончая подлыми ухищрениями маленькой Луизон, которая доносит о безнравственном поведении своей сестры,— и терзает своего отца точно так же, как маленький Иньольд шпионил за Мелизандой из окна башни терзал сердце Голо.

    Какой удивительный акцент приобретут некоторые реплики при таком новом освещении пьесы! В их звучании будет что-то от Бека, или, скорее, то, что в "Свободном Театр" называли "естественными словами". Поскольку человек здесь понимается так же, как и в сатирических пьесах.

    Даже любезная Анжелика. Поскольку мы допускаем, что Арган действительно болен, то очевидно, что если она питает к нему искреннюю нежность, то будет и самой проницательной, и что только

    притворщица-инженю может вести себя с таким ослеплением и с такой жестокостью.

    Среди всех этих людей, более или менее порочных, Беральд представляет собой честного человека. Он ужасен. Сильный, пышущий здоровьем, он говорит от имени разума и здравого смысла. Он ведет себя как картезианец и янсенист. Он только что прибыл из Пор-Ройяля нарочно чтобы пожурить своего брата; он хладнокровно и благородно выполняет поставленную перед ним задачу с уверенностью в самом себе. У него ясные мысли, и он испытывает ужас от всего нового. У него узкий кругозор, но в голове у него все упорядоченно. У него нет сердца. Это образованная скотина.

    Больной начинает мечтать о развлечениях. Первое просто горячечный бред. Второе уже переходит в кошмар. Потом у Аргана, пришедшего в отчаяние от гнева Пургона, происходит кровоизлияние в мозг. В момент горячки он видит, как Туанета является к нему в обличьи врача. Наконец, в агонии он увидит, как вокруг кишмя кишат врачи, хирурги и аптекари.

    Пьеса, начатая в традиционном духе, как комедия, понемногу преобразуется. Почти не ощутимо она развивается в сторону трагедии, но это трагическое остается несуразным и смешным даже в галлюцинации, бреду и смерти.

    Подумайте о том, какова была жизнь Мольера в то время, когда он сочинял своего "Больного". Мы находим в реальной жизни все те компоненты, из которых он построил свою пьесу.

    Мадлен Бежар умерла 17 февраля 1672 года. Это она привела его не сцену, прожила рядом с ним тяжелые дни "Блестящего театра" и изъездила вместе с ним множество дорог в повозках, ставя в разных местах представления по комическим романам. Постарев, она уступила свое место своей дочери - красивой, пустой, тщеславной и неверной Арманде -выдав ее за свою сестру. Но Мадлен все время оставалась поблизости, увещевая одну, утешая другого, и Мольер, когда потерял ее, должен был сказать "прощай" всему тому, что связывало его с юностью. Его лучшая и самая верная подруга сошла в могилу годом раньше его, день в день.

    Он уже давно был болен. Начиная с 1667 года ему проходилось на многие месяцы отказываться от игры на сцене, и он сел на молочную диету. Буало настаивал на том, чтобы он бросил свое ремесло комедианта, которое истощало его, чтобы комедиант исчез, уступив место одному лишь поэту: "Довольствуйтесь, - говорил он, - сочинительством и предоставьте право играть на сцене вместо вас кому-нибудь из ваших сотоварищей; это принесет вам больше почестей у публики, которая будет смотреть на ваших актеров как на ваших работников". "Ах, месье! - ответил Мольер. - Ну что вы говорите? для меня почести состоят в том, чтобы никогда не покидать сцену".

    Осенью 1671 года он мирится с Армандой после пяти лет размолвки. С тех пор она берет на себя заботы о нем на свой манер, заставляет его отказаться от молочной диеты и отдает его в руки врачей. Они пускают ему кровь, ставят клистиры, прописывают ему рвотное и уйму всяких лекарств. Назначения Мовиллена похожи на предписания Пургона. Снадобья и того, и другого лишь еще больше истощают их жертв. Мольер чувствует, что его жизнь подходит к концу. Когда он играет на сцене, у него случаются приступы кашля, и представления приходится прерывать. И их ему проходится предусматривать в своих ролях, вставляя реплики вроде той, которую Гарпагон адресует Фрозине: «По временам только одышка одолевает". А Фрозина, чтобы вызвать смех публики, говорит в ответ:

    "Одышка вас не портит. Когда вы кашляете, так оно даже как-то мило выходит". Задумайтесь об этом, когда Беральд и Арган будут говорить о Мольере.

    15 сентября 1672 года у него рождается сын, который умрет в октябре. Но Арманда уже вновь взяла на вооружение свои уловки кокетки. Он страдает из-за этого. Он просит их дочь Эспри-Мадлен рассказывать ему все о матери. Девочке, как и Луизон, семь лет.

    Арманда любит роскошь: чтобы ее удержать, он покидает улицу Сен-Тома дю Лувр и переезжает в роскошный новый дом на улице де Ришелье. И он оставит ей все добро, как это сделал Арган для Белины.

    В то же время он испытывает невероятные трудности в своих отношениях с артистами, и "странными животными" становится, как никогда трудно управлять. Враги безжалостно подвергают его нападкам, воздвигают вокруг него настоящую стену злобы; защита со стороны короля ослабевает. Предоставив Люлли привилегию на проведение больших музыкальных и танцевальных представлений, Людовик ХIV наносит Мольеру страшный удар. А публика, вдруг и она отвернется от него? В воскресенье 16 октября в зрительном зале творилось что-то несусветное, и верный Лагранж отмечает только в своем дневнике, что зрители швыряли в Мольера мелкие камешки и толстый чубук от курительной трубки.

    И вот в такой атмосфере он пишет, репетирует и играет. «Мнимый больной" был поставлен на сцене театра "Пале-Рояль" в пятницу 10 февраля 1673 года. Второе представление было дано в воскресенье, третье во вторник и четвертое в пятницу, семнадцатого.

    Еще накануне Мольер почувствовал себя хуже Около четырех часов дня его посетил Барон: "Я ясно понимаю, - сказал ему Мольер,- что мне придется уйти из труппы; я уже больше не могу выдерживать те боли и невзгоды, от которых мне нет ни минуты покоя. Но человеку суждено страдать перед смертью!" А поскольку Барон стал уговаривать его не играть вечером того дня, он заявил: "Ну как я могу так поступить? У меня пятьдесят человек, и все они живут на то, что каждый день зарабатывают. Что с ними будет, если мы не будем играть?" И он велел отнести себя в театр, который был в нескольких шагах от дома, в портшезе.

    Он надел костюм Аргана: "толстые чулки, туфли без задника, короткие штаны, красную блузу, шейный платок с каемкой и ночной колпак с кружевной оборкой". Загримировался, и в пять часов поднялся занавес, явив Больного, который проверял счета от своего аптекаря. Он играл как обычно и веселил публику своими знаменитыми ужимками, своим кашлем и угасавшим голосом. Все шло более или менее нормально до сцены Церемонии. На этом карнавале он был одет врачом, говорил на макаронической /кухонной/ латыни, пел, плясал и два раза принес клятву. Произнося в третий раз "юро", он потерял сознание, пришел в себя, собрался с силами и рассмеялся. Пьесу на скорую руку довели до конца, опустив последние реплики. Когда упал занавес, он надел домашний халат поверх костюма, в котором играл, и у него еще хватило сил спросить:"Ну что там? Как им моя пьеса?"

    Барон взял его руки в свои, почувствовал, что они просто ледяные и чтобы согреть их вложил их в свою муфту. «Мне до смерти холодно!" - признался Мольер. Позвали носильщиков, которые отнесли его домой. Он так и не переоделся. Барон шел рядом с портшезом.

    Придя на улицу де Ришелье, носильщики отнесли его в комнату Там уже находились его старая служанка Лафоре, две монахини - сестры-привратницы из монастыря Святой Клариссы в Аннеси, которые приезжали в Париж на каждый пост и которым в доме Мольера всегда оказывали приют. Там же был юный свояк Арманды, Жан Обри. А вот Арманды там не было. Барон хотел дать ему попить горячего бульона, который Арманда всегда держала для себя. "О нет,-сказал Мольер, - бульоны .моей жены для меня хуже азотной кислоты". Он просит пармезанского сыра, а почувствовав себя хуже, ложится в постель. В девять с четвертью просит сходить за священником. Лакей и служанка бегут в Сен-Эсташ за своими приходскими священниками. Аббат Ланфан и аббат Леша отказываются терпеть беспокойство из-за какого-то там актера.

    Мольеру становится еще хуже. Он велит подать ему набитую сонными травами подушку, которой пользовалась его жена: "Я охотно воспользуюсь тем, что не попадет мне в тело. Но те снадобья, которые надо принимать внутрь, меня пугают".

    Лакей и служанка возвращаются без священника, которого он - просил позвать. Обе монашенки находятся подле умирающего, который заверяет их, что безропотно принимает волю Божью. Тогда Жан 0бри идет будить другого священника прихода, аббата Пейзана, который согласен встать и пойти к больному. Около десяти часов вечера приступ кашля одолевает Мольера, который лежит в постели. Изо рта течет кровь. Он просит, чтобы поднесли поближе свечу. "Вот,- говорит он, - и случилась перемена". Барону становится не по себе. "Не надо ничего бояться, сходите лучше к моей жене и передайте, чтобы она пришла ко мне". Барон выходит из комнаты; Арманда только что вернулась домой; приходит Жан Обри со священником; все поднимаются наверх; десять часов. Мольер умер.

    Это была развязка медленной агонии, во время которой он создал «Мнимого больного». Он вложил в пьесу свою собственную жизнь. Просто он ее вывел в виде фарса, потому что только комедии обеспечивали поступления, а ему надо было заставить смеяться публику любой ценой, чтобы было чем платить труппе.

    Ему хотелось скрыть выражение страдания на своем лице под маской. Так будем же смеяться над маской, ибо он хотел, чтобы над нею смеялись. Только пусть у нас не оспаривают нашего права только раз и уважительно, с состраданием снять маску, чтобы осмелиться увидеть и само лицо.

    ## ЖОРЖ ПИТОЕВ

    ## РЕЖИССУРА1

    Само понятие "режиссура" толкуется настолько по-разному, что я хочу прежде всего уточнить, что я имею в виду, говоря об этом.

    Общее определение, наверно, было бы следующим: сценическая интерпретация драматического произведения. Я говорю «наверно», так как данное определение нуждается, в свою очередь, в некотором уточнении применительно к театральному искусству. Обычно говорят, что это искусство включает в себя множество других. А именно: дикцию, живопись, скульптуру, архитектуру, танец, музыку и т.д...., так что в конце концов уже невозможно что-либо определить. И это происходит потому, что мы забываем, что сценическое искусство - это искусство абсолютно самостоятельное. Оно не только транспонирует все прочие виды искусства, но и создает их заново, пользуясь ими как исходным материалом. Оно необъяснимо, как сама жизнь. Ибо, если во всех других видах искусства человек - это источник активного творчества, то в сценическом искусстве он является одновременно и творцом, и орудием творчества. Насколько же вторичными кажутся прочие составляющие рядом с этим уникальным материалом - человеком.

    Если мы признаем эту самостоятельность, мы скажем, что перенося литературное произведение на сцену, мы должны вдохнуть в него жизнь, пользуясь средствами сценического искусства. Какова будет эта жизнь? Какая воля, мысль, разум, какие чувства смогут определить ее и заставить выйти из неизвестности? Я отвечу: режиссура, режиссер.

    Этот артист - неограниченный и абсолютный властелин - соберет воедино весь первичный материал, начиная с самой пьесы, и пользуясь выразительными средствами сценического искусства, составляющими его тайну, создаст спектакль. Мне скажут, что я даю режиссеру слишком неограниченные права, так как обычно самой ответственной функцией, которую на него возлагали, было верное служение автору и разумное, со знанием дела, руководство актерами. Но при этой старой концепции сценическое искусство сводится к какому-то ПОТОЧНОМУ ПРОИЗВОДСТВУ. Режиссура становится:

    для актера: "Сядьте справа, поднимитесь, опуститесь, измените номер, артикулируйте, говорите громче" и т.д.;

    для декораций: "Мне нужна красная гостиная и не забудьте маленький круглый столик на авансцене"; или "Поменяйте небо и деревья"; для освещения: "Два прожектора - в сад и стекла - красные"; для актера: "Произнесите отчетливо эту тираду, выделите эту реплику, больше эмоциональности".

    И если, в крайнем случае, за режиссером еще сохраняется право распоряжаться актерами, то ему никогда не позволят встать на одну ступень с автором. Он должен только интерпретировать текст - для него это и так большая честь.

    Мне же, напротив, кажется, что абсолютным хозяином в области сценического искусства является режиссер. Пьеса в печатном виде существует сама по себе, в книге; ее прочтут и каждый читатель воспримет ее так, как подскажет ему его собственное воображение. Но как только пьеса оказывается на сцене, миссия писателя заканчивается; пьеса превращается в спектакль, благодаря другому художнику. Я не стремлюсь приуменьшить значение автора, я только защищаю абсолютную независимость сценического искусства. Если существование этого искусства зависит от наличия пьесы, это не означает, что оно не существует само по себе. Существование картины также зависит от наличия полотна, красок. Если мне возразят, что сценическое искусство значит меньше, чем искусство писателя, художника или любого другого артиста - мы поспорим. Но если мы столкнемся с отрицанием самостоятельности сценического искусства - тогда не стоит говорить о театре вообще.

    Посмотрим теперь, как режиссер использует различные исходные материалы, находящиеся в его распоряжении и каковы будут его взаимоотношения с: актером, декорацией, костюмом, перемещением в пространстве и во времени и т.д.

    Когда с режиссером заговаривают о режиссуре, то прежде всего ему задают вопрос: какой системы вы придерживаетесь, каковы ваши принципы? Я всегда отвечают: "Никаких принципов, никакой системы". Мне упорно повторяют: "Но вы - за стилизованные декорации, вы отвергаете реализм? - Мне так не кажется. Я никогда не задумываюсь над этими словами: реализм, стилизация, синтез и т.д. - И как же тогда? - Я ставлю пьесу на сцене". Но "как"? Ах! Это трудно объяснить. Как режиссер ставит пьесу на сцене? Как он должен это делать? Прежде всего, он абсолютно ничего не должен. Он свободен, абсолютно свободен. Самый большой риск, которому он подвергается, это - ложное представление о произведении, которое может возникнуть в результате его интерпретации. Это случается. Кто не ошибается? Но если его сценическая интерпретация соответствует самой сути произведения, постановка будет верной.

    Если творческое воображение режиссера будет обладать мощью, то есть гениальностью, то и представление будет мощным, то есть гениальным. Но наряду с этим оно может быть ложным и мощным, верным и посредственным. Все будет зависеть от артиста, от силы его таланта, от его вдохновения. Каждый читатель в той или иной степени создает заново произведение, которое он читает, оживляя его в своем воображении. Режиссер осуществляет подобную же интерпретацию произведения и заставляет принять свою версию. Если он не обладает богатым воображением, и постановка получается неудачной - обойдем молчанием этот случай; но если постановка удалась, кто будет решать, верным было его представление или ложным. К кому обратиться за ответом? К успеху? Абсурд. К автору? Но всегда ли автор может быть судьей? Всегда ли он понимает сценическое искусство? Я не думаю. Чехов никогда не знал, как нужно играть его пьесы. Ему это показал Станиславский двадцать лет тому назад. В своей собственной практике я чаще всего встречался с авторами, которые абсолютноне представляли себе, какой должна быть верная подача их пьесы. Пиранделло почти протестовал против лифта в "Шести персонажах", а кончилось тем, что он использовал в своем театре, в Риме, всю мою мизансцену целиком2.

    А если автора нет рядом? Кто скажет, как нужно ставить Шекспира? Как играть "Гамлета"? Мы об этом знаем так мало, что эта пьеса совсем или почти не играется. И если мы увидим постановку "Гамлета" в скором времени, то одни одобрят ее, а другие скажут: "Это нужно делать совсем не так". А как? Кто знает? Может быть лучше признать, что нам об этом ничего не известно, что мы просто живем и что наша собственная жизнь дает жизнь Гамлету. Но как режиссер, взяв на себя полностью всю ответственность, будет выполнять свою работу? Можно ли здесь устанавливать правила? Здесь можно говорить только о том, чего бы хотелось. Что касается меня, то я требую от себя и прошу других показать мне при помощи сценической интерпретации все то ценное, что есть в пьесе с точки зрения нашей эпохи. Какое мне дело, что во времена Шекспира "Гамлета" играли так-то! Меня интересует, что здесь может почерпнуть современное сознание. Мы отвергнем произведение, если не найдем в нем ничего для себя и мы его сохраним, если откроем то, что искали. Современное произведение привлекает нас, тем, что оно непосредственно отражает наши мысли; другие произведения доходят к нам из глубины веков и мы находим в их непреходящей человечности ответы на вопросы, сотрясающие нашу эпоху.

    Я должен сказать, что не разделяю стремления некоторых пионеров театра адаптировать эти произведения в соответствии со вкусами нашего времени, трансформируя и калеча их. На мой взгляд, наша задача в том, чтобы, сохраняя целостность произведения, извлечь из него трепетное звучание современности, вечности. Нужно возвыситься до вдохновения автора, вникнуть в его замысел, в его намерения. Как только этот источник откроется нам, он станет достоянием режиссера. Сегодня интрига, история, рассказанная в пьесе, представляют для нас отнюдь не самый большой интерес. Мы хотим увидеть и понять мысли, эмоции, даже скорее качество эмоций, если хотите - философию, получить ответ, часто немой, на вопрос, который мы задаем этому произведению. То, что представлялось наиболее важным в какой-нибудь драме двадцать или двадцать пять лет назад, едва ли сможет заинтересовать нас сегодня; в одной и той же пьесе, сыгранной тогда и теперь перед нами открываются два мира, совершенно не похожие друг на друга.

    Два разных мира и чтобы оживить их, требуются различные виды режиссуры, постановки.

    Если мы хотим, чтобы истоком режиссуры была непосредственная связь между автором и постановщиком, если мы ищем ту точку соприкосновения, где должны слиться воедино оба вдохновения, можем ли мы не столкнуться с абсолютной необходимостью изменить формы сценической постановки? Можно ли настаивать на желании подчинить режиссуру одной единственной формуле? Не будем повторять ошибки, допущенной нашими старшими коллегами. Я видел, как Станиславский поставил "Слепых» Метерлинка как обычно ставил пьесы Чехова. Это было весьма печально, но это соответствовало реалистической формуле, которая была тогда основным правилом его театра. Можно ли ставить одинаково все драматические произведения, от Шекспира до Вильдрака, от Гольдони до Толстого, Шоу и Ленормана, от Мольера до Оскара Уайльда? Уравнять их всех, приспособить к одной системе! Само время не в состоянии лишить пьесы их мобильности, так неужели режиссер будет втискивать их всех вместе в рамки раз и навсегда установленных принципов! На самом же деле, типов режиссуры нужно столько, сколько существует пьес. Дадим свободу нашему воображению, нашей фантазии и забудем про СИСТЕМЫ.

    Когда достигнуто сотрудничество между автором и режиссером, каким образом последний использует тот первичный материал, которым располагает? Кажется, это очень просто определить, однако сколько здесь возникает разногласий! Путаницу вызывает само обилие этого первичного материала. Кто не слышал громких заявлений, что самое важное в театре - декорация. Разве не приходилось нам наблюдать, как художник завладевает всей сценой (особенно в России), которую он использует как выставочный зал. Потом приходит час архитектора. Он даже меняет механизм сцены и переделывает старую площадку, непригодную для его многочисленных "открытий", однако живую, на которой можно было без особых затруднений использовать самые фантастические приспособления. Архитектор разработал новое "фиксированное" приспособление, до такой степени фиксированное, что для того, чтобы "расфиксировать" его остается только оставить все и уйти прочь.

    Другие заявляли, что театр - это свет, третьи - что пластика. Я видел в Петрограде постановку, осуществленную одним из моих знаменитых соотечественников, которая была нацелена на одно - показать в выгодном свете "подвижность и неподвижность" актеров. У нас в России даже был театр, где основным элементом был запах; публике раздавали цветы и каждый АКТ имел свой аромат. Я полагаю, что и в настоящее время в России, в театре можно найти "больше того, о чем мечтает наша философия". И актер был погребен под этим избытком первичного материала. Как постановщик мог не распознать наиважнейший из своих инструментов - актера? Того актера, который был королем подмостков еще до рождения режиссера. Это он, актер одной роли, став актером всей пьесы, получил имя режиссера.

    Для меня прежде всего существует актер. До того, как будет намечена какая-то определенная линия, даны какие-то указания, режиссер проигрывает все роли пьесы сам, либо представляет себе, как это делает некий идеальный, безупречный актер, или же, если этому режиссеру повезет, как мне, он сделает так, что в его воображении все роли будут сыграны Людмилой Питоевой. И только тогда его режиссура явится перед ним. Признаюсь, я никогда не смог бы поставить "Святую Жанну", если бы у меня не было Людмилы. Вся моя постановка "Святой Жанны" обязана ей. Посредине белого листа я обозначил точку - этой точкой для меня была святая Жанна-Людмила и мне оставалось только нарисовать Триптих вокруг этой светящейся точки.

    Какую ценность могут представлять все аксессуары сцены, костюмы, декорации и т.д., если они не находятся на службе у этой таинственной силы - актера? Они либо помогут этой силе выйти за рампу, либо останутся ненужным отрепьем, как показались мне ненужными листья, разбросанные по сцене, когда Люсьен Гитри ставил знаменитого Арнольфа3.Они должны служить актеру, они должны быть ориентированы на него, ибо сценическая интерпретация осуществляется прежде всего благодаря актеру. Лишенный всех аксессуаров, предоставленный самому себе, актер все-таки сможет играть и сценическая интерпретация состоится, хотя и будет незавершенной; уберите актера и сохраните все остальное - и сценической интерпретации не будет вообще.

    Актер определяет выбор предметов, в которых он нуждается. Линии декорации, ее цвет смогут подчеркнуть неуловимые движения души актера, придав им жизнь. Вырисовываясь на том или ином фоне, его мысли станут более ощутимыми, чем если бы они существовали сами по себе. Благодаря предметам и смех и слезы приобретут особые оттенки, определенное значение. Чтобы уточнить выбор этих предметов и ту роль, которую они играют, потребовалось бы провести специальное изыскание; я же могу здесь только вкратце изложить основную линию своего замысла. Декорации, костюмы, движение в пространстве, переходы, движение во времени, паузы, внутреннее движение души, ритм - в общем все будет создаваться актером. Режиссер будет искать все это там, где укажет актер и возьмет их такими, какими они нужны актеру, чтобы помочь ему разрешить проблему, поставленную режиссером. И именно актер будет определять связь между этими предметами и текстом. Произвол ВРЕМЕНИ и ДВИЖЕНИЯ исчезнет, уступив место абсолютной точности, соблюдения которой будет настойчиво добиваться актер. И не всегда это будет определяться текстом; это зародится в мыслях и чувствах актера, и через текст найдет свое выражение. Короче, предметы останутся бесполезными, если они не будут служить актеру; они станут ложными, если, оставаясь рядом с актером, сохранят грубые формы реально существующих вещей. Они будут иметь право на существование только тогда, когда оказавшись на сцене, привнесут туда образ сниженный или усиленный, именно тот который необходим актеру в данный момент.

    Вот причина, по которой происходит трансформация и адаптация элементов нашего "городского" бытия в момент их перехода на сцену; по этой же причине изменяются и как бы создаются заново такие виды искусства как живопись, скульптура, когда они приходят на подмостки, чтобы служить актеру. Найденные с абсолютной точностью, эти предметы окажут актеру такую помощь и поддержку, что уже только благодаря им одним игра может состояться; и случается так, что когда идеальный актер, созданный воображением режиссера, уступает место реально существующему, живому, верно найденное соотношение предметов позволяет достичь равновесия между недостаточностью актера и мощью оформления и добиться, таким образом, желаемого результата. Режиссер здесь лукавит, но простим ему это, ибо где смог бы он найти актера своей мечты?

    Итак я могу сказать, что перемены, которые мы отмечаем в области искусства режиссуры, определены именно выбором чувств и мыслей, которые мы хотим выразить при помощи актера через текст, а также выбором тех предметов, которые помогут актеру в этом. Режиссура реализма служила той эпохе, где для выражения замысла требовалась вся система искусственного реализма. Для выражения того, что мы хотим сказать сейчас, нужна искусственность другого рода.

    То вечное, что остается навсегда в произведениях Чехова, в его поэтичности, ставшей уже легендой, не нуждается в реалистической системе Станиславского, которая двадцать лет назад воплощала на сцене страдания, понятые тогда и ставшие для нас теперь прошлым. Третий акт "Вишневого Сада" в постановке Станиславского, ставший для меня навсегда примером высшего достижения реализма, вызвал во мне бурю эмоций во времена постановки "Сада" в Москве и удивил, потряс меня своей ненужностью, когда, два года назад, я увидел тот же спектакль в исполнении тех же актеров и в той же самой постановке4.

    Несхожесть впечатлений, оставленных пьесой 20 лет назад и теперь, определяется различием целей, поставленных тогда и сегодня, и объясняет перемены, произошедшие в области использования сценических средств. Только совсем недавно "ширпотреб" в режиссуре начал уступать место индивидуальному заказу. В театре произошла великая революция. Она сопровождалась появлением выдающихся личностей: Антуан, Станиславский, Рейнхардт. Она была продиктована тем, что с появлением в репертуаре новых великих произведений невозможно было дольше мириться со старой формой постановки, неразумность которой стала очевидной. Невозможно было смотреть, как искусство режиссуры плетется в хвосте всех прочих искусств. Это была великая эпоха, которая знала, чего хочет. Нужно было, чтобы на подмостки пришла правда. Ложь, которая была там, слишком бросалась в глаза. Эту правду нашего обыденного существования, правду, изгнанную из театра, нужно было вернуть туда и вернуть целиком! Это был театр реализма.

    Но, заняв таким образом почетное место среди других видов искусств, сценическое искусство не остановилось на показе действительности - чистой и простой. С ним, как и со всеми прочими видами искусства, произошла эволюция. Не уходя от действительности, оно стало уделять больше внимания ее глубинному смыслу, а не внешним проявлениям. Оно отправилось на поиски того, что соответствует этой действительности как в области сознания, так и в неосознанном мире, как в очевидном, так и в невысказанном; оно отважилось на то, чтобы проникнуть в тайну вещей. Изменяя свои черты, действительность, которую мы не видим, становится почти осязаемой. Режиссура здесь ищет пути сценического воплощения скрытой действительности.

    Увидеть действительность через произведение, которое мы играем, обнажить и показать ее, найдя форму, способную ее конкретизировать; силой творческого воображения, которое "благодаря человеку продолжает творческое созидание природы", создать "новое представление о вещах"; эта задача, определенная и уточненная, породила наряду с реалистической режиссурой режиссуру иного рода и это тогда, когда первая еще далеко не исчерпала себя и только собиралась стать окончательной доминантой. Отсюда - всякого рода заблуждения при оценке этих двух видов режиссуры.

    Публика не успела расстаться с первой, чтобы последовать за второй и эта естественная эволюция режиссуры приобрела вид новой революции. Встать на сторону новой режиссуры было тем более трудно, что она не давала зрителю никакой возможности контролировать что-либо. При реализме достаточно было точно изобразить жизнь. Но с чем сравнивать при новой режиссуре? С воображаемой действительностью? Это не легко. Нужно было доверять, верить, а не знать. Это почти область религии. А сомнение было очень сильно, ибо какой только ереси нет в этой новой режиссуре. Отделившись от осязаемой действительности, в какую только бездну абсурдности ни старалось завести верящих необузданное воображение. Но сомнение рассеивается естественным образом, ереси исчезают и путь, освещенный разумом, становится ясным.

    Новая режиссура конкретизировалась, очистилась от примесей, преодолела смутный период становления и доказала, что обладает силой. В настоящее время она обрела права гражданства. Но те, кто работал над ее созданием, знают, каких усилий это требует и какого это еще стоит труда. Дать право на существование живому воображению, не только рядом с очевидной действительностью, но - что еще труднее - рядом с классифицированным, официальным воображением, существовавшим в течение веков! Не могу не рассказать по этому поводу один очень забавный случай. Как известно, Боги на небесах разъезжают вот уже целую вечность в колесницах наподобие римских, а у ангелов крылья как у тех, что нам показали в ФАУСТЕ. Обустраивая небо в "ЛИЛИОМ"5, я принес своему бутафору рисунок, на котором изобразил крылья и, о ужас! другой рисунок, на котором было авто, предназначен5­ное для перевозки небесных жителей. И этот милейший человек заявил мне убежденно, ссылаясь на весь свой опыт, что мои рисунки ничего не стоят и что на небесах крылья и колесницы совсем не такие, и что он очень хорошо знает, какими они должны быть. Мне никак не удавалось его переубедить. И тогда я задал ему вопрос: "Вы были на небе, вы видели там ангелов и автомашины? Нет? Ну так вот, я побывал там и я вам подтверждаю, что они именно такие, как я вам говорю". Мой бутафор сделал все по моим рисункам, уступив, думая скорее всего, что я сумасшедший и спорить со мной не надо. Какая глупость изобретать небо Лилиома, если существует уже готовое небо! Небо - ширпотреб, одинаковое для всех. Я - за небо по индивидуальному заказу, за небо для каждого из нас. Господь Бог достаточно могуществен, чтобы пойти на такое расточительство. Для меня небо Лилиома стало бы адом, ибо там я не нашел бы ни одного театра, где мог бы создать свою постановку. Я требую, чтобы в моем небе был такой театр, какого у меня никогда не будет на земле и о котором я могу только мечтать здесь, внизу. Но если бы вы дали мое небо Лилиому, он бы не знал, что с ним делать.

    Освободившись от рамок реальности и официального воображения, какой волшебной площадкой стала сцена! Ограниченная материальным пространством, она преодолевает все ограничения и в этих нескольких кубических метрах она заставляет вибрировать все ноты человеческой души. Сам Гамлет выбрал ее как мир для себя.

    ЧЕХОВ6

    Среди всех пьес Чехова "Чайка" занимает особое место. На фоне обыденной жизни, жизни провинциальной, встает во весь рост проблема художественного творчества, творчества художника, актера, которую много лет спустя Пиранделло продолжил в своей пьесе "Шесть персонажей". Конечно, концепция данной пьесы отличается от концепции Пиранделло. Это не латинский анализ, а интуиция, патетическое подсознание, так свойственное славянской душе. В области творчества человек вечен, свободен; в повседневной жизни он ограничен и подвержен разрушению. В какой степени художественное творчество зависит от любовной страсти? Артист, изолированный от других людей своей работой, может ли он выносить их общество? Искусство – это крест, который возлагает на нас Господь Бог, тяжелая миссия, которой он удостаивает лишь избранных. Героиня заявляет, что искусство возвышает ее, поддерживает и позволяет сохранить ту недосягаемую высоту, которая делает ее неуязвимой для ударов судьбы. Этому молодому проповеднику от искусства противопоставлены артисты, которыми движет потребность стать знаменитыми и которые ломают себе крылья, не набрав и половины высоты. Они предпочли принести себя в жертву толпе и красоваться на "колеснице Агамемнона" - как сказано в пьесе.

    В своих пьесах Чехов заставляет нас полюбить общество, состоящее из людей заурядных, каких на самом деле абсолютное большинство. Но эти люди, предвестники великих потрясений, несут в себе зачатки веры, страсти, гениальности и смирения. Заурядность их носит исключительно внешний характер, и внутренний огонь пожирает их. Это братья и сестры персонажей Достоевского. Только Достоевский сгущал образы своих персонажей, делал их характерными, приподнятыми и увеличенными. Персонажи Чехова естественны, обыкновенны, каждый из них отмечен иронией этой незабываемой чеховской улыбки.

    В пьесе "Иванов", герой которой до сорока лет работал как одержимый, занимаясь делами общины, аренды, политики и науки, который любил с той же пламенной страстью как Дмитрий Карамазов, этот Иванов, который во Франции мог бы носить имя Дюран или Дюпон, внезапно оказывается перед пропастью. Он вдруг осознает ненужность всего того, чем занимался до сих пор, ибо люди навсегда останутся такими, каковы они есть. Это безумие - пытаться воспитать их, освободить от условий человеческого бытия, на которые они согласны. И с каждым днем Иванов превращается в такое же ненужное существо, слабое, бессильное, раздавленное жизнью, каким является молодой Костя в "Чайке". Единственное утешение, как писал Горький «в том, что время от времени у нас в России раздается выстрел. Это какой-нибудь Иванов или Треплев, какой-нибудь "ненужный" пустил себе пулю в лоб".

    Почти накануне Революции я присутствовал на возобновлении театральной постановки пьесы "Иванов" в Художественном театре в Москве. В конце четвертого акта Иванов говорит: "Хватит болтать, молодой Иванов проснулся во мне, я знаю, что я должен сделать". И с этими словами он пускает себе пулю в сердце. В тот вечер произошло нечто необъяснимое: после выстрела занавес не опустился. Весь зал встал, женщины и мужчины плакали. Все были как загипнотизированные, все были уверены, что актер, игравший Иванова, на самом деле покончил с собой. То была не паника, а необъятная скорбь, охватившая публику всю, целиком. Несколько минут спустя великолепный занавес Художественного Театра, с двумя вышитыми чайками на нем, был опущен и Станиславский вышел перед занавесом, чтобы сказать нам, что Качалов (актер, игравший Иванова) жив и что не надо плакать. Это доказывает, до какой степени персонажи Чехова были достоверны. Невозможно было больше жить прошлым: нужно было либо умереть как Иванов, либо уйти, чтобы попробовать, попытаться жить по-другому. Революция пришла несколько лет спустя.

    Россия не могла больше мириться с этим мучительным ощущением потерянной, загубленной жизни, как жизнь «Трех сестер», которые должны и могли жить только ради того, чтобы подготовить будущее для грядущих поколений. "Нужно жить чтобы страдать". Нет, Россия больше так не могла и в 1904 году явился, как пророчество, этот великолепный «Вишневый Сад»: Спектакль был сыгран в апреле 1904 года7, а в августе Чехов умер. Я видел Чехова единственный раз, во время этой премьеры "Вишневого Сада". Уже в сентябре 1903 года я отказался от попыток получить билет на этот вечер. Хотя мой отец, человек театра, имел возможности большие чем многие другие, получить место, но и он благоразумно оставил всякую надежду. Вся артистическая Россия, художники, писатели, музыканты, все высокопоставленные правительственные чиновники уже обладали билетами, то были кресла, либо откидные места, на этот вечерний спектакль, назначенный на апрель. Но судьба иногда бывает просто восхитительна. В день премьеры один высокопоставленный чиновник, друг моих родителей, серьезно заболел и телефонный звонок возвестил мне, что его билет в моем распоряжении. Я считаю, что болезнь эта - одно из прекраснейших воспоминаний моей жизни. Я и сегодня благословляю ее.

    Итак, я присутствовал на этой премьере. Я был рядом с Горьким, Андреевым, Куприным. После третьего акта Антон Чехов поднялся на сцену. Назавтра он должен был уехать за границу, на лечение. Все знали, что он обречен. Самые умные и самые знаменитые люди, самые великие артисты, съехавшиеся изо всех уголков России, выражали ему свое восхищение. Прекраснейшие цветы уже не помещались на сцене и весь зал, стоя, умолял Антона Чехова сесть. Но Чехов остался стоять и это длилось целый час, пока самые известные люди России подходили, сменяя друг друга, чтобы высказать ему чувства любви. Чехов не произнес ни одного слова. Он улыбался и смотрел на нас своим незабываемым взглядом, наполненным любовью, любовью к человечеству.

    Три месяца спустя привезли его тело. Всю свою жизнь он наблюдал с мягкой улыбкой, как разыгрываются человеческие судьбы и после его смерти судьба не поскупилась, сыграв с ним маленькую шутку. Я сдавал тогда выпускные экзамены, но я плакал как маленький, ожидая поезд, который должен был привезти тело Чехова. Поезд остановился. И прямо передо мной оказался вагон, на котором большими буквами выделялась надпись: "Для перевозки устриц". Именно в этом вагоне и находился гроб с телом Чехова. Это было как рассказ, как все рассказы Чехова: его гроб в фургоне для перевозки устриц. Как если бы сама жизнь написала последнюю чеховскую новеллу.

    "Вишневый Сад" - это вся Россия. Сад - это одно из самых прекрасных русских достояний, одно из "дворянских гнезд", как окрестил их Тургенев. Но так как вишни не приносили больше дохода, а владельцы сада не имели на счету ничего кроме своих воспоминании, своей культуры, любви, чувств, короче ничего кроме сокровищ прошлого, то Вишневый Сад был продан с торгов и его купил один нуво-риш, из крестьян, сын крепостного хозяев вишневого сада, один из представителей новых сил; "дворянское гнездо" с его вишневым садом будет вырублено, продано и место его займут доходные дома.

    Когда в последнем акте все обитатели этого владения уезжают, когда запираются все двери и заколачиваются все ставни на окнах, входит старик, старый девяностолетний слуга, который принадлежал этому владению, был деревом его сада еще во времена крепостного права. О нем забыли и теперь он погребен в этом доме. Он больше не выйдет отсюда. Он садится и говорит: "Это ничего. Обо мне позабыли. Жизнь прошла, а я как будто бы и не жил вовсе".

    Чехов, в 1904 году, похоронил старую Россию, но на будущее России он смотрел еще более грустным взглядом, чем на Россию умершую.

    Наш французский перевод чеховской "Чайки", подвергся некоторой адаптации в силу необходимости чисто сценического свойства. Так, мы упростили везде, где это было возможно, имена персонажей, называя их или по имени, или: мать, дядя, генерал и т.д. Обычно зритель теряется среди сложных русских имен и проходит достаточно времени, прежде чем он поймет, о чем идет речь. И потом, зачем называть Нину, как это сделано в русском тексте, по фамилии - Заречная. Заречная абсолютно ничего не скажет французскому слуху, в то время как для русского — одно это имя звучит как поэма. Заречная значит та, что живет за рекой. Треплев - тот, кто дрожит как листок, это трепещущая душа молодого поэта. Когда этого не понимаешь, то лучше называть его просто уменьшительным именем Костя.

    Мы также поставили в тексте, который произносит Костя, имя Пушкина вместо абсолютно неизвестного во Франции поэта Некрасова. И у нас в последней сцене Нина произносит: "У Пушкина мельник говорит: "Я ворон". В тексте: "В Русалке мельник говорит: "Я ворон". Для того, чтобы французская поняла эту фразу, нужно чтобы она знала восхитительную поэму Пушкина, которая называется "Русалка". Даже название это - "Русалка" не поддается переводу. Если хотите, это ундина, но это вовсе и не ундина. Князь соблазнил молодую крестьянку, дочь мельника. Мельник закрывал на все глаза, ибо золото князя прельстило его.

    Но князь женится и покидает молодую девушку, которая бросается в реку и становится Морской Царицей - Русалкой. А мельник, ее отец, сходит с ума и повторяет беспрестанно: "Я ворон". Как Нина, которая говорит: "Я чайка".

    Мы также заменили цыганские песни, которые постоянно напевает у Чехова доктор Дорн, мелодиями, знакомыми для французов (оставили только арию, "Так прекрасна"); в равной степени и имена персонажей и названия романов, известных для русской публики, о которых все время говорит управляющий, мы заменили персонажами и названиями пьес, знакомых французам.

    Что касается декораций, то мы также не следовали указаниям Чехова, ибо они относились к декорациям, в которых пьеса игралась в Москве. Так, у нас ничего не сказано о площадке для игры в крокет, как у Чехова во втором акте - налево от большого дома и об иве справа от него.

    В третьем акте, который мы играем в тех же декорациях, что и второй, у Чехова описана обстановка столовой: буфет, стол, шкаф, шкафчик для лекарств и т.д. Декорация последнего акта дана у Чехова как одна из гостиных огромного генеральского дома, переоборудованная для Кости в рабочий кабинет, с застекленными дверями. Чехову нужен шум деревьев в парке и завывание ветра в печной трубе и, время от времени, стук колотушки сторожа. Этот стук колотушки ничего не значит для французского зрителя, он скорее всего, будет просто раздражать его, тогда как у русского зрителя звук этот вызывает чувство одиночества, грусти, беспокойства, ощущение оторванности этого дома от внешнего мира. В воображении сразу же возникает образ старого крестьянина с собакой - как во многих рассказах Чехова - который совершает свой ночной обход и стучит в колотушку - эти две деревянные дощечки, сопровождающие каждый шаг сторожа мерным стуком, наводящим печаль, от которой тревожно сжимается сердце. [↑](#endnote-ref-52)