**В спорах о театре: Сборник статей**. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. 199 с.

I

*Ю. Айхенвальд.* Отрицание театра  
(Публичная лекция, прочитанная, под заглавием  
«Литература и театр», в Москве 16 марта 1913 г.) 9 [Читать](#_Toc131175698)

*Сергей Глаголь.* Да здравствует театр! 39 [Читать](#_Toc131175699)

*Вл. И. Немирович-Данченко.* Искусство театра.  
Речь, сказанная в ответ Ю. И. Айхенвальду  
на его лекции. (По записи, просмотренной автором) 71 [Читать](#_Toc131175700)

*Федор Комиссаржевский.* Писатель и актер (Мысли) 87 [Читать](#_Toc131175701)

*Вас. Сахновский.* Игра и спектакль (Возражение.) 105 [Читать](#_Toc131175702)

*М. Бонч-Томашевский.* Смерть или бессмертие? 119 [Читать](#_Toc131175703)

II

*А. Южин — кн. Сумбатов.* Отрывок из книги «Театр» 167 [Читать](#_Toc131175705)

*Д. Овсянико-Куликовский.* К вопросу о задачах театра 187 [Читать](#_Toc131175706)

{5} *В виду интереса, проявляемого за последнее время к вопросам театра, мы приняли на себя составление настоящего сборника*.

*В первую часть его вошли: переработка доклада Ю. И. Айхенвальда на тему об «отрицании театра» — и возражения Сергея Глаголя, Вл. И. Немировича-Данченко, Ф. Ф. Комиссаржевского, В. Г. Сахновского и М. М. Бонч-Томашевского*.

*Далее помещаются имеющие прямое отношение к вопросу мнения других видных деятелей сцены и литературы: отрывок из подготовляемой к печати книги А. И. Южина — кн. Сумбатова под заглавием «Театр» и появившаяся в «Речи» статья Д. Н. Овсянико-Куликовского*.

*Сергей Глаголь,  
С. Разумовский*.

# **{7}** I

## **{9}** Ю. Айхенвальд Отрицание театра (Публичная лекция, прочитанная, под заглавием «Литература и театр», в Москве 16 марта 1913 г.)

{11} В последнее время я уже не раз, и с кафедры, и в печати, высказывал свои мысли о существе театра, о его роковой подчиненности литературе, о том, что, в принципе, он все больше и больше идет на убыль, приближается к своему идейному концу. Так как эти взгляды мои, естественно, вызвали много возражений и нареканий, то я и решился еще раз изложить свою теорию и подвергнуть ее обсуждению знатоков вопроса, сведущих представителей театра и литературы.

Я лично подошел к своей теме главным образом потому, что не так давно поставленный вопрос о кризисе театра заинтересовал меня одной своей характерной особенностью. Именно: публика не только не отвернулась от театра, но и, наоборот, обнаруживает к нему повышенное внимание, и те толпы молодежи, которые долгие часы самоотверженно дежурят на Театральной площади и в Камергерском переулке, едва ли могут служить убедительной иллюстрацией к учению о кризисе театра; но вот, из его собственных недр, из уст его же руководителей и работников, не от профанов, а от посвященных в таинства сцены, все чаще и чаще {12} слышатся горькие жалобы, сетования и указания на то, что теперь театра как искусства нет, что он идет по ложной дороге, что, по аналогии с некоторыми государствами, он нуждается не в реформах, а в реформе — вплоть даже до такой радикальной, как изгнание со сцены актеров и замена их марионетками, этими существами из благородного царства кумиров, как выражается Гордон Крэг. Вот это, идущее в разрез с практикой, теоретическое расшатывание устоев театра его же деятелями, его собственными Самсонами, — оно и заставило меня особенно призадуматься о самой сути театра, о его внутренней природе: ведь так важно, кто именно говорит, кто отрицает, и, по известному изречению, голоса надо не столько подсчитывать, сколько взвешивать. И я пришел к следующим выводам, — причем оговариваюсь, что имею в виду театр только драматический (а не оперу, балет и т. п.).

Я думаю, что театр переживает в наше время не кризис, а конец, — не эмпирически, разумеется, а в том смысле, что выяснилась его парадоксальность, его принципиальная неоправданность. Современному читателю, избраннику высшей культуры, сцена, «позорище», становится все более и более ненужной. Да и не берет его уже иллюзия в свой плен, и усилия театра, его ухищрения, фатально разбиваются об утонченную сознательность теперешнего зрителя, и разбиваются тем сильнее, чем они искуснее и искусственнее. Гамлет — не только на сцене, но и в публике. И хотя сам принц датский любил театр, но любил он его потому, что в его меланхолических глазах весь мир был спектаклем и все люди — актерами, только одни — явно, другие — втайне; он {13} и предпочитал лицедеев лицемерам. Во всяком случае, рефлексия не покидала его и перед рампой; иллюзия не возникала. И если человечество движется под знаком гамлетизма, т. е. возрастающей интеллигентности (а можно ли в этом сомневаться?), то чем дальше мы будем идти по духовной дороге прогресса и усложнений, тем меньше будет привлекать нас непобедимая элементарность и ребяческая суетность театра.

Если последний делается для нас все более и более обходимым, то это лишь свидетельствует о том, что внутренне и теоретически он не нужен вообще. Конец театра наступил потому, что театр и не начинался. Эстетически он не может быть оправдан. Его реальное существование, конечно, еще не говорит за его разумность. Театр — ложный и незаконный вид искусства. Он вообще не принадлежит к благородной семье искусств. Он не знатен. Отрада плебса, игрушка детей, лжеискусство, он отвечает в нас не чистой эстетике, а скорее нашей физиологической активности, нашей динамике. Он не искусство, а что-то другое, — может быть, бóльшее, искаженный осколок большого. А важно, не только теоретически, но и практически, чревато последствиями то, причислим ли мы театр к искусству или же к иной категории явлений.

Искусство свободно, театр — нет. Он не самостоятелен. Он безнадежно зависит от литературы; не будь ее, не было бы и его. Между тем, не будь театра, литература, пьеса, все равно была бы (я разумею Не историческое, а идеальное взаимоотношение театра и драматической словесности). Художник художнику — король, и {14} каждый из них самовластен; актер же автору подчинен. Спутник, только спутник драмы, театр ничего не прибавляет к ее существу. Он не дает внутренне-нового, действительно-нового. Кант назвал бы его суждением аналитическим, а не синтетическим, т. е. его сказуемое (спектакль) дает лишь то, что уже есть в подлежащем (пьеса).

Отношение между текстом драмы и ее постановкой, между строками писателя и разговорами артистов, нельзя сравнивать хотя бы с переводной картинкой или негативом и позитивом фотографии. Ведь и до сценического воплощения, помимо него, пьеса вовсе не страдает отсутствием яркости, живой красочности. Здесь не приходится потенциальную энергию претворять в кинетическую: написанная драма уже сама энергична вполне; она совсем закончена, и ей больше ничего не нужно. К великому прибавлять нечего. А в искусстве, что не прибавляет, то отнимает; что не плюс, то минус.

Итак, драма без театра мыслима, театр без драмы немыслим. Если бы он составлял к ней неизбежное дополнение, это бы его узаконяло; но он, повторяю, — только спутник; а без спутников можно обойтись, — был бы путь.

В силу этой косвенности и зависимости театра, который себе довлеть не может, в противоположность литературе и всякому другому искусству, которые именно себе довлеют, театр в своем существе ограничен. И ограничивают его, разумеется, не те неизбежные зависимости, не те естественные рамки, которые есть для всего на свете и, может быть, для самого света, — у театра вообще нет своей сферы, своего дома, своей автономной {15} сути. Он по самой природе стеснен. Вернее сказать: нет у него даже никакой природы, нет у него специфичности; сам по себе, он — ничто, и недаром он куда-то улетучивается, исчезает, как только падает занавес. Отзвучавшая музыка существует в нотах, она потенциально продолжается, ее жизнь обеспечена, и звуки бессмертны; а в чем существует кончившийся спектакль? И театр — где он, собственно?

Элегия актеров — то, что они умирают. Все искусства имеют свое воплощение, оставляют следы: театр бесследен. Есть драгоценные иероглифы поэзии и музыки; благодаря этим священным начертаниям, всегда можно разбудить звук и слово. У театра же нет ничего. Он не имеет своего символа, у него нет формулы. И это не случайно, это необходимо, что актер умирает. Его искусство — мнимое; поэтому и нельзя его остановить, увековечить, обессмертить. И никакие изобретения техники, никакие сочетания фонографа и кинематографа, не сумеют задержать и продлить самую душу спектакля, его нерв, т. е. живых людей.

Искусство — над временем, театр, как и жизнь, которой он представляет часть, — во времени. Он умирает, как умирает жизнь. Текучий, мимолетный, призрачный, он из ничего переходит в ничто. Театр — марево потому, что реальна литература. Себе она берет все, для сцены уже, строго говоря, не остается ничего.

Как бы ни был талантлив актер, он следует чужой указке, он осуществляет чужую тему: актер лишен инициативы, — а можно ли мыслить художника {16} без инициативы, без почина и своеволия, художника несвободного? Актеру повелевает книга, и все, что он говорит и чувствует, и делает, предопределено. Руки у него связаны, душа ему заказана; он прислушивается к суфлеру-автору. То, что артисту предлежит многое и после текста, — я понимаю; но это многое относится лишь к области интонаций и мимики, простирается на внешнюю сферу жеста, тела, не идет в глубину психологии. Ощущения актеру приготовлены, его дело — только подыскать для них соответственные физические выражения. Поэтому то многое, что еще остается для него после автора, не есть сущность, не есть коренное, не есть единое на потребу; а что не сущность, то в известном смысле не есть ничего.

Театр по существу живет на чужой счет. Настоящее, самостоятельное искусство творит из ничего; объект Творца и творца — хаос. Театр же имеет перед собою уже космос, уже великое готовое. Ибо трагедии Шекспира, например, — космос, а не хаос; в них зиждительная форма уже преодолела косную материю, т. е. всяческие материалы. И Шекспира не нужно довоплощать.

Обреченный автору, в корне пассивный и послушный, жертва эстетического фатализма, актер не имеет главного: у него нет своих слов. Он может, правда, и должен создать *тон* для своего героя, — но этого мало. Ему подсказывают. Возможно ли истинное творчество у того, кому подсказывают?

Не раз утверждали, что критик художественного произведения сам — художник; так нельзя ли, в опровержение предыдущего, заметить, что ведь и критик оперирует {17} чужими словами, имеет дело с чужим творчеством, — однако же, он остается творцом? Ведь считает же Оскар Уайльд, что критик даже выше писателя? Так не будет ли актер выше автора или, по крайней мере, ему равноправен?

На это я отвечаю: во-первых, Оскар Уайльд не прав, и критик всегда производен и вторичен, так что и на нем, как и на артисте, тоже нет печати творчества, печати инициативы; во-вторых, хотя критик и располагает материалом чужих слов, однако, он говорит о них словами своими. У него есть то главное, тот элемент творчества, которого недостает актеру: свое слово, т. е. неистощимый источник новых ценностей. И потому критика имеет разумное право на существование, театр — нет.

Далее, быть может, скажут, что исполнитель музыкальной пьесы тоже не самостоятелен: в праве ли мы, однако, изгонять его из области искусства? Разве музыкант не художник?

На это я отвечаю: во-первых, музыкант, действительно, меньше композитора, меньше художник, чем он; во-вторых, так как музыка не исполненная, не звучащая, не есть музыка (драма же не поставленная на сцене все-таки есть драма), так как музыка без исполнителя не существует (драма же существует и без актера), то в музыке исполнитель точно *отожествляется* с композитором, выступает как его наместник, и лишь постольку он — творец, лишь постольку он — в искусстве; для осуществления музыки необходим музыкант, а драма уже осуществлена в книге; пьесу без спектакля можно воспринимать, музыку без исполнения {18} воспринимать *нельзя*. Ибо ее *слышит* музыкант в самом себе, в своей душе, когда он читает ноты; музыка громка, она звучит, кто-нибудь должен заставить ее зазвучать, иначе она не она, иначе ее еще нет. Так ли с драмой? Должно ли ее инсценировать, чтобы она зазвучала? Разве не громка уже она потенциально в своих строках? Разве она рождается лишь в своем сценическом воплощении?

Кроме того, музыкант, властелин звуков, нужен и законен потому, что власть над звуками дана не всем и музыка не есть всеобщее достояние: музыкант — специалист, техник, особый, исключительный человек, между тем как слово, сила драматурга, является нашей общей стихией, всечеловеческим даром, и для того, чтобы воспроизвести драматурга, приобщиться к нему, надо только уметь говорить, т. е. быть человеком; посредничество актера здесь необязательно. Искусство слова, в отличие от всех других искусств, стихийно, — или оно, по крайней мере, стихийно по преимуществу; скульптура, живопись, архитектура, даже музыка не есть необходимое и прямое продолжение нашего существа, между тем как литература вытекает непосредственно из нашей человеческой специфичности, из нашего обладания словом, из нашего Логоса. Литература именно продолжает нас, и даже трудно провести определенную границу между словом художественным и словом утилитарным; трудно отмежевать в слове искусство от нашей органической особенности, от нашего природного признака; тем, что мы говорим, мы уже поэты. «Поэтом можешь ты не быть», сказал Некрасов, — и этим он согрешил против природы, потому что она {19} обязывает нас быть людьми, т. е. поэтами. И вот, говорящие существа, мы, принципиально, и не нуждаемся в артисте, который только говорить лучше других; мы все — исполнители, мы все — актеры: как раз поэтому и не нужно особого актера; между нами и музыкантом — разница качественная, и она делает его человеком искусства, делает его необходимым; между нами и актером — разница только в степени, а из-за нее не стоит и театра строить.

Заимствованный, косвенный, отзвук, а не звук, театр существует не сам по себе, а только в качестве иллюстрации. Всяческие дети любят «книжку с картинками». Она угождает ребячливости всех возрастов. Она приятна, но только не нужна. Иллюстрация навязчива, она парализует активность воображения, слишком помогает. И часто она может оказаться беднее и бледнее моей грезы. Впрочем, как общее правило, верно то, что наша фантазия слаба, — и вот ей на подмогу, сверкая красками, шумя звуками, идет театр. Он — уступка. Над каждым i он ставит свои блестящие точки, все расцвечивает, поясняет, конкретизирует все отвлеченности словесного текста. Он задает роскошный пир глазам, он все для нас приготовил, нам остается только смотреть (и слушать); мы предупредительно освобождены от необходимости прилагать какие бы то ни было усилия и напряжения. Театр играет на нас, принуждает вибрировать наши струны, и потому едва ли можно сказать, что он оставляет нас пассивными; но, несомненно, истинное соучастие автору, настоящее духовное сотрудничество с ним, проявляем мы тогда, когда берем его книгу на свой рабочий стол, к свету своей одинокой {20} лампы, и остаемся с ним наедине. В эти именно часы происходит желанное сочетание двух душ, — в тишине и тайне, далеко от шумной пестроты театра.

Идеальный читатель, идеально-грамотный человек, в своем одиночестве сам поймет и оценит в пьесе все то, что впоследствии захочет явить сцена. Сам-друг с книгой, молчаливый собеседник автора, он раскроет все ее клады, выпьет то драгоценное вино, которым играет и искрится душа ее страниц, — что же может ему дать и прибавить спектакль?

Театр иллюстрирует; но была бы очень дурна та пьеса, которая для раскрытия своей внутренней сущности непременно нуждалась бы в услугах сцены. И если последняя оказывается для драматического произведения негостеприимной, то это еще ничего не говорит против него. Все очень тонкое и духовное, изысканно-психическое, нежные нервы внутреннего мира, — все это не поддается сценическому воплощению. Пьеса-сказка, пьеса-мечта тоже не выдерживает громоздкого реализма рампы и тонет, сворачивается, как мимоза, от грубых прикосновений бутафора. Она, как Синяя птица, линяет при искусственном свете подмостков. И когда на таких подмостках, хотя бы и очень искусных, пробуют реализовать вот эту самую «Синюю птицу» Метерлинка, то возникает лишь какой-то триумф электричества, и при его щедром свете убеждаешься в том, что мечту не надо воплощать. Истинная драма ведет свое существование в черных строках своего текста: ее немая жизнь (всегда готовая зазвучать), ее нерасцвеченная картина сама по себе значительна и глубока, и только ей, а не эфемерным краскам сценической иллюзии, подобает и {21} принадлежит бессмертие. И так как в новой литературе происходит явное перемещение драматической ситуации в сферу духа, чистейшей идеальности, то это еще более ведет к упразднению театра.

Иллюстрации, примеры, комбинации… это в театре — существенное, а это именно и не нужно, — не нужно тем, кто стал эстетически взрослым. Часто сравнивают театр со школой и справедливо говорить о желательной наглядности его уроков, о его благотворном педагогическом воздействии; это — так, но педагогия нужна только маленьким.

Как бы театр себя ни утончал и как бы ни стремился пойти куда-то дальше иллюстративности, — только она останется его смыслом и назначением. Отказываясь от конкретности, он отказывается от самого себя. Его дело — досказывать, а не оставлять недосказанным. Но как раз это и губит его в глазах современного зрителя. Невмоготу становится неизбежная осязательность театра. Такой выдающийся теоретик и практик сцены, как Вл. И. Немирович-Данченко, в статье о «Горе от ума» употребляет выражение: «грубое искусство театра». Да, театр не может не быть грубым. А где принципиальная грубость, там нет искусства. Невыносима пошлость бутафории, машин, грима, кулис (ведь она не остается только за кулисами). Театральная техника оскорбительна. Вызывается же она тем, что скульптура сцены лепит из живого, слишком живого материала. Избыток жизни вредит искусству. Жизнь протестует против того, чтобы ее сплошь, целиком превращали в искусство. Актер, перевоплощаясь, отказывается от своей эмпирической личности, от своего естественного {22} вида, от своих одежд и обыкновений; это — великая жертва искусству, бескорыстная гекатомба, но оно ее не принимает. Ему не нужно такой чрезмерности живого, ему не нужны человеческие жертвы, потому что искусство творит людей, но творит их не из людей. Пигмалион оживил Галатею, но создал он ее не из живого материала. Театр же работает над человеческой глиной, мастерит из самой жизни.

И вот здесь я должен вернуться к прежнему, напомнить свои слова: «театр не искусство, а что-то другое, — может быть, большее, искаженный осколок большого». Это большее и есть жизнь, — просто жизнь, как такая, прежде всего — в биологическом смысле, с плотью и кровью, жизнь осязательная, громкая, реальная. Спектакль возвращает жизни то, что взяла у нее литература. Но в этом возвращении нет нужды для тех, кто и так верит искусству, кто верит Слову на слово, кому не надо, чтобы король Лир воплотился в актере. Напрасно говорит г. Евреинов в своей талантливой книге *Театр как таковой*: «мы верим только нашим глазам; отсюда убедительность всего зрелищного, т. е. театрального». Нет, мы верим и Пушкину, и Бетховену. И ни во что так страстно не верило религиозное человечество, как в то, чего оно не видело. Душа слышит, а не видит. Зрелище убедительно для зрения, но духу непосредственно говорит Слово, — громкое слово, певучий звук. И во всяком случае, кто воспринимает искусство, тот не требует от него, чтобы оно сейчас же дало себя проверить глазам и жизни. Искусство убедительно само по себе. А театр, спектакль, еще раз скажу, это — жизнь; но он — «искаженный осколок большого»: {23} он не жизнь играющая и самопроизвольная, легкая и свободная; он — жизнь искаженная. Одно из двух: либо — реальность, либо — искусство. Театр же — ни то, ни другое. Вымысел поэта и телесность актеров образуют какой-то незаконный симбиоз. Либо проза, либо стихи; а ритмическая проза нестерпима. Сказки театра — недостаточно сказки. Действительность театра — недостаточно действительность. Преизбыток человеческого, слишком человеческого, это изобилие плоти и плотности, не позволяет театру быть искусством, чистым искусством (всякая же вещь хороша и натуральна только чистая). А то, что телесность актеров искажена, извращена и является покровом души, навязанной извне, заказанной автором, то, что все на сцене — не настоящее, а «нарочное», — это не позволяет театру быть жизнью, чистой жизнью. И он повисает в воздухе, ни искусство, ни жизнь: беззаконное новообразование, — если его принимать всерьез, эстетически; интересная потеха, любопытное развлечение, если ждать от него забавности!

Может быть, то презрение, которое некогда выпадало на долю актеров, мимов, своим последним источником имело отказ актера от реальности. Жизнь не могла ему простить, что он ломается, ее ломает, что он меняет свой образ и подобие. Поэта никогда не презирали. Не оттого ли, что он от себя никуда не уходил? Поэт принадлежит себе; актер — чужой. То, что актер не имеет духовной собственности, потерял себя, не умел или не хотел остаться самим собою, — это вызывало к нему отчуждение; жизнь чувствовала себя обиженной.

Ибо в самом деле: из живого ничего большого, {24} оно само, создать нельзя и создавать не следует. Человек сам уже — произведение искусства, божественного искусства. И он своей душою, своим организмом, своей самостоятельной реальностью неодолимо сопротивляется тому, чтобы на него смотрели, как на материал, чтобы из него делали что-то другое, — например, из Сальвини — Отелло. Сальвини сам больше Отелло, Ермолова больше Орлеанской Девы. Человек — предел. Человек — цель, а не средство; театр же смотрит на своих людей, как на средства, и по мере развития людей все чаще и чаще терпит в этом естественное крушение, — и вот Гордон Крэг, как я уже говорил, хочет заменить неудобных и неслушающихся людей удобными и послушными марионетками.

Итак, преизбыток реальности, всяческой плоти обрекает театр на нехудожественность. Царство предельной, возможно большей конкретности, он неминуемо переходит ею ту грань прекрасной лжи, то расстояние, которые должны быть между искусством и действительностью. То, что слишком похоже на правду, кажется неправдой и от себя отталкивает. Неприятно в музее восковых фигур. Копируя жизнь, воспроизводя все до последних мелочей, стремясь к иллюзии, театр ее не достигает. Он хочет, чтобы его принимали совершенно взаправду, чтобы как можно меньше делалось пространство между ним и жизнью, — настоящее же искусство вовсе к этому не стремится. Живописцу не нужно, чтобы девушку, написанную на полотне, вы действительно считали живою. Искусство не притворяется. Незрячая статуя скульптора и не утверждает, будто она видит. Искусство честно, — честно тем, что оно приняло святую {25} ложь и ее не маскирует. А театр свои фальшивые монеты выдает за истинные. У него — подделка жизни. И потому его игра в людей, игра в живых производит кощунственное впечатление. Картина, изображающая смерть, вас не оскорбит; актер же, умирающий на сцене (и потом воскресающий, чтобы раскланяться с публикой), очень недалек от оскорбительной пошлости. Ложь искусства принимаешь, ложь театра возмущает. Очевидно, в своем воспроизведении жизни он перешел какую-то межу, нарушил чувство меры, — а не делать этого он по существу своему не может. Здесь — порочный круг: тем вернее себе театр, чем он ближе к жизни, а чем он ближе к жизни, тем он хуже. Еще раз отмечу: театр не может не досказывать, но этим он грешит против искусства слова. Ибо литература, в противоположность изобразительным искусствам, стыдлива. Слово целомудренно. Оно какую-то дымку накидывает на свои образы. Они живы, они ярки, но в то же время они духовны и от нас находятся в известном отдалении. То, что рассказано, то, что написано словами, их бесплотной кистью, — это вознесено в некоторые идеальные сферы, и прекрасный туман, занавес дали, не слишком приближающий к нам вымыслы писателя, способствует той чистоте и благородству настроения, какие порождает творение словесности. Вот почему образы последней и не выигрывают от воплощения. И, во всяком случае, образы драмы не больше нуждаются в воплощении, чем образы эпоса. Это понял теперь и сам театр, но понял своеобразно: он начал воплощать и эпос, он начал инсценировать романы. Это значит, что он стал все более и более обращаться к нашим глазам. Но в {26} искусстве нельзя апеллировать от одного органа восприятия к другому. А в данном случае это особенно неуместно потому, что зрение бесстыдно, слух стыдлив. Зримое всегда грубее слышимого. Слух — чувство души, орган разума, посредник слова. Зрение нужно для физического, слух — для метафизики. Зрение неразборчиво и небрезгливо, слух аристократичен. Литература — для слуха (слово по своей природе громко). Между тем театр, не довольствуясь слухом, все существующее для последнего как бы транспонирует, и действие он перемещает сразу на две плоскости: слуховую и зрительную. Этим он с художественных образов всякие дымки нескромно снимает, и это не заслуга, что призраки поэта, его видения и мечты он облекает плотью и кровью: наоборот, в такой чрезмерной конкретности, в бесстыдстве, и заключается первородный грех театра. Пусть каждое искусство остается в своих пределах; пусть дают эстетическое счастье глазам живопись и скульптура; но как невозможна и невыносима была бы говорящая, слышимая скульптура и живопись, так беззаконна в сфере искусства и видимая литература или видимая музыка. Suum cuique. Картина, трактующая литературный сюжет, внутренне самостоятельна и потому законна; если же она такой самостоятельностью не обладает, если она — только служебная иллюстрация, лишенная духа свободы, то она не нужна. Театр свободы иметь не может, он — иллюстрация; поэтому не нужен и он. Благословенны искусства, идущие к душе через глаза; но глаза огрубляют то, что сотворено для слуха, и они неуместны и вредны там, где дана чистая поэзия, литература как такая.

{27} Современная сцена, во искупление своего греха навязчивой зримости, старается возможно больше уклониться от иллюстративной функции; и вот она избрала дорогу символики, определенной условности и стилизации, Я приветствую эту дорогу, но главным образом потому, что — сделайте по ней еще один шаг дальше, и вы придете к отрицанию театра. Вы придете к драме-книге, а не к драме-спектаклю. Новый театр натолкнется на отказ от театра. Утончение игры, аристократизация рампы вернет к вечной аристократке — книге; все меньше и меньше будет декораций, все тише и тише будут говорить на сцене, и это кончится первоначальной немотой — вещей немотою литературы. Все дороги ведут в Рим, в обитель слова. Теперешние искания ничего другого не найдут.

То, что актер связан автором и что он, отсюда, не творец, не художник, — это смутно ощущается ныне теми новаторами театра, которые хотели бы эмансипировать сцену от писателя, сделать ее независимой от литературы. Но если бы эта некрасивая мечта и была осуществима, — на подмостках воцарилась бы не просто анархия, а, что еще хуже, олигархия. Было бы несколько авторов, — не лучше ли один? Истинное творчество никогда не коллективно. Искусство требует одиночества. У Бога нет сотрудников и помощников. И если некоторые ценят театр именно за то, что он будто бы соединяет в себе разные искусства, то как раз это множество и подозрительно. Синтезирует искусства жизнь, а не театр; только мир — синтез. Театр может притязать лишь на механическое сложение, суммирование искусств; но вот оно, изобличая отсутствие внутренней цельности, {28} высшего единства, — оно и говорит против сцены с ее накопляющей тенденцией, с ее сотрудничеством многого и многих. Как в театре не может быть действительного, внутреннего сочетания разных искусств, так не может он и объединять в себе творчества разных лиц. И умаление автора режиссером, преступное ограничение писательского самовластия, не только не приведет к самостоятельности театра, но и покажет просто его несостоятельность. Самая нужда в режиссере (в известных границах такая несомненная), самая необходимость его (правда, возражу я самому себе, зрителем не ощущаемая: для зрителя режиссера нет) — эта, пусть только закулисная, необходимость колеблет устои сцены, как чего-то разумного. Это третье лицо — кто он? Каковы его необходимые отношения к пьесе? Если он сам — личность, творец, то не мешает ли ему автор? Не мешает ли автору он? И не является ли неизбежным то, что он ограничивает актеров? Театр не концерт; в нем именно все мешают друг другу, если каждый из этих всех обладает своею ярко выраженной личностью. Легче всего столковаться безличностям. И для того чтобы театр стал суждением не аналитическими, а синтетическими, чтобы он дал сравнительно с текстом пьесы нечто существенно-новое и не был только удвоением, повторением; для того чтобы драма на сцене представила собою поистине другое, чем драма в книге, — для этого нужна какая-то жертва. Вот и хотят принести человеческую жертву в лице автора, хотят осуществить новую психологию без души. Забывают, что художник ни с кем не делится. Поэта, прирожденного самодержца, теперь просят {29} посторониться и потесниться, быть лишь одним из многих, стать из творца помощником. Последовательна и мысль о кумирах, марионетках вместо актеров. Еще последовательнее для нас, современных взрослых людей, совсем из театра уйти.

Не театр приходится освобождать от литературы, а литературу от театра. Надо признать, что она может обойтись без него и что интеллигентный читатель уже так это и понимает.

Как факт, на практике, театр будет всегда. За его эмпирическое существование опасаться нечего. На его стороне — вся элементарная доля нашей психики и вся динамичность нашей природы. В его древние двери будут непрерывной толпою входить не только любопытные любители мимолетных живых картин (насколько живее их картины написанные!), не только гонимые жаждой суетных зрелищ и одушевленных человеческих виньеток, но и те счастливые, которые, не задумываясь о разумной обоснованности театра, сохранили в себе еще настолько непосредственной силы, прекрасно-детского, святой простоты и наивности, что не сопротивляются чарам иллюзии и, подобно Белинскому, славят тряпичную луну на счет естественной. И если на сцене загорится талант, человеческий талант, победитель всех теорий и всех сомнений, то и в благочестивых прихожанах театра, и в его скептиках он одинаково вызовет такие настроения, за которые можно только благодарить и благословлять.

Но недаром подобные моменты эстетического восторга все реже и реже посещают театральную залу. И недаром ищут, мечутся, будят старину, испытывают новизну, {30} стараются найти для сцены какое-то новое измерение, реформируют, реставрируют, ломают, строят: вся эта нервная тревога мне свидетельствует о том, что современное человечество переросло театр. И это не я говорю парадоксы, а перед судом эстетики парадоксом является существование самого театра.

Меня еще более убеждает в этом упомянутая мною книга Н. Евреинова «Театр как таковой». В мыслях автора, убежденного арлекина, фанатика театральности, я нашел значительную поддержку себе, скептику театра.

«Театральности» Евреинов отказывается дать исчерпывающее определение, но не тужит об этом, как не тужит, что не вместить ему «океана в суповую миску». Действительно, и без точной дефиниции ясно, что под названным термином разумеет писатель. Это — сознательное изменение внешностей жизни, стремление что-то ей придать, жизнь переодеть. Последнее выражение тем более отвечает, кажется, взглядам автора, что один из его афоризмов читается так: «Моя заветная мечта — облечь Жизнь в праздничные одежды. Стать портным Ее Величества Госпожи Жизни — вот карьера, завиднее которой я не знаю». Итак, — одеть, если считать жизнь нагою; переодеть, если считать ее какою-то замарашкой, Сандрильоной: вот театральность. В ее понятие входит всякая обрядность, ритуал, парад, наряд, игра жестов, процессия, торжественность, празднества и похороны, обстановка, постановка — словом, все то, что декорирует наши бедные будни. «Театральность как аппетитность» называется одна из «инвенций» Евреинова. «Проблема аппетитности! — кто над ней серьезно думал? А ведь аппетитность есть критерий приятия или неприятия {31} (чего бы то ни было — севрюги, конституции, жизни, мира…). О, милая декоративность! о, чары театральности! И плохое блюдо кулинар так декорирует, что оно кажется вкусным. А “казаться” в таком случае даже больше, чем “быть”» (стр. 108). Если остановиться на мысли, которую мельком, на 112 стр., уронил автор, то окажется, что природа не хочет быть природой. Ей мало одной себя. И то, что она к себе присоединяет во что она себя преображает, все ее одежды, — это и есть театральность.

Но этим не ограничивается Евреинов. Он правильно и глубоко замечает, что у человека есть потребность «самоизменения», «радость самоизменения». Не только мы другое надеваем на окружающее, внешнее, но и самих себя, свое обличье (может быть, и свою душу?) мы хотим изменить, переменить. Мы желаем явить другое бытие, — философ сказал бы: инобытие. Нам присущ инстинкт «трансформации», и он, для нашего страстного арлекина, так же силен, как инстинкт самосохранения или половой.

Развивая эту идею автора, можно сказать, что, в самом деле, человек — Протей, оборотень. Беспокойный, изменчивый, гибкий, он меняет свой облик, выходит из самого себя. Не довольствуясь собою, он стремится к чужому, к другому, воображает себя в ином состоянии, в новом естестве. Мало ему своего имени, — он выбирает себе еще псевдонимы; на лицо он надевает личину, и вообще свой образ он преображает. Человек переодевается (недаром такое большое значение придавал одежде творец Sartor resartus’a). Может быть, эта готовность перевоплощаться или, по крайней мере, переодеваться, эта нервная пластичность {32} как бы намекает на то, что свойственно человеку духовное вездесущие и не хочет он быть специалистом, и жаждет он разбить мешающие рамки своей физической ограниченности. Не в этом ли смысл и философия всякого лицедейства?

Как бы то ни было, отмеченное тяготение к театральности, желание маскарада, Евреинов признает моментом до-эстетическим: театр не то, что искусство, он предшествует последнему, он не покрывается эстетической категорией. Вот это признание и желанно для меня: ведь я давно защищаю тезис, что «театр не искусство, а что-то другое, может быть, большее — искаженный осколок большого».

И с чувством глубокой удовлетворенности я цитирую следующие слова Евреинова: «в “театре” главное, чего я хочу, это быть не собою, а в “искусстве” как раз наоборот — найти самого себя… что же тут общего?» Даже «синтез всех искусств», то, в чем усматривают многие красоту и разум театра, — даже это не прельщает автора-арлекина: «театр должен быть прежде всего театром, т. е. самодовлеющей художественной величиной, покоящей свою эстетическую сущность на синтезе всех искусств, *но притом с таким расчетом, чтобы не нанести урона самостоятельному значению сценизма*». Хотя курсив здесь — мой, однако от него не отказался бы и сам Евреинов, потому что специфичность театра, особая и самостоятельная природа сценичности, — это для него символ веры, аксиома его веселой науки. Можно и должно упрекнуть его, что он не с достаточной логической определенностью очертил разницу между театром и искусством, что он смешивает их там, где хотел {33} бы их именно разделить, — но во всяком случае вполне ясно, как важна ему и дорога мысль о самом существовании этой коренной и роковой разницы, о неэстетичности театра. «Возмня себя *исключительно* (курсив автора) эстетическим явлением, театр тем самым вырыл себе яму» (я эту яму назвал могилой, концом театра). Эстетика, в его глазах, даже портит театральность, мешает свободно творить другую жизнь; искусство имеет в виду эстетическое наслаждение, а театральность — «наслаждение от произвольного преображения, *быть может эстетического, а быть может и нет, что неважно* (курсив — мой, но опять-таки он мог бы быть и Евреинова). Лишь впоследствии театр, “предыскусство”, осложняется элементами самого искусства, но и тогда он в основе своей сохраняет автономность, и даже когда преображение становится искусством, он ревниво блюдет свои особые прерогативы».

Итак, театр не искусство; он вытекает совсем из другого источника. Вот положение, которого, по-моему, нельзя не принять. Но этот другой источник для Евреинова — залог вечности театра; для меня же незнатное происхождение театральности обрекает ее на смерть. Ибо я не верю, чтобы человек был «прирожденный декоратор»; я не верю, чтобы «радость самоизменения» была фактом вечного и подлинно-стихийного порядка. Она — не постоянный инстинкт, а временное и преходящее явление; на том же, что проходит, что не есть субстанция, нельзя строить ничего необходимого. Процесс и прогресс жизни указывают на то, что всяческая трансформация убывает. Жизнь не только не театрализуется, как об этом мечтает Евреинов, но и, наоборот, делается {34} все более и более естественной. Недаром прозвучали великие призывы к опрощению. Жизнь отвергает фижмы. В декорациях чувствуется все меньшая и меньшая нужда. Царственные мантии упадают с плеч. Стало возможным то, что тело датского короля нашли в морге, среди других мертвецов. Человечество заметно отказывается от пышных ритуалов и кортежей, и едва ли не последние остались в мире торжественные колесницы. Если бы преображение было не случайной потребностью, а стихийным инстинктом людей, то не могло бы осуществиться то ослабление театральности, та убыль «позорищ», которых не отрицает и сам Евреинов, позорищами плененный. Формы и формальности теряют свое прежнее значение. Декламация умолкает, обряды и обстановка не играют уже былой роли. С развитием культуры слабеет культ. Мир стал проще, оттого что он стал глубже. И Карлейль, философ одежды, должен был бы признать, что она теперь уже не так импонирует людям, как раньше. Принц Гамлет, патрон мыслящего человечества, проходит перед нами в темном плаще. Это потускнение наружного блеска, это внешнее падение театральных эффектов обусловлено внутренним фактом — ростом сознательности. Духовнее становятся души. Взрослых уже не тешат игры и игрушки, — между ними, дорогая игрушка театра. Как ни правильно то, что люди знают потребность и радость самоизменения, но она характеризуем именно детей; она проходит с годами, с историей. Дети актерствуют, — не потому ли, что они себя ищут, не потому ли, что они еще себя не нашли? Тот индивидуализм, под знаменем которого движется наша эпоха, неминуемо побуждает личность отказываться {35} от суетного желания трансформаций; ей некогда переходить в другие облики, — ей нужно найти *себя*. Ей предстоит высокий идеал самопознания. Все дело как раз в том, чтобы не стать другим, а стать собою. Центр тяжести из внешнего переносится во внутреннее. Если Метерлинк возвестил трагедию повседневности, если настоящим героем является для него не мавр Отелло, не Макбет с их чрезвычайными событиями, а в ночной тишине задумавшийся будничный старик, то это можно объяснить именно тем, что, действительно, утончились психические миры и все пристальнее и пристальнее заглядывает человек в те сложные сплетения духовных водорослей, в тот бездонный голубой аквариум, с которыми сравнивает Роденбах современную душу. Нервная душа культурных людей идет по дороге самоуглубления, а не самоизменения. На собственный вопрос, поставленный выше, я отвечаю, что душу свою человек вовсе не хочет менять, — он меняет только одежды. Своим подлинником он дорожит, свое настоящее *я* он не продаст за красную чечевичную похлебку декоративности, за красные углы бутафории. Вопреки Евреинову, чем больше человек — человек, тем сильнее он стремится быть, а не слыть. Еще раз: представления и маскарады все меньше и меньше находят у него принципиального оправдания. Если же ему тесно делается в самом себе, то слишком достаточно расширяет его то преодоление собственного я, которое сказывается в каждом общении, в каждой беседе. Задушевность г. Евреинов признает мещанством; но в своем истинном смысле она — искренний разговор души с душою, взаимное преображение, лучшая из трансформаций, при которой человек {36} одновременно принимает и себя, и другого, при которой осуществляются один в двух и два в одном.

Иссякновение театральности не обрекает на внутреннюю будничность и скуку, потому что до будней надо подняться, а не упасть; легче заинтересоваться праздником, чем буднями, но сила духа состоит в том, чтобы принять и понять именно последние, освятить прозу, осмыслить обыденность. Делу — время, потехе — час. Упраздняются фанфары потехи, все реже звенят бубенчики арлекина, и в этой тишине, в этой сосредоточенности, мир отдается делу и думе. Мир серьезен. Культурное человечество мыслит; а стихия мысли — тишина. Люди уходят от театральности, из шумного театра, чтобы войти в себя. Не туда, куда зовет Евреинов, а как раз в противоположную сторону идут они; и в этом не только нет ничего опасного и опошляющего, от этого жизнь не только не делается бедной и бескрасочной, но и, наоборот, это раскрывает сияющие дали духовности, перспективы умственных услад. Ибо тишине и серьезности мира мешает театр, но не искусство. Музыка не шум. Культура, углубляя внутренний мир, психический аквариум, сосредоточивает меня во мне, ведет к уединенности; и вот искусство уединенно, а театр — на людях. Он рассеивает. Искусство вводит, театр выводит. И это понимает апологет театральности Евреинов, когда он говорит, что существо театра, примитивное и доступное это — трансформация, а существо «эстетического искусства» — формация. Иными словами: театр не творец. Искусство — дело, театр — потеха.

Если, как я сказал раньше, театр отстал от жизни и не пристал к искусству, то в этом есть для нас глубокое {37} поучение: грешно и кощунственно стремиться к театрализации бытия. Делать из него даже не то, что театр, а само благородное искусство, — и то представляет собою нечто праздное, безнравственное и, к счастью, неисполнимое. Очень нравится Евреинову идея Оскара Уайльда: самому стать произведением искусства (Уайльд выражался еще так: «положить себя на музыку»). Но не знаменательно ли, что от портрета Оскар Уайльд перешел к подлиннику, от *Портрета Дориана Грея* — к *De profundis*? Его литературная судьба является трагической иллюстрацией к той истине, что целиком, сплошь перейти в искусство, в портрет, в икону, человек не может и не должен. Без искусства жизнь не в жизнь, — это правда; но жизнь больше искусства. Не будем его идолопоклонниками: это не нужно ни ему, ни нам. Упиваться гармонией, над вымыслом слезами обливаться — эти высокие отрады Пушкина имеют смысл только для того, кто, подобно Пушкину, исповедует религию жизни и проникновенно возглашает: я жить хочу, чтоб мыслить и страдать! Без жизни, без мысли, без страдания искусство теряет всякую цену, и тогда оно просто — бледная цитата, отсутствие живого оригинала и оригинальности, жалкая замена великой книги бытия. Если искусство, даже искусство меньше реальности, то совсем уже не может быть речи о первенстве над нею театра. И если Евреинов искренне называет жизнь «Ее Величество», то как же он не видит, что его стремление подчинить жизнь театральности, это — оскорбление величества?..

Он написал красивую книгу (художественны ее страницы, — например, о Наполеоне-актере, о турке на табачной вывеске), и он правильно видит, в чем {38} происхождение театра; он правильно считает последний фактом не эстетическим, а до-эстетическим. Но если до сих пор автор прав, то выводы его неверны: из его посылки вытекает не вечность, а бренность театра, его ребяческая суетность и обходимость. Если театр не искусство, то делать с ним нечего, и ничего не стóит с ним делать. Завидная карьера для Евреинова — быть портным Жизни; однако, мало кто разделит его зависть, потому что жизнь хороша — как жизнь, и одевать ее не следует. Венера Милосская не нуждается в портных.

## **{39}** Сергей Глаголь Да здравствует театр!

{41} Grau lieber Freund ist jede Theorie,  
Doch blüht des Lebens goldner Baum.  
*(Гете)*.

Статья моя — ответ Ю. И. Айхенвальду и попытка осветить вопросы о переживаемом театром моменте с противоположной точки зрения[[1]](#footnote-2).

Во всем, что высказано Ю. И. Айхенвальдом есть много верного, а, главное, есть какая-то соблазнительная логическая последовательность и, благодаря этому, как слушая его убедительную речь с кафедры, так и читая строки написанного им этюда, невольно им поддаешься, невольно говоришь себе: — Да. Так. Верно подмечено. Остроумно. Логично, — и в то же время чувствуешь, что все это в конечном своем выводе все-таки совершенно не так, совершенно не верно. И происходит это потому, что взгляд Ю. И. Айхенвальда, действительно, очень логичное построение, подкрепленное очень верными наблюдениями, {42} но основанное на совершенно произвольных положениях…

Однако, прежде, чем перейти к подробному разбору взглядов Ю. И. Айхенвальда, попробуем установить, о чем собственно идет речь.

В нескольких местах своего этюда Ю. И. говорит, что речь идет вовсе не о действительной смерти театра, не о том, что он умирает и что ему нужно помочь скорее умереть. Дело не в «эмпирической», как говорит Ю. И. Айхенвальд, смерти театра, а в том, что театр — не искусство. Его ошибочно целыми веками считали одним из видов искусства, и теперь наконец, это должно быть сознано всеми. *Как искусство* театр должен умереть, хотя в то же время как нечто иное он будет продолжать свою жизнь…

Прошу извинения у Ю. И. Айхенвальда, но по моему это игра слов. Выходит что-то вроде смерти Протасова в «Живом Трупе». Театр, по паспорту и приписанный к искусству, умирает, а в самом деле в другом звании спокойно продолжает жить. Но не проще ли тогда поставить вопрос иначе и, оставив в стороне красивую в своем мрачном величии смерть, свести дело к чисто теоретическому вопросу: следует ли относить театр к числу искусств или не следует?

Вопрос при этом, конечно теряет многое в своем эффекте, так как не все ли равно, идти ли наслаждаться в театре, который облечен всеми правами и преимуществами искусства или же идти и наслаждаться в том же театре, но уже после того, как его решено будет изгнать из сонма искусств? Пропадает эффектность спора, но ведь не ради же театрального эффекта мы его ведем? {43} Даже и низведенный в эту роль вопрос все-таки остается интересным, хотя интерес его уже всецело относится к отвлеченной области.

Я остановился на таком определении интересующего нас вопроса потому, что в самой постановке его Ю. И. Айхенвальдом вижу уже первый признак неустойчивости основания, на котором он строит свою теорию. В самом деле, как это возможно *эмпирически* что-либо признавать, а *теоретически* или эстетически отрицать? Если я, например, утверждаю, что область кинематографа, есть воспроизведение на экране всего, недоступного сцене и в том числе примитивных и грубых, но не менее потрясающих драм, разыгрывающихся на корабле, поле сражения, в горящем доме и т. п., и если я говорю при этом, что фотографирование кинематографом настоящего сценического действия всегда будет не эстетичным, то я отрицаю кинематографический театр одинаково и эмпирически, и эстетически. Я отрицаю его прежде всего потому, что он коробит меня, когда я вижу его на экране, я неудовлетворен им (и отрицаю его эмпирически), а затем нахожу и целый ряд аргументов в пользу того, что кинематографический театр не может быть эстетичным. И отрицая его, я отрицаю его целиком и говорю, что, если такой театр будет существовать, то лишь для эстетически неразвитой толпы или как плохой суррогат настоящего живого театра там, где он немыслим как таковой. Со мною можно не соглашаться и спорить, но отказать мне в последовательности или логичности никоим образом нельзя. Когда же Ю. И. Айхенвальд говорит, что в сущности и сам очень любит театр, переживает в нем сильные {44} волнения, и будет до скончания дней ходить в этот театр (а Ю. И. это говорит), то, как хотите, я не верю, чтобы для Ю. И. Айхенвальда театр был эстетическим абсурдом, чем-то ложным, фальшивым и пригодным лишь для неразвитой толпы. Если же он тем не менее это утверждает, то вовсе не потому, что бы театр для него самого и в самом деле потерял эстетическую ценность, а просто потому, что в мозгу Ю. И. Айхенвальда совершенно без всякого отношения к существующему театру возникло несколько мыслей, которые поразили его своею неожиданной оригинальностью и новизною. Дальнейшее же явилось уже результатом диалектического процесса, т. е. ряда логических построений, завершившихся выводом, что театр не только должен умереть, но как искусство никогда даже и не жил на белом свете…

Посмотрим же теперь, в чем заключаются основные мысли Ю. И. Айхенвальда и постараемся в них разобраться.

Прежде всего эта мысль, что театр или вернее происходящее на сцене театра не есть что-либо само по себе существующее. Это нечто во всех подробностях подсказанное другим (т. е. автором), нечто в сущности не нужное и существующее лишь как иллюстрация, как наглядное изображение того, что уже рассказано раньше автором в книге.

Мысль эта очень любопытна и особенно в устах человека, который немало написал о театре. Эта мысль прежде всего есть искреннее признание Ю. И. Айхенвальда в том, что для него не существует сценического действия, как совершенно обособленного творчества (хотя бы не эстетического). {45} Но куда же денет Ю. И. Айхенвальд все, из чего вырос театр, например, пляску и пантомиму? Куда деть все, что существовало раньше теперешнего театра, в котором разыгрываемое в подробности подсказывается автором? Куда деть дионисийские празднества, из которых родилась классическая трагедия или народные уличные представления актеров в Средней Азии и Китае, с их постоянными импровизациями? Куда деть, наконец, кукольный театр, который издавна существовал в Китае и, может быть, оттуда разошелся по всему свету?..

Оставим пока в стороне вопрос о том, искусство ли все это или не искусство. Во всяком случае это творчество, т. е. создание новых ценностей (хотя бы минимальных и примитивных) и при том творчество совершенно особого рода, творчество такого характера, что никаким другим его заменить нельзя. — Чем, например, можно передать пляску кроме той же самой пляски и чем можно ее заменить? Ее можно описать, но это описание, конечно, передаст не самую пляску, а только ее настроение, впечатление, которое она производит в зрителе или в самом танцоре. Это описание так же бессильно передать пляску, как и музыку. Не больше может передать и картина. Она может запечатлеть только один момент пляски, а не всю ее целиком. Если же кинематограф может более или менее близко передать пляску на экране, то это будет такая же репродукция, как и воспроизведение картины трехцветной фототипией и цинкографией или воспроизведение музыки граммофоном и это, конечно, так же не лишает пляску полной ее самостоятельности, как не лишены ее и музыка и живопись после того, как их воспроизвела трехцветка и граммофон. И сколько бы ни {46} развивалась пляска, она остается таким же самостоятельным проявлением охватывающих человека настроений. Развиваясь, она создает балет или танцы босоножек, но по-прежнему остается все тем же своеобразным проявлением творчества, а что творчество тут налицо — в этом едва ли можно сомневаться хотя бы тому, кто видел танцы Дункан, передающей множество настроений различного характера.

О пантомиме приходится, сказать конечно, то же самое. Как и чем можно заменить ее, я положительно не знаю. О ней можно, конечно, рассказать или изобразить ее на картине, но ведь и музыку можно тоже рассказать и сцену из рассказа изобразить в картине, но как ни то ни другое не передает музыки или рассказа, так, не передает и пантомимы рассказ или картина. Пантомиму прежде чем разыграть надо сочинить, но ведь и музыка сначала вспыхивает в мозгу композитора, и рассказ в голове писателя. Мало того. Рассказ можно написать на тему во всех подробностях данную другим, и рассказ от этого ничего не потеряет, как и картину тоже можно написать по программе, данной каким-либо историческим событием, и картина все же останется продуктом самобытного творчества. Картину можно только нарисовать или написать красками, музыку можно только изобразить звуками, и пантомиму точно так же можно только разыграть в ряде сменяющихся мимических сцен, и если музыка, картина и рассказ продукты специфического творчества, то и пантомима тоже продукт творчества, которое нельзя подменить каким-либо другим. Иначе говоря, не может быть сомнения в наличности у человека особого вида творчества, которое и выражается в виде {47} танца и пантомимы т. е. способности, передавать свои настроения с помощью движений тела и мимики лица. Если же отрицать особый вид сценического творчества у человека нельзя, то остается только решить другой вопрос: можно ли это творчество относить к эстетической группе и не следует ли поместить его в какую-либо особую, отдельную от искусства область. [Останавливаясь, однако, над этим вопросом я все-таки решительно не понимаю, куда можно девать это творчество кроме области искусства. Ю. И. Айхенвальд очень красиво говорит о том, что, может быть, театр даже нечто большее нежели искусство, но я не могу понять, что скрывается за этими таинственными словами].

Все, существующее в нашем сознании и представляющее сумму постигаемого нами, мы подразделяем на три категории. Мы представляем себе одну часть постигаемого как нечто объективное и существующее вне нас. Вторая категория познаваемого это наши субъективные мысли и чувства. Наконец третью категорию представляют для нас проявления нашей воли. Все результаты свершающихся в нас субъективных процессов и те изменения в окружающей среде, которые, являясь результатом воздействия нашей воли, оказываются чем-то новым и ранее не существовавшим, мы в праве назвать творчеством. Творчество это однако, тоже не однородно. Позволю себе по этому поводу привести тот же наглядный пример, который я привожу всегда моим слушателям в моих беседах о искусстве. Представим себе, что в местность, где не было никогда машин, привезен локомобиль и с ним молотилка и веялка. Владелец механического завода призывает {48} мастеров, снимает чертеж, делает подробные промеры и в результате изготовляет точно такой же другой локомобиль и такую же молотилку. Создано нечто новое, и следовательно перед нами творчество, но очевидно очень слабо выраженное и сводящееся лишь к точному повторению уже существующего. Мало того. Если это и творчество, то, разумеется, творчество чисто ремесленного или вернее технического характера. Таким же останется оно, разумеется, и в том случае, если машины сделаны в другом масштабе или даже в виде изумительно тонкой игрушки.

Затем появляется учитель с своими питомцами и для пояснения им действия машин изготовляет наглядные чертежи, изображающие машины в разрезе. Рычаги и колеса, укрепленные на проволочках движутся при перемещении поршня, и дети видят наглядно, как и почему работает машина. Несомненно перед нами тоже творчество, но уже иного характера, творчество сопоставляющее явление так, что бы ясна была их причинная зависимость. Творчество носит таким образом научный характер. Еще более ярко выступит это творчество, если учитель, раздумывая над сделанным разрезом, придет к заключению, что некоторые части можно из машины выбросить и ее упростить. Но вот приходят новые люди. Один из них, восхищенный колоссальностью работы, которую совершает локомоб, иль рисует картину, где сверкающая на солнце машина, гордо вздымающаяся на холме, во все стороны притягивает свои стальные щупальца и приводит в действие десятки молотилок, которые засыпают землю зерном, и ликующее население везет его в свои амбары. Другой из новых пришельцев {49} увидел оборотную сторону медали. Он понял, что рядом с обогащением немногих машины оставили без заработка сотни рук, понял, что машина принесла с своим торжеством проклятия и стоны голодных. И под впечатлением этого он пишет другую картину, пишет темную ночь. На фоне зловещего просвета на горизонте черным чудовищем рисуется страшная машина. Ее труба похожа на гордо поднятую, на длинной шее голову, страшный глаз сверкает на ней, а у подножья ее в огненных отблесках разбегаются во все стороны стальные нити, которые паутиною опутали землю и в тенетах этой паутины, корчась, умирают сдавленные ими люди.

Несомненно, что обе картины тоже результат творчества, но творчество, которое отразило впечатление, произведенное машинами, не столько на мысль, сколько на чувство. Творчество это мы считаем эстетическим и созданное им называем искусством. Вот и все, что только может быть создано творчеством.

Прошу же теперь читателя сказать, к какому виду творчества относится танец и пантомима? Не техника и ремесло их, а самая их суть? Ни к научному, ни к техническому творчеству они относится, конечно, не могут и остается только одна область творчества эстетического. Иначе говоря, девать танец и пантомиму решительно некуда кроме области искусства.

Но, может быть, с танцем и пантомимой это еще возможно, все же остальное, составляющее театр, т. е. сценический диалог, сочиненный другим, туда поместить никак уже нельзя. Вопрос снова интересный и особенно потому, что действительно есть немало оснований {50} усомниться, искусство ли многое из того, что происходит на сцене.

Если вы хоть немного знакомы с тем, как ставятся пьесы в большинстве провинциальных театров, то, несомненно, у вас должно возникнуть серьезное сомнение, не прав ли, в самом деле, Ю. И. Айхенвальда говоря, что театр не самостоятельное искусство и не что иное, как перевод на язык сценических образов того, что в законченном до мелочей виде уже дано в пьесе автора, т. е. в другом искусстве. В самом деле, неужели можно называть искусством такого рода процедуру? Актер получает повестку, что завтра репетиция, и одновременно с этим ему подают роль. Ни о пьесе, ни о роли актер не имеет ни малейшего понятия. Он даже не знает реплик своих партнеров. Из них ему присланы только последние слова, смысла которых он не может уловить. И вот он наскоро заучивает фразы, смысла которых не понимает. Завтра он спешит на репетицию с товарищами, которые тоже не понимают, что они заучивали, и здесь на сцене, обмениваясь под суфлера фразами, они кое-как улавливают смысл того, что должны разыграть, а завтра уже разыгрывают и самый спектакль.

Конечно, актеры эти только игрушки в руках автора, живые марионетки, которые говорят его слова, и все искусство их сводится к уменью произносить слова с известной интонацией или, иначе говоря, искусство их подобно искусству копииста, работающего в картинной галерее, или работе переводчика, который получил вырванный из средины лист повести и переводит его, не зная ни ее начала, ни конца. Любопытно, что огромная {51} сценическая литература из года в год приспособляется авторами именно для такого театра. Все эти драмы и комедии не что иное как романы, повести и анекдоты, переложенные на ряд сценических диалогов, при чем автор заботливо расставляет всевозможные ремарки для того, что бы актеру не приходилось ни над чем задумываться. Все это пишется так, что актеры, собравшись на первую репетицию, сейчас же ориентируются во всем, что должны изображать и действительно, благодаря сценическому навыку, могут все это более или менее сносно представить на следующий же день перед зрительным залом.

Теперь в большом ходу инсценировка романов, и это очень характерно, потому что наглядно показывает, как много общего между тем, что пишется для сцены, и обычной изящной литературой. Существование самобытного сценического искусства точно забыто авторами. Они создают свои драмы так же, как и романы и только рассказывают их различно: то в виде повествования, то в виде диалогов со множеством ремарок. В этом отношении Ю. И. Айхенвальд совершенно прав. Театра, как такового, в современной драме почти не существует, и если бы Ю. И. Айхенвальд говорил о том, что театр болен, что он свернул с своей дороги и заблудился, то с ним едва ли стал бы кто спорить, но только значит ли это, что и по существу театр существовать не может и даже никогда не существовал, как самостоятельное искусство?

Выше я уже указал на танец (балет) и пантомиму, которые решительно невозможно отнести ни к какому иному искусству кроме совершенно отдельно и самостоятельно существующего искусства сцены.

{52} Посмотрим теперь, перестают ли танец и пантомима оставаться самостоятельными искусствами, если они сопровождаются словами. Прежде всего я спросил бы читателя, перестает ли для него быть музыкой — музыка романса, когда его исполняет артист, выговаривая слова. Думаю, что не перестает. Слова романса существуют как слова, и часто существуют в виде стихотворения гораздо раньше, нежели кто-нибудь положит их на музыку. Музыка романса также существует без сопровождающих ее слов, и каждый из нас помнит, конечно, множество мелодий, различных романсов, совершенно позабыв их слова. Слова романса самостоятельно существуют, как искусство слова, т. е. искусство, оперирующее представлениями, понятиями и суждениями нашего мыслящего *я* и потому как искусство, глубоко осмысленное. Музыка романса тоже существует как самостоятельное искусство, оперирующее эмоциями. Сливаясь в одно целое, они в сущности никогда не смешиваются во что-либо неразрывное, они лишь сопровождают одно другое и, разумеется, усиливают друг друга, действуя: одно комбинацией мыслей, другое комбинацией ощущений. Пантомима не нуждается в словах. Для примера укажу хотя бы на «Шарф Коломбины», который был разыгран не так давно в Москве «Домом интермедий». Пантомима оставляла впечатление не слабее того, какое могла бы оставить, если бы ее сопровождали слова. Другой пример — поставленная Рейнгардтом пятиактная пантомима из восточной жизни «Samurùn». Два часа вы сидите в театре и ни секунды не жалеете, что со сцены не слышно ни слова. Из этого, однако, вовсе не следует, чтобы слово было не нужным на сцене. Как музыкой ничего {53} нельзя пояснить или рассказать (кроме передачи ряда настроений), так и пантомима, конечно не может сказать того, что говорят слова. Поэтому совершенно естественно, что танец может сопровождаться поясняющим его пением, а пантомима поясняющим ее диалогом, от чего, конечно, ни танец, ни пантомима ни мало не полиняют, а поясняющие танец и пантомиму слова без самого танца или без пантомимы могут остаться даже непонятными.

В некоторых театральных школах практические упражнения начинаются именно со сцен без слов или с так называемой мимодрамы. Ученице дается задача, например, изобразить на сцене женщину общества, вернувшуюся с прогулки. Гуляя, она встретила человека, который ей нравится и который ухаживает за нею. Она с удовольствием вспоминает об этой встрече и мечтает о том, что ждет ее дальше. Вдруг взгляд ее падает на письмо, лежащее на столе. Почерк на конверте незнакомый и город на штемпеле ей неизвестен. Кто бы это мог ей писать? Она разрывает конверт и снова недоумевает при виде незнакомой подписи в конце письма. Читает письмо и сразу заинтересовывается его содержанием. Тайна, которую она скрыла от мужа, случайно стала ему известной, и женщину предупреждают об этом. Что делать? Надо поскорее посоветоваться с друзьями.

И вот ученица придумывает целую пантомиму, которую она разыгрывает в течение нескольких минут, достигая иногда очень ясной передачи всех своих переживаний.

По временам такие мимические задачи бывают очень {54} сложными и захватывают два‑три лица и т. п. Всякий раз, однако, это этюды чистого сценического искусства, и школа, дающая их своим ученикам, идет совершенно верным путем, потому что слова на сцене, конечно, не основа происходящего там, а только необходимое пояснение. Основа сценического представления действо, т. е. все, что может быть воспринято не только ухом, но и непременно глазом. И если могли возникнуть мысли, подобные мыслям Ю. И. Айхенвальда, то лишь благодаря тому, что театр как бы забыл эту свою первооснову. В. И. Немирович-Данченко, возражая Ю. И. Айхенвальду на его лекции, нарисовал картину того, как работает над постановкою пьесы театр, который хочет не только проговорить на сцене слова, данные автором, а в самом деле сыграть лишь намеченное в пьесе[[2]](#footnote-3), и, если можно еще о чем-нибудь спорить, то разве о том, остается ли искусство вообще таковым, если оно является передачею чего-либо ему подсказанного. Однако, если бы дело обстояло иначе, если бы искусством можно было назвать только создаваемое художником без всякого с чьей-либо стороны подсказывания, то огромнейшее количество произведений пришлось бы выбросить из сокровищницы искусств. Ведь все исторические или библейские картины во всех подробностях подсказаны художнику историей; все пейзажи, написанные с натуры, подсказаны природою и портреты наличностью тех черт, которые художник передает на полотне. Никому, однако, и в голову не приходит не считать эти произведения {55} искусством. Мало того. Никому и никогда не приходит в голову справляться, написан ли тот или иной рассказ автором по собственному вымыслу, на тему, данную кем-либо другим или даже взятую целиком из жизни. Шекспир писал, беря свои темы из самых разнообразных источников: из старинных легенд, современных ему новелл и т. п. Однако, произведения его всеми признаются настоящим и большим искусством. Вообще вносить в обсуждение вопроса мысль о том, поскольку то или иное произведение искусства все целиком принадлежит автору и поскольку откуда-либо заимствовано, значит только запутывать вопрос и вот почему:

Процесс художественного творчества всегда слагается из двух моментов. Первый момент — это возникновение художественного образа как эквивалента! пережитой эмоции, второй момент это облечение этого образа в материальную форму. Поясню это несколькими примерами. Я еду сумерками по равнине полей; переливающийся звук колокольчика родит в голове моей элегическую мелодию (момент первый). Приехав домой я стараюсь восстановить мелодию в своей памяти и облекаю ее в целую сюиту (момент второй). Я смотрю на прибой волн, силящихся опрокинуть огромный, напоминающий великана утес, и в фантазии моей родится сказка о вечной борьбе духа земли и возненавидевшей его сестры, царицы моря (момент первый). Сказку я облекаю в ритмические строфы (момент второй) и т. д. Посмотрите теперь, не все ли в сущности равно, вдохновился ли я в первом случае виденною картиною снежных полей и звоном колокольчика, рассказом приятеля о его дорожных {56} впечатлениях или рисунком Серова, который он нарисовал к стихотворению Пушкина «Зимняя дорога». Не все ли равно и во втором случае, видел ли я собственными глазами прибой волн, увидал его на картине или услыхал от сына рассказ о том как он видел прибой и как яростно бросались на утес волны и как был утес похож на великана? Все это для нас до такой степени безразлично, что мы никогда даже и не интересуемся вопросом о том, как зародилось то или иное произведение в творческой фантазии автора. Если же иногда и интересуемся этим, то уж никак не для того, чтобы на основании этого определять большее или меньшее достоинство произведения.

Но если все это верно по отношению к первому моменту творчества, то вдвое вернее то отношение к второму и завершающему творчество моменту.

Если большой художник написал сильное и прочувствованное стихотворение на тему об утесе-великане и его сестре с чужих слов, то это стихотворение мы признаем даже за лучшее произведение, нежели другое слабое стихотворение, хотя и написанное другим плохим поэтом под впечатлением того, что он видел собственными глазами.

Таким образом вопрос об источнике, из которого творчество черпает свой материал, вопрос для искусства посторонний и перенесении его из области живописи или литературы на сцену положение дела, конечно, не может измениться. Да и как могло бы это быть иначе? Представим себе, что труппа актеров решила дать импровизированное представление и дала его, сочиняя разыгранное во время самого спектакля и закончив {57} его тем, чего никто из актеров в начале даже не мог предугадать. Несомненно, что перед нами будет пример самостоятельного творчества и если эта самостоятельность необходимый признак искусства, то будет следовательно искусство. Представим себе теперь, что импровизация понравилась публике, и она требует ее повторения на завтра. Актеры повторяют и даже вносят некоторые поправки по указанию господина из публики. Неужели искусство перестало быть таковым, только благодаря тому, что актеры сыграли сочиненное ими заранее да еще исправленное по указанию постороннего труппе лица; и неужели игра артистов еще в большей степени перестанет быть искусством, когда на третий день они разыграют уже не ими придуманную пьесу, а предложенную кем-либо со стороны и превосходящую интересом все, что могли бы придумать сами актеры?!

Возьмем, наконец, для сравнения музыку. Разве она перестает быть искусством в исполнении Шаляпина или Кубелика, хотя написана она сто лет назад совершенно другим лицом?

Ю. И. Айхенвальд сам чувствует слабость своей позиции в этом пункте и, предусматривая сравнение актера с музыкантом, исполняющим чужое произведение, пытается доказать, что параллели между ними проводить нельзя. Рассмотрим, однако, его доказательства. Ю. И. Айхенвальд говорит, что исполнение для музыки необходимо, так как не сыгранная музыка не есть музыка, а драма, сыграна ли она или не сыграна все равно существует записанная и напечатанная в книге. Почему, однако, думает Ю. И., что музыка не существует пока ее не сыграют? Записанная на нотах музыка так же {58} существует вне всякого исполнения, как и драма в книге. Надо только уметь читать ноты. Если же для не умеющего читать ноты несыгранная музыка не существует, то совершенно также и драма, пока она не разыграна, не существует для неграмотного или незнающего того языка, на котором она написана. Я не умею читать нот, и пока по этим нотам мне не сыграют пьесы, она для меня не существует, но точно так же для меня не существовало и драмы, которая лежала передо мною на днях, напечатанная на армянском языке, а увидав ее на сцене, я отлично всю ее понял с начала и до конца.

Другой аргумент Ю. И. Айхенвальда заключается в том, что музыкант-исполнитель для того, чтобы сыграть произведение, должен обладать известной выучкой, а драму будто бы может сыграть каждый, умеющий членораздельно говорить и осмысленно жестикулировать. Но, во-первых, музыку можно перенести с нотных страниц на особую ленту, вложить в механического тапера, и музыка будет сыграна, а искусства не получится. Это раз, а затем неужели можно утверждать всерьез, что на сцене все требуемое может разыграть каждый первый встречный?! Но тут перед нами снова раскрывается ряд чрезвычайно интересных вопросов, и их обойти нельзя.

Искусства далеко не однородны по своему отношению к понятию времени и коллективности творчества.

Живопись и скульптура, поскольку позволяет материал, существуют вечно и как бы вне времени. Музыка, наоборот, существует только в данный момент и, родившись, тотчас же умирает. Для того, чтобы снова возродиться к жизни, она должна быть повторена и, {59} когда умирает тот, кто ее создал, то это повторение волею-неволею переходит в руки других, т. е. исполнителей, и необходимость дать в руки этих исполнителей точную запись музыки давно привела к тому, что музыку стали записывать нотами.

Припоминая сказанное выше о двух моментах творчества, не трудно заметить, что оба момента остались слитыми в руках художника в области пластических искусств, но разъединились в искусстве музыки. Творчество в идее осталось за одним лицом, а творчество в смысле материального выражения осталось за рядом других. И это разделение до такой степени сделалось резким, что сплошь и рядом композитор даже не исполняет своих произведений самолично, а предоставляет это гораздо более сильному музыканту-исполнителю. Мало того. Композитор обыкновенно даже бессилен самолично исполнить свое произведение, потому что создает его для исполнения несколькими инструментами сразу или даже для целого оркестра, и музыканты-исполнители в этом оркестре далеко не играют роль простых инструментов, механически исполняющих каждый свою партию. Каждый из них должен быть чутким художником своего дела в соответствии с тем, какую роль в данном произведении играет его инструмент. В оркестре дело даже еще более осложняется, потому что ему необходим дирижер, этот настоящий заместитель автора, который заставляет оркестр так звучать, что его не узнают слышавшие его накануне.

Можем ли мы, однако, сказать, что искусство композитора выше, нежели искусство дирижера, а искусство дирижера выше искусства исполнителя первой скрипки или {60} наоборот? Относительно композитора Ю. И. Айхенвальд это и говорит, но едва ли согласится с ним кто-либо из серьезных музыкантов. Эти искусства не выше и не ниже одно другого. Это просто разные искусства и разные потому, что они являются выразителями двух различных моментов творчества. Оба вида искусства могут соединяться в одной и той же личности. Композитор может быть великолепным скрипачом и самолично исполнять свои произведения, но даже и в этом случае он не может одновременно и дирижировать оркестром и играть свою партию. В области пластических искусств тоже происходит нечто схожее, когда архитектор создает здание, украшенное фресками и скульптурой. Композиция во всем своем целом возникает в фантазии этого архитектора, и, следовательно, ему принадлежит роль композитора. Однако, он бессилен самолично расписать стены фресками и украсить скульптурою. Он призывает художника, который знакомится с общим планом работ и приглашает нескольких других живописцев и скульпторов, которые, следуя плану работы, созданному композитором и руководимые своим дирижером, выполняют сначала эскизы, а затем по одобрении их картины и барельефы. При этом каждый из них выполняет задание композитора (архитектора) и выполняет его, преследуя прежде всего гармонию целого под руководством общего дирижера.

Можно ли же, однако, сказать, что искусство всех этих художников ниже искусства того архитектора, который создал здание? Снова этого вопроса даже нельзя себе ставить, так как перед нами просто несколько отдельных и совершенно обособленных искусств, призванных {61} к общей работе. Совершенно то же происходит и в искусстве сцены. И здесь подробный общий план дан автором, бессильным самолично выполнить что-либо из им созданного. За автором стоит режиссер, настоящий и разносторонний художник сцены. Проникнутый произведением автора, переживший его и видящий его уже воплощенным в сценические формы, он руководит постановкой и призывает к обработке частей отдельных артистов. Как же можно сказать, что в театре наличность коллективизма разрушает искусство и делает театр не искусством? Перейдем однако, еще к одному вопросу, быть может самому существенному из всех поднимаемых мыслью Ю. И. Айхенвальда. Ю. И. Айхенвальд говорит, что ему перестает казаться искусством воспроизведение на сцене пьесы, которую он только что прочел дома и уже увидал в своем воображении не только сыгранною теми или иными артистами, но как бы разыгранною самою жизнью с действительно пролитою кровью и настоящею смертью героя. Ю. И. Айхенвальд совершенно прав. С удовольствием подписываюсь под этим приговором театру и думаю, что едва ли кто откажется присоединить к нашим подписям свою. Ограничивается ли, однако, сценический репертуар произведениями, которые так просто прочесть и представить себе происходящими в жизни. Не буду погружаться в историю театральных постановок и попрошу припомнить только одну постановку. Это постановка «Балаганчика» А. Л. Блока, выполненная В. Э. Мейерхольдом в театре покойной В. Ф. Комиссаржевской. Должен сознаться, что, прочтя предварительно текст драмы, я решительно ничего не понял. Какою-то бессмысленною {62} нелепостью показалось мне заседание мистиков и появление Коломбины. Набором бессмысленных и не связанных одна с другою фраз показались мне диалоги в маскараде второго акта, а когда дело дошло до Пьеро, выскакивающего в окно и прорывающего вставленную в него сахарную бумагу, изображавшую ночь, то я только развел руками и закрыл книгу. Ничего не нашел я и в начале 1‑го акта в театре, хотя полный настроения печальный Пьеро и игрушечно картонные фигуры мистиков заставили уже меня насторожить внимание. Со сцены уже веяло чем-то жутким, но скрытый смысл происходящего все-таки оставался темным. Вдруг появилась фигура несчастного «Автора» с его воплем. Послышались его негодующие жалобы, что его вещь искалечили и разыгрывают как балаган, тогда как он кровью своего сердца написал трогательную повесть о любви, — и сразу с глаз точно спала пелена. Сразу и глубоко почувствовался трагизм всего происходящего на сцене, и балаганная форма этих трагических переживаний точно еще больше обострила их восприятие. Спектакль сделался сразу глубоко интересным, а в сценах маскарада уже совершенно ясен был их скрытый смысл. Когда прекрасная дама повторяла последнее слово каждой пламенной тирады влюбленного деревянного рыцаря и эти бессмысленно повторяемые слова стали создавать иллюзию любовного признания самой дамы, то стало казаться, что и половина признаний, которые слышат влюбленные, в самом деле не далеко ушли от этого повторения любимым предметам их же слов. А когда в сцене свидания с дамой в черном и красном их появилось сразу две, совершенно одинаковых, и публика перестала {63} их различать, а влюбленный, тоже сбитый с толку, всякий раз объяснялся в любви и видел, что обманулся, и что она не та, то невольно вспоминались много раз слышанные в жизни те же печальный слова: не та…

В результате впечатление от «Балаганчика» было для меня самым сильным, какое я вынес из театра за все последние годы. Впечатление было так велико, что я не мог освободиться от него ни на улице, выйдя из театра, ни дома. Все окружающее точно преобразилось в моих глазах и приобрело какой-то особый скрытый смысл. Идя по сырому тротуару темной улицы, я с удивлением смотрел на вытянувшиеся по обе ее стороны два ряда домов. Тупо смотрели они своими темными стеклами окон на улицу, и казалось, что за этими стенами уже не было жизни и давно царила смерть. Только в одном доме на площади ярко горели светом окна и то было вечно стоящее на бессменной страже «Бюро похоронных процессий». Жуткая пустота царила в ярко освещенных залах за этими окнами, и было непонятно, зачем и для кого они освещены. В окна, сверкая золотом и серебром, глядела неподвижно и тяжело лежавшая парча покровов, а над нею загадочными кругами и знаками виднелись жестяные надгробные венки с их ярко выкрашенными листьями и такими похожими на живые мертвыми фарфоровыми цветами. А мимо окон, обдавая их брызгами грязи, на дутых шинах лихачей, красиво изогнувшись и обнимая своих дам за талию, мелькали силуэты офицеров и штатских щеголей, спешащих после театра к Яру.

Я смотрел на эту картину и не мог отделаться от впечатления, что передо мною все еще разыгрывают тот же {64} «Балаганчик». И, идя дальше, я видел, как у каждого фонаря из-под ног задумавшегося прохожего вдруг выскакивает не замечаемый им его темный двойник, передразнивает его, быстро обгоняет, растет и тает, а у нового фонаря снова быстро его нагоняет, вот‑вот, кажется, схватит за ворот и снова вдруг съеживается и бросается ему под ноги. И я останавливался и смотрел на своего остановившегося двойника и мне казалось, что это не просто моя тень на стене, а кто-то безликий, отделившийся от меня, но несущий с собою всю тяготу прошлого и готовый на меня ее обрушить…

И вдруг я увидел нагнавшего меня молодого философа. Всего полчаса назад мы беседовали с ним о пролигоменах гностической философии, и вот снова он. Он нежно ведет под руку даму в огромной шляпе с пером и в вызывающем красном манто. Из‑под нависших полей шляпы зловеще глядят темные впадины невидимых глаз, а в свободной руке молодой философ бережно несет за веревочку картонку с прорванным углом; на картонке я читаю крупными черными буквами напечатанную фирму башмачного магазина и мне кажется, что я уже вижу сквозь стенки картона лежащие там, взятые из починки стоптанные ботинки дамы. Я обмениваюсь поклоном с философом и задумываюсь, он это или актер из «Балаганчика». И вдруг мне становится страшно и кажется, что я тоже не я, а Пьеро, тот самый Пьеро, который только что стоял перед опустившимся занавесом, вызывал печальные ноты из своей свирели и говорил, обращаясь к нам, пришедшим в театр и жаждавшим зрелищ: «Вы смеетесь, господа? А мне вовсе не смешно. Мне очень грустно».

{65} И когда я спрашиваю теперь себя, кто дал мне эти впечатления, кто разбудил во мне все эти переживания, я не колеблясь должен ответить, что дал мне их Мейерхольд и игравшие под его эгидою артисты. Сам Блок мне не дал ничего. Если он что дал, то лишь материал, который был нужен Мейерхольду.

Тем же А. Блоком написана другая загадочная драма «Незнакомка». Я также не понимаю ее, читая, но также уверен, что в руках того же Мейерхольда или другого более чуткого, нежели я, художника сцены она может развернуться в очень сильное художественное сценическое создание.

«Балаганчик» Блока я привел как наглядный пример того, что такое искусство сцены и что может сделать сцена из произведения, которое само по себе ничего дать читателю не может. Вместе с тем это, конечно, и пример того, как надо писать для сцены. Конечно для постановки так написанных драм и комедий понадобятся не те режиссеры и артисты, которые теперь разыгрывают переложенные на диалоги повести и рассказы, но дело от этого меняется мало. Я совершенно согласен с Ю. И. Айхенвальдом, что театр, каким мы его сейчас по преимуществу знаем, доживает свой век, но только это не приближение к смерти самого театра по существу. Это только одряхление переживаемой им фазы. Надолго он еще останется таковым для толпы, которая нуждается в наглядной иллюстрации «Братьев Карамазовых» и предпочтет увидеть Ибсена на сцене вместо того, чтобы его читать, но в лице своих передовых вожаков театр все-таки уйдет в новую область, где царить будет именно искусство сцены, а литература {66} будет давать ему только задание и канву. Если бы дело обстояло иначе, то мы неизбежно должны были бы сейчас же наткнуться на подводный камень, который Ю. И. хотя и обходит очень предусмотрительно, но все же совершенно замолчать не может. Камень этот — вопрос о таланте актера. У Ю. И. Айхенвальда в его статье есть знаменательные строки: «Если на сцене загорится человеческий талант, победитель всех теорий и всех сомнений, то и в благочестивых прихожанах театра, и в его скептиках он одинаково вызовет такие настроения, за которые можно только благодарить и благословлять». Но как может проявить себя талант там, где нет искусства? Или, может быть, это какой-нибудь иной, не сценический талант и не талант актера? Но тогда какой же? Ясно, что дело идет не о таланте ученого, не о техническом, не о живописном и не о музыкальном? Но тогда о каком же? Ведь не ораторский же талант актеров побеждает нас на подмостках театра в «Отелло» или «Гамлете»? Если же существует особый актерский талант, то как же может не быть сценического искусства? Ю. И. Айхенвальда по-видимому, и сам признает, что человеку присуще желание представиться не тем, кто он есть, преобразиться в какую-то новую, совсем не похожую на него личность. Происхождение этой потребности весьма понятно, так как она проистекает из того же источника, что и все искусства. В самом деле, чего ради любим мы искусства? Чем влекут они к себе? Единственно тем, что они увеличивают сумму наших переживаний. Мы любим жизнь и нам мало нашей собственной жизни. Поэтому мы постоянно стремимся приобщиться к жизни других людей. {67} Мы хотим видеть новые места, новые сцены жизни, новые комбинации красок и потому любим живопись. Мы хотим видеть новые формы как бы выделенный из людей и зверей. Отсюда наша любовь к скульптуре. Мы хотим знать о жизни сотен людей в тех ярких комбинациях, которые делают эти чужие жизни близкими нам, и потому мы зачитываемся романами. Человек, создающий эти жизни, наслаждается своим творчеством. Мы, узнающие от него об этих жизнях, радуемся, потому что перед нами проходят эти жизни как реальная или возможная действительность…

Но человек может изображать чужую жизнь, изображать другого человека не только рассказывая о нем, но и всем своим существом превращаясь в него. Я не только читаю вам рассказ, который ведется от лица дикаря. Я сам превращаюсь в него и не только меняя голос и манеру говорить, но изменяя и всю мою внешность. Я вызываю перед вами иллюзию и наслаждаюсь этим, а вы получаете возможность не только воображать рассказывающего дикаря, но и в самом деле как бы видеть его и слышать. Не так давно я слышал одного рассказчика, который не читал, а именно рассказывал «Домик с мезонином» Чехова. Рассказ велся от лица того же художника, от лица которого он ведется и у Чехова, и, признаюсь, я открыл в рассказе новые красоты или, вернее сказать, рассказчик открыл мне в написанном Чеховым новые красоты, а когда затем тот же артист рассказал шутку Леонида Андреева о чиновнике, который любил негритянок, я должен был признаться, что как будто бы услыхал совершенно новый для меня рассказ. Когда я прочел его {68} в книге, он показался мне натянутым и не интересным, а когда я его слушал, я был от него в восторге. Отчего же это происходило? Очевидно оттого, что рассказчик обладал талантом преображаться то в грустного художника, созданного Чеховым, то в чиновника, рассказывающего про своего товарища, т. е. обладал актерским талантом или талантом, создающим искусство сцены. И я положительно не понимаю, как можно выпутаться из противоречия, если признавать талант актерства и в то же время не признавать наличности искусства в том, что создает театр.

Ссылаясь на Немировича, Ю. И. Айхенвальд называет искусство театра грубым искусством. С этим едва ли кто станет спорить. Конечно, театр, оперирующий живым человеком, грубее музыки, созданной из звуков или стихотворения, говорящего о том, чего даже и представить себе существующим нельзя, но что же из этого? Архитектура тоже грубое искусство, однако, никто не отрицает, что она искусство…

В заключение несколько слов по поводу того, что Ю. И. Айхенвальд говорит о направлении, в котором развивается жизнь. По мнению Ю. И. человечество так состарилось, что ему уже не нужен праздник в жизни. К чему праздник, если завтра наступят снова будни и если я знаю, что праздник в сущности ничем не отличается от будней? Ю. И. Айхенвальду кажется, что время, когда человечество радовалось красивому наряду, устраивало процессии и т. п., давно миновало. Но тогда, значит, миновало и время праздничной ликующей музыки. Пусть звучит только унылый перезвон колоколов, призывающий нас к думам о суете жизни и всепримиряющей смерти, {69} а орган пусть играет тихие элегии, дающие покой нашей измученной душе. Не ошибка ли, однако, все это? Не живет ли в глубине души и у современного человека и жажда праздника и веселья, только веселья, которое было бы построено на сознании, что жизнь в самом деле благо для каждого, а не для избранников? Пока будут существовать дети, будут и существовать игры, наполняющие их жизнь. И пока само человечество не умрет, в нем будет жить потребность в искусстве, а вместе с другими искусствами и потребность в театре. Поэтому да здравствует театр!..

## **{71}** Вл. И. Немирович-Данченко Искусство театра Речь, сказанная в ответ Ю. И. Айхенвальду на его лекции. (По записи, просмотренной автором)

{73} До сегодняшнего вечера я не был знаком со взглядом Ю. И. Айхенвальда на театр и должен признаться, что все, что я сейчас слышал, совершенно ошеломило меня. Тем более, что, слушая Ю. И. Айхенвальда, я не мог отделаться от мысли, что он прав. Все время я говорил себе: Да. Так. Во всем этом театр повинен. Nostra culpa, nostra maxima culpa. Но вместе с тем звучал внутри и горячий протест, и я говорил себе:

Если Ю. И. прав, то как же я и целый театр, в котором я работаю, как можем мы изо дня в день отдаваться нашей работе и думать, что мы творим по длинные художественные ценности, служим настоящему большому искусству?!.

Разрешить это противоречие, конечно, не просто и не легко, и я не пытаюсь этого сейчас сделать. Высказанное Ю. И. возбуждает много мыслей, которых нет возможности сейчас оформить. Я попробую остановиться лишь на том, что считаю особенно существенным.

Да, Ю. И. прав, но лишь постольку, поскольку он сам знает театр. Знает же он его, очевидно, только {74} в одной его разновидности, быть может и в самом деле далекой от выполнения задач подлинного искусства. В самом деле, о каком театре говорит Ю. И.? О театре, в котором несколько актеров, заучив написанные в ролях слова, стараются воспроизвести на подмостках сочиненные автором и подсказанные ремарками сцены. Подобно художнику, который, наскоро просмотрев рассказ, изображает его страница за страницею в рисунках, эти актеры, конечно, только иллюстраторы и не преследуют никаких более серьезных задач. Но разве мы не знаем иллюстраторов, которые сумели возвысить свои рисунки до значения подлинных произведений высокого искусства? Разве мы не знаем иллюстраций, которые равноценны настоящим картинам? Что такое некоторые из произведений Серова, как не обычная книжная иллюстрация? Что такое его рисунок к стихотворению Пушкина «Зимняя дорога» или акварели с изображением Елизаветы Петровны и Екатерины II на охоте? Это обыкновенные иллюстрации, — одна к сочинениям Пушкина в издании Канчаловского, а две другие к «Царской охоте» Кутепова. Между тем эти создания кисти художника во много раз ценнее и ближе к подлинному искусству, — нежели десятки прославленных картин. Рисунки к «Царской охоте» по праву красуются на стенах Музея Александра III, рядом с лучшими созданиями русской живописи, и не менее ценны, чем любая из акварелей такой мировой знаменитости, как Менцель, дело не в том, написано ли художником его произведение, чтобы наглядно изобразить уже описанное в чьем-либо рассказе или просто для того, чтобы изобразить задуманное самим художником. Большинство {75} картин всегда что-либо наглядно поясняет, т. е. иллюстрирует. Все дело в отношении художника к его задаче, в его проникновении в глубину изображаемой сцены. И если есть заурядные иллюстрации, поверхностно изображающие рассказанное, а рядом иллюстрации равноценные картинам, то, конечно, и на сценических подмостках, на ряду с простым наглядным иллюстрированием написанного диалогами рассказа, возможно создание настоящего и самоценного художественного произведения. Но возможно это при такой работе и таком отношении к своим задачам, которых Ю. И. Айхенвальд, очевидно, совершенно не знает. Вот, например, как работает театр, которому я служу более пятнадцати лет. Но остановимся сначала на работе самого автора-драматурга. Как создается его художественное произведение? Если он берет живых людей во всем их целом и связывает их таким же, целиком подсказанным жизнью, анекдотом, то, конечно, его работа тоже еще далека от того, что делает настоящий художник. Этот последний тоже может брать людей из жизни и коллизии отношений, подсказанные жизнью, но и то, и другое для него только материал, подобный материалу, который собирает и художник, делая этюды для своей картины. Художник-драматург не списывает своей драмы с натуры. Он создает ее иначе. Перед его глазами проходит жизнь. Создаваемые ею вопросы захватывают его пытливый ум. Он задумывается над решением этих вопросов и загадок жизни, но, по свойству своей психики, находит ответы не в отвлеченных формулах мысли. Ответы приходят в виде создаваемых его творчеством жизненных сцен. Неизвестно откуда {76} возникшие образы людей живут, запутываются в сети жизненной неурядицы и по-своему ищут выхода из своих злоключений. Кто они? Откуда взял их художник? Несомненно, что они создание какого-то бессознательного синтеза. Они — итоги сделанных художником в жизни наблюдений, но в то же время они и конкретные, облеченные плотью и кровью существа, настоящие люди жизни; иначе они не производили бы впечатления действительности, не были бы близки будущему зрителю и казались бы выдуманными. В сущности, это частицы самой жизни, претворенные синтезом художника в новые образы и принявшие в новых комбинациях новый вид. Однако художник-драматург бессилен передать и их во всей полноте того, как он их чувствует. В его распоряжении только отрывочные фразы и слова, которыми обмениваются созданные им люди, да несколько ремарок, поясняющих ход действия. Вот и все.

И вот эти диалоги попадают в руки артистов. Что должны они сделать с этими диалогами? Неужели начать сейчас же их заучивать и затем, обмениваясь репликами на репетиции, разыграть требуемую автором комедию или драму. Конечно нет. Ведь суть того, о чем хочет рассказать автор-драматург, вовсе не в словах действующих лиц. Она в их переживаниях, в смене этих переживаний, в их столкновении с переживаниями других лиц. Диалоги, которые автор написал, — только далекое отражение этих переживаний, их внешнее проявление, за которым остается еще очень многое, и актеры, пожелавшие воспроизвести на сцене написанное драматургом, должны сосредоточить свое внимание, конечно не на этих словах, а на скрытых за ними переживаниях. {77} Прежде всего они хотят понять произведение, которое будут исполнять, хотят понять, что желал сказать своим произведением автор, какую мысль вложил он в него. Они хотят во всей глубине и цельности понять переживаемое действующими лицами, и, разумеется, это не всегда легко и сразу им удается. Если по поводу Гамлета или Фауста, Ибсеновских драм или Шекспировских трагедий написана целая литература, если по поводу каждой новой, появляющейся на сцене, драмы пишется множество противоречивых критических статей, то ясно, что понимание написанных для сцены вещей сплошь и рядом требует большого чутья и не меньшого углубления мысли; и артист, стараясь понять свою роль, нередко натыкается на ряд трудно разрешимых противоречий, ищет их разрешения у тех, кто писал по поводу этого произведения, беседует с товарищами и иногда приходит к совершенно новому пониманию своей роли. То же самое происходит и с другими его товарищами, пока, наконец, внутреннее скрытое действие драмы, вся коллизия переживаний, заложенных в ней, совершенно не выясняется, и на репетициях артисты не чувствуют переживаемой драмы во всей ее силе и выразительности. Могу заверить Ю. И., что за все время такой работы театр меньше всего интересуется словами, вложенными в уста того или иного действующего лица, — их никто и не думает заучивать. Их повторяют под суфлера, сосредоточивая все внимание на том, что лежит за этими словами или, вернее сказать, в подкладке этих слов, на самих переживаниях, соответствующей им мимике и интонации той или иной реплики. О самых словах пока никто еще и не думает. Но вот, наконец, спектакль {78} готов. На репетиции артисты передавали драму, почти не прибегая к словам. Приближается момент, когда драма должна быть показана зрительному залу, и тут впервые театр вспоминает, наконец, о словах действующих лиц. Если драма ясна без слов самим артистам, то зрительному залу без пояснения ее словами трудно, конечно, сделать ее понятною. Исполнители драмы проникнуты ею, без слов переживают все ее перипетии, знают ее и чувствуют от начала до конца, но зрителю надо пояснить все словами. Где же взять эти слова? Конечно, у автора, который долго работал над ними и дал такими, что они лучше всего выражают каждый момент развивающегося на сцене действия. Актеры принимаются за внимательное изучение этих слов, запоминают их и, наконец, выступают с ними перед зрительным залом. Можно ли же теперь сказать, что все происходящее на сцене — только наглядное иллюстрирование артистами диалогов, вложенных автором в уста действующих лиц? И не вернее ли сказать совершенно наоборот, что, разыгрывая на сцене заданную автором драму, артисты пользуются словами действующих лиц для пояснения, т. е. иллюстрирования разыгрываемой ими драмы? Не являются ли слова, данные автором, иллюстрацией игры, которая есть создание актеров, а не автора, хотя канва этой игры и исходит от него.

Посмотрим в заключение, в каком отношении находится исполнение артистами драмы к той жизни, которая была источником драмы для автора.

Автор-драматург, как было уже сказано выше, синтезирует жизнь. Разрозненные и случайные ее черты он слагает в определенные цельные образы, от этих {79} образов берет их слова и в этих словах отдает свое произведение на сцену. Что же делают здесь с этим произведением?

Немые, данные в условных знаках слова здесь заставляют звучать. Эти живые слова влагают в уста реальных людей и этим людям придают те живые очертания, которые рисовались воображению автора, а для передачи этих очертаний берут от настоящей жизни различные ее живые черты, т. е. созданный автором синтез подвергается обратному анализу, разложению. Выраженная в немом слове жизнь снова становится реальною жизнью, снова случайные сочетания различных проявлений жизни проходят перед глазами зрителя, неожиданно сплетаются в сложные коллизии и, приходя к тому или иному разрешению, приводят зрителя к тому же выводу, к которому когда-то пришел автор, наблюдая жизнь. Иначе говоря, театр ставит зрителя в роль самого автора, но развертывает перед ним жизнь не во всей ее спутанной сложности, так как у зрителя нет того дара разбираться в жизни, который был у автора. Театр дает зрителю картину жизни, уже прошедшей чрез горнило драматического творчества, дает ее в очень стройно подобранных проявлениях, и зритель с большою легкостью получает от этой жизни те впечатления, которые переживал автор, а пережив их, приходит и к тем же выводам. Театр дает зрителю возможность воспринять от жизни те же впечатления, которые получил от нее автор, и воспринять их так, что в душе зрителя повторяется смена тех же переживаний, через которые прошла душа автора. Можно ли же после этого сказать, что на театральных {80} подмостках нет искусства — что это только какое-то иллюстрирование того, что уже дано целиком в написанной автором драме. Если утверждать это, то с таким же совершенно правом можно сказать, что и в творчестве автора нет искусства, потому что все записанное им уже дано в сущности самою жизнью. Если же синтез, созидаемый автором, есть подлинное искусство, то почему же не является им обратный анализ этого синтеза, произведенный к тому же с единственной целью заставить зрителя прийти снова к тому же синтезу, но только более доступным для него путем? Вот те мысли, которые родились в моем мозгу под впечатлением того, что высказал Ю. И. Айхенвальд.

Было бы, однако, ошибкою сделать из сказанного тот вывод, что как автор для своего произведения пользуется материалами, подсказанными из жизни, в такой же мере актер для своего творчества пользуется произведением автора. Такой взгляд все-таки ограничивал бы самостоятельное творчество актера. Для него не может быть достаточным материал, данный пьесой. Автор дает только куски жизни и не может заменить актеру его личное не только знание, но и понимание жизни. Если даже пьеса не бытовая, а психологическая, то и тут автор не может дать той полной широты психологии, которая бы исчерпывала все возможности. Актер-творец, он обладает настолько сильной интуицией жизни и психологии, что вносит во всякое свое создание свою собственную личность, автор же только устанавливает известную точку зрения, особое чувство жизни, и это служит для актера руководящим началом в его собственных исканиях.

{81} Вот знакомые мне примеры, приходящие сейчас на память. Станиславский, создавая Шабельского в драме «Иванов», далеко ушел от образа, намеченного автором, и как бы не воспользовался теми красками, которыми автор наделил этот образ. Но по духу всего произведения, по тому освещению, которое автор дает этому куску русской жизни, по тем субъективным настроениям, какие автор внес в свою драму, Станиславский еще глубже приблизился к замыслу Чехова, чем даже сам Чехов. При первой постановке «Иванова» роль Шабельского прекрасно играл актер Киселевский, и кто потом увидел Станиславского, тот на первый поверхностный взгляд мог остаться неудовлетворенным. Однако, как только этого зрителя начала захватывать атмосфера, создаваемая Чеховым в этой пьесе, так неминуемо он должен был почувствовать несомненную подлинность такого Шабельского, какого создавал Станиславский. Здесь, в этом случае, и происходит то замечательное сценическое явление, когда две индивидуальности — актера и автора — нашли пятна полного слияния. Только при условии слияния двух индивидуальностей, хотя бы не во всем целом, а в главных линиях, или пятнах, или волнах (не знаю как назвать, — у искусства еще так бедна терминология), только в таком слиянии актер становится творцом, и искусство сцены приобретает право на самобытное право существования.

Другой случай таков: у того же Чехова Епиходов задуман, как образ совсем не такой, каким его играет Москвин. И я прекрасно помню оценку самого Чехова. Он сказал: «это не то, что я написал, но это {82} талантливо и верно». «Верно», — т. е. интуитивно схвачены черты внутреннего образа и именно под тем углом зрения и в тех настроениях, какие вышли из души автора. Хотя не только внешние краски, но и многие внутренние очертания, образы и темп роли — все принадлежит творчеству актера. В обоих этих случаях актер был индивидуален, потому что в создание роли внес свой опыт, свою интуицию жизни, свою наблюдательность, проникновенность, вкус, все то, что создало его личность не только как сценического мастера, но и как человека, получившего то или другое качество по наследственности, воспитанию, вкусу и т. д. и т. д.

Помню еще и такой случай. Островский был на представлении «леса», когда Несчастливцева играл Писарев, а Аркашку Андреев-Бурлак. Это были замечательные исполнители двух ярких типов, созданных Островским. Островский сказал: — «Это не то, что я написал, но это чудесно». Если же такую точку зрения может устанавливать сам автор, которому, очевидно, не очень-то легко отказаться от образа, выросшего в его воображении, то легко понять, что точка зрения зрителя может быть еще свободнее.

*«Истинно говорю Вам, если пшеничное зерно, когда падет на землю, не умрет, то останется одно, а если умрет, то даст много плода»*. Великая по своей простоте евангельская истина изумительно объясняет всякое духовное творчество. Также и артистическое. Если актер воспринимает замысел автора в полной чистоте, напрягая все силы, чтобы не изменить в нем ни одной черты, боясь приложить к нему малейшую самостоятельность, стараясь всеми своими актерскими способностями {83} передать его зрителю нетронутым, — он поступает в высшей степени добросовестно, относительно автора, но совершает грех перед собой, перед своей артистической личностью. Зерно не умрет и останется одно. Для того, чтобы от зерна, заброшенного в душу актера, появилось настоящее, новое создание искусства, авторский замысел должен *умереть* в душе актера, как простое пшеничное зерно должно умереть в земле. Известная часть работы, первые шаги создания у актера уйдут на то, чтобы воспринять замысел автора. Путем анализа, путем интуитивного понимания роли, отклика на те или другие чувства ее, актер сначала обмысливает свою роль в соответствии со всей пьесой, с настроениями, вложенными в нее автором, под его углом зрения. Но потом, с течением работы актер может лишь изредка делать справку с автором. Потом у актера в душе вырастает свой собственный, ему одному принадлежащий образ. Ему одному на всем свете, потому что он один являет из себя свою самостоятельную индивидуальность. И кто знает, чем именно актер будет жить в этом образе! Быть может автор возбудил в нем такие аффективные воспоминания, о которых актер не скажет не только режиссеру или своим товарищам по пьесе, но даже самому близкому человеку. Роль может возбудить такие аффективные воспоминания, которые покоятся в самых глубоких тайниках человеческой души, такие воспоминания, в которых и сам-то себе актер может признаться только в наиболее глубокую сосредоточенную минуту одиночества. Тут происходит чудо искусства. Самые интимные, самые глубоко скрытые свои переживания, в которых актер не признается никому из близких, {84} несутся под маской, через художественный темперамента актера, на художественную радость тысячной толпе. Перед тысячной толпой он вскроет эти переживания. И если они находятся в тех пятнах слияния двух индивидуальностей актера и автора, о которых говорено выше, и если актер обладает талантом, т. е. способностью заражать зрителя своими переживаниями, то произойдет торжество искусства…

Надеюсь, вы видите теперь разницу между актером-иллюстратором, т. е. пользующимся своими чисто сценическими данными для передачи публике замысла автора, и актером-творцом, создающим на основании этого замысла свое собственное творение.

Можно ли же при этом говорить, что сценическое искусство, как искусство актера, не есть искусство в настоящем смысле?

Всякое искусство может быть низведено к роли простого иллюстратора и не только другого искусства, но и не имеющих ничего общего с искусством наблюдений; однако из этого еще не следует, чтобы это искусство не имело своей особой области, в которой оно и царит во всем великолепии своего могущества.

Для актера-иллюстратора его сценические данные составляют самодовлеющую цель, — его «искусство», а в глазах актера-творца они только средство для передачи толпе внутренних движений его души. Виртуозность техники для первого все, для второго не исключается необходимость такой же виртуозности, но она подчиняется у него его духовным требованиям.

Голос, дикция, глаза, пластичность, даже темперамент и присущее актеру обаяние, все, что может в его {85} сценической личности способствовать заражению зала, все, что называется общим словом «талант», все это — условия sine qua non для сценического деятеля. Но один актер в совершенствовании и развитии этих данных видит свое искусство, другой же только пользуется всем этим ради высших духовных целей. Первый изощряет свои данные для выработки сценических приемов, которые изображали бы любовь, гнев, ревность, радость, испуг, зависть, доброту и проч., и совершенствует эти приемы только для того, чтобы применить их для иллюстрирования образов автора. Поэтому такое искусство даже сами представители его называют «ремеслом», хотя бы и в самом благородном смысле этого слова. Актер же творец стремится к выражению своих переживаний, и потому его создания не повторяемы, и его сценические приемы всегда свежи. Здесь заложена и разница между тем, что роль можно *играть*, но можно ее и *создавать*.

Ю. И. Айхенвальд дает огромное значение *слову*. Да, для актера-иллюстратора слово имеет почти первенствующее значение. Для актера-иллюстратора, оберегающего замысел автора во всей чистоте, было бы большой опасностью ослабить силу слова, потому что в его игре за этим словом не будет того глубокого трепета самостоятельной индивидуальности, которое могло бы покрыть собственное значение слова. У актера-иллюстратора большая часть его виртуозности направляется именно на подыскание интонации, с какой «слово» будет произнесено. Наоборот, у актера-творца слово является естественным, легким, настолько необходимыми что о нем не нужно думать, — выражением его личных переживаний. Конечно, {86} во всей предварительной работе актера-творца слово имеет большое значение, но значение контроля, и только. Высшее искусство актера наступает тогда, когда замысел автора умирает в душе актера вместе со словом.

Ю. И. Айхенвальд говорит, что я назвал однажды театр искусством грубым. Да, я сказал в своей статье о «Горе от ума», что искусство театра есть искусство грубое, но я относил это ко всем тем *побочным* искусствам, которые театр в себя вбирает. И может быть театр, как коллективное искусство, не есть подлинное искусство, но оно все же становится истинным искусством, как только театр становится выразителем искусства актера…

Вот те соображения, которые мне пришли в голову, когда я задумался над высказываемым Ю. И. Айхенвальдом.

## **{87}** Федор Комиссаржевский Писатель и актер (Мысли)

### **{89}** 1

Против театра и в подтверждение того, что театр не искусство приводятся главным образом три аргумента.

Первый — тот, что театр только копирует жизнь, подделывает ее.

«Театр, царство предельной, возможно большей конкретности, неминуемо переходит ею ту грань прекрасной лжи, то расстояние, которые должны быть между искусством и действительностью. То, что слишком похоже на правду, кажется неправдой и вызывает отчуждение. Копируя жизнь, воспроизводя все до последних мелочей, стремясь к иллюзии, театр ее не достигает. Он хочет, чтобы его принимали в серьез, чтобы как можно меньше делалось пространство между ним и жизнью. Настоящее же искусство вовсе к этому не стремится».

Не стремится к этому и *настоящий* театр. «У театра», продолжают отрицатели его, подделка жизни, и «тем вернее себе театр, чем он ближе к жизни, а чем он ближе к жизни, тем он хуже»[[3]](#footnote-4).

{90} Против последнего никто, за исключением рутинеров, теперь не возражает. И все утверждения, что театр тем «лучше», чем он ближе к жизни, давно опровергнуты. То, что театр не подделка жизни, давно сознано, об этом убедительно писано, печатано, и это доказано в течение последнего времени сценически. Кроме того, подделкой жизни театр никогда и не был; вспомните театр античный, средневековый — церковный и средневековый — народный, театр импровизированных комедий, театры: испанский, английский XVI‑го и XVII‑го века, театр Мольера, театр придворный, из представлений которого образовались оперные и балетные спектакли, театр какой угодно. Подделка жизни в театре лишь случайное явление, ставшее особенно частым с конца XVIII‑го века, в зависимости от развития механического мировоззрения.

В настоящее время ратуют за подделку жизни театром только те, которых отравили особенно сильные у натуралистическая течения нескольких последних десятилетий XIX‑го века, пришедшие к нам с Запада от мейнингенцев. У нас же в России эти течения берут свое самостоятельное начало во второй половине XIX‑го столетия в игре тех актеров, которые стремились только к созданию внешних типов, а не духовных обобщений. С этой манерой игры позднее слились заимствованные нашим театром мейнингенские принципы, бывшие вполне в духе отрицающего спиритуализм нигилизма семидесятых и восьмидесятых годов. В эпоху, предшествовавшую так называемой русской «революции», сценическому натурализму пришли на помощь и литераторы-драматурги, {91} работавшие под знаком публицистики и точного отражения «быта».

Сценический натурализм, на ряду со всякими другими болезнями, живет в русских театрах, полных архаизмами, и до сих пор.

И если принимать во внимание только архаические, рутинерские и часто малограмотные в художественном смысле спектакли, то утверждение, что театр не искусство, совершенно справедливо.

Большинство наших театров живет пьесами, бездушно имитирующими жизнь, преподающими дешевую мораль, иллюстрирующими политические памфлеты, газетные заметки о происшествиях, судейскую и скандальную хронику или перемывающими грязное белье и сплетничающими о том, что автор подглядел в щель двери обывателя.

Актеры и режиссеры, — отравленные ложным взглядом на театр и вышеназванной драматической литературой, — своим не проникновенным исполнением и постановкой, лишенными всякого духовного замысла, не понимая того, что театр есть не подражание жизни и не иллюстрация написанной автором пьесы, а преображение этой жизни и автора духовным восприятием актеров и режиссера, — очень часто сводят даже самая глубокая в художественном смысле пьесы к безликим и бездушным кого-то и что-то имитирующим представлениям, напоминающим в исполнении движущуюся фотографию, которая изображает жизнь, а не преображает ее.

Кроме того мейнингенский натурализм в обстановке сцены сводит всякие спектакли, даже порою в лучших театрах, театрах искусства, до подделки действительности, {92} которая никогда на действительность не похожа и вызывает отвращение к театру. И не может быть иначе, потому что ни один зритель с нормальным зрением, как вы ни старайтесь его обмануть, не может поверить в безвкусную якобы подлинность построек из картона и холстов, в то, что сценическое освещение, даже самое наилучшее равноценно солнцу; ни один человек из жизни, — поставьте вы сцену наинатуральнейшую обстановку, — не поверит, что перед ним настоящая жизнь, когда события в ней, в этой жизни сценической, и речи и действия идут в ином ритме, ином темпе, чем в жизни, и подчинены иным законам, чем в жизни. Попробуйте изобразить на сцене один день из моей жизни или пусть это будет даже день из жизни самого драматического человека, какого-нибудь Бенвенуто Челлини. Изобразите этот день, точно следуя за его движением, минута за минутой, час за часом. Изобразите, как человек вставал, как одевался, как ел, как веселился, грустил, убивал, одним словом все то, что он делал, покажите точно, сколько он молчал, сколько говорил. Что из этого выйдет? Ничего художественного, а скучная канитель на двенадцать часов, в течение которых, быть может, найдется несколько минут, когда вы сможете уловить долю драматического движения. Но до этих минут вы не дождетесь, потому что или уйдете из театра или заснете. Натуралистический театр этого не понимает. Вещь, написанную для театра, подчиненную законам театра, идущую в ритме и темпе театра, а не жизни, он хочет сделать жизнью; ради чего-то он старается втиснуть пьесу в неподходящая рамки, в рамки протокольной {93} имитации жизни; он загромождает игру актеров и обстановку сцены жизненными деталями, не имеющими никакого отношения к выражению внутреннего содержания пьесы, нарушающими ее внутренний художественный ход и отвлекающими зрителя от художественной основы пьесы. Эти жизненные детали разбрасывают внимание зрителя, всегда подчеркивают, выдают художественный обман сценического произведения и делают его уже не художественным, а отвратительным.

Работа театральных натуралистов равноценна вырезыванию лиц из портретов, написанных красками, и вставке вместо них физиономий настоящих людей. Мейнингенцы полагали, что запах отравленных свечей должен доноситься со сцены до зрителей. Но почему же тогда не должно до них доноситься и зловоние, например, в «Вальпургиевой Ночи»? Ведь Мефистофель говорит про ведьм: «Das stinkt». Они полагали также возможным выводить на сцену в среду размалеванных холстов живых лошадей, которые, не будучи послушны законам театра, своим *жизненным* поведением превращали прекрасный обман искусства в отвратительную ложь, или же если им не удавалось убить искусство, сами были до нельзя отвратительны Они думали, что вся суть Мольера заключается в настоящих комнатах Louis XIV, в точной музейной реставрации житейской обстановки и поведения людей XVII века. Но они забывали, что типы Мольера далеко не типы из парижской жизни эпохи Короля — Солнце, они не замечали ни схематичности, ни статичности их характеров, ни нарочитости, ни даже того, что они, как, например, {94} в «Тартюфе», говорят стихами. И эта естественность обстановки и всего прочего должна была уничтожать весь эстетический смысл мольеровская театра; «жизненная» правда превращала в ложь правду художественную. В «Мнимом Больном» на сцене «Художественного театра» зритель, видя разные натуралистическая подробности быта XVII века, как например, — chaise percée, pot de chambre, «отдельный кабинет» и бесконечное количество банок от лекарств, должен был задавать себе вопрос, почему так неестественны с точки зрения жизненной правды речи Пургона и других лиц и разные положения комедии, когда так жизненно естественна и эта комната, и эти детали и все то, что стараются делать артисты. А когда в финале приходили под музыку с танцевальными движениями в бытовую комнату Аргана какие-то совсем небытовые наряженные молодцы, раскрывали ширмы, то становилось страшно, что они разобьют банки и казалось совершенно не естественным, уже с точки зрения художественной правды, что они, балетчики, театральные фигуранты, пришли в эту настоящую комнату и разбирают ее. Натуралистическая постановка уничтожила стиль Мольера, а стиль — выражение внутреннего содержания его комедий. В умении передать этот стиль, найдя в себе оправдывающие его чувства и мысли, — правда художественная, а жизненная правда здесь не причем.

Но есть в наше время спектакли и в том же «Художественном», дающие зрителям — слушателям не копии жизни, а заражающие их одухотворенностью создателей сценического представления, «открывающие» им «новый преображенный и дивный мир страстей и жизни», возносящие {95} их в области духовности, откуда жизнь видна sub specie aeternitatis.

С этих вершин духа смотрят настоящие художники сцены на жизнь и, в формах этой жизни, точно так же, как и художники других родов искусства, передают зрителю — слушателю те чувства и мысли, которые родила в них одухотворенность.

Эти же чувства и мысли, идеи, создают и сценическую обстановку, все то, что окружает действующих на сцене людей. Таким образом и она должна являться не копией жизни, не воспроизведением всего жизненного до мелочей, а *лишь воспроизведением со строгим отбором самого типичного для внутренней характеристики действующих на сцене и выражением философского смысла всей пьесы. Обстановка говорит зрителю тем же языком, которым говорят действующие, она рождена, как и каждая роль и весь ансамбль, одухотворенностью создателей сценического представления*.

Театр, так смотрящий на свою задачу, может и должен с полным правом существовать и может называться искусством. Его художники, как и художники других родов искусства, когда рисуют перед нами жизнь, выбирают из этой жизни лишь то, что является символом их одухотворенности, формой, таящей в себе силу, одухотворяющую людей, воспринимающих произведения этих художников.

Можно назвать целый ряд лиц в одной России, работавших над утверждением подлинного театра, заблуждавшихся, но все же доказавших, каждый в известных пределах, его право на «художественное звание».

{96} Каждый из этих театров находил то, что не было найдено другим, достижения одного на пути к одухотворенности сценического представления дополнялись достижениями другого, утверждали театр духа, и тем самым утверждали право театра на «художественное звание» и на существование.

### 2

Второй аргумент — тот, что искусство свободно, а театр зависит от литературы, и не будь литературы, не было бы и театра.

В периоды расцвета *настоящего* театра всегда литература *зависела от театра* и эта литература была наиболее нужной театру. Великие испанцы были или актерами (Лопе де Руэда) или присяжными театральными сочинителями, а не литераторами. Тирсо де Молина так писал пьесы, что многое в них предоставлялось импровизации актеров, и в чтении его произведения являются даже в смысле текста — неполными.

Большинство предшественников Шекспира и сам Шекспир были актерами. Мольер был актером, Гольдони начал свою карьеру писателя, составляя сценарии для той труппы, применительно к силам той компании, с которой он разъезжал по Италии. Труппы Commedia del’Arte, создавшие целый ряд крупных актеров, имели каждая своего поэта, *приспособлявшегося* к дарованиям членов труппы. Пьесы таких авторов, — и Шекспира и Мольера и Гольдони, — до сих пор исполняются на сценах, и исполняются потому, что написаны они сознанием {97} сцены, как «материал» для сценического творчества, написаны во внутреннем смысле очень широко и дают возможность каждому актеру воспринимать их под углом своей художественной индивидуальности. А вот бесконечный ряд пьес, написанных не актерами и не для актеров, «литераторами», например, писателями эпохи Возрождения, людьми книжными, людьми только искусства слова, лежит ненужный театру под пылью книгохранилищ.

Мы знаем также целый ряд пьес, очень часто ничтожных в литературном отношении, но тем не менее бывших нужными для театра. На какой-то «La morte civile», которую мало кто читал, и читать которую совсем не интересно, создал себе часть славы Сальвини, на Викторе Крылове выросла Савина, в глупейших водевилях, если их читать, играл Варламов, но никто не скажет, что его игра не была искусством, в «Волшебной сказке» Потапенко Комиссаржевская давала нам то, чего при всем желании не найти при чтении этой пьесы.

Мы знаем также много пьес, в сочинении которых большую роль играл актер, или как поводырь писателя или как образец, *для которого* автор писал пьесу. Много пьес, в которых мы восхищались игрой больших актеров, написано именно для этих актеров, очень часто даже по их указаниям. И не было бы этих актеров, не было бы и этих пьес. И нет этих актеров, нет и этих пьес. Пьес, написанных для актеров, много и в старой и новой литературе. И играли их очень часто, но мало кто читал. Спросите вообще любого человека, что он предпочитает читать — драму, даже самую наилитературную, или {98} роман. Он вам ответит — роман. А спросите его же, пойдет ли он смотреть в театр ту драму, которой предпочел роман. Он ответит, что пойдет. И после представления, если пьеса дает материал для работы актерам, скажет вам, что получил наслаждение, равносильное чтению предпочтенного романа, если не большее. Спросите издателя, выгодно ли издавать пьесы. Невыгодно по сравнению с романами.

Только театр наполняет жизнью «написанную» драму, дополняя паузами, интонациями, движением, обстановкой то, что не сказано у ее автора, но было бы им сказано, если бы он писал на ту же тему роман. Только театр дает жизнь драме, выражая в стиле ее постановки и исполнения свое духовное восприятие этой драмы.

Не верно и то, что без литературы не может быть театра. Целая эпоха театра была эпохой актерской импровизации. И может быть, настоящий расцвет современного театра будет только тогда, когда мы вернемся к импровизации.

### 3

В виде третьего аргумента нам говорят, что, «как бы ни был талантлив актер, он следует чужой указке, он лишен инициативы». Им повелевает книга. Все, что он говорит и делает, предопределено, руки у него связаны. И как бы театр, а вместе с ним, конечно, и актер, ни утончал себя, как бы ни стремился пойти куда-то дальше «*иллюстративности, только она останется его смыслом и назначением*».

{99} Если, говоря эти слова, иметь в виду большинство современных театров, то можно оказаться правым. Но если встать на точку зрения требований, которые *должны* предъявляться к настоящему актеру — творцу, то придется оказаться неправым. Искусство актера творца не только искусство слова, но, главным образом, искусство молчания и искусство движения.

Актер, играя на сцене, должен передавать зрителям прежде всего состояния своей души, и в этом главная его задача. Эти состояния рождаются в нем, как и во всяком человеке, импульсами, появляющимися извне из мира от воспринимаемых им его пятью чувствами, когда он их настораживает, образов.

*Чистым* выражением этих состояний души являются прежде всего движения, потому что всякое восприятие вызывает в душе человека, во всем его организме прежде всего известное движение. Это движение подчинено определенному ритму, зависящему, как от силы и характера восприятия, так и от индивидуальности воспринимающего. Этому внутреннему ритму отвечает ритм движений тела. И в нем прежде всего выражается состояние души человека. Так, мы замечаем у человека, увлекающегося плясовой музыкой, ритмические подергивания тела; мы знаем, что ритм движений и характер их совсем не одинаков у человека радующегося и горюющего, и всегда можем узнать, не слыша никаких слов, гневается ли человек или испытывает удовольствие по ритмическим движениям дыхания, непроизвольным движениям лица и тела и т. под.; ритмические движения дыхания видоизменяются также и при более тонких и часто не выраженных словом чувствах, при переходе из {100} одного психологического состояния в другое и от мысли к мысли. Эти движения также отражаются, хотя и менее интенсивно, на всем теле человека. Они не имеют никакой цели с утилитарной точки зрения, но чрезвычайно важны для наблюдателя, следящего за движением душевной жизни актера. В жизни каждое из чувств, хотя и включает побуждение к действию, но вместе с тем позволяет ждать и не действовать. На сцене же чувство должно быть доведено до такой степени силы, чтобы оно обязательно требовало выражающего его действия. В этом одно из отличий чувства жизненного от чувства сценического.

Все виды движения очень часто связаны с органом голоса, с непроизвольными звуками, как, например, крик, смех, плач, стон, восклицание; эти звуки служат человеку средством, которое необходимо для более или менее полного освобождения от душевных потрясений, если таковые подавляют человека своей силой, только по тону, которым произнесены эти звуки, можно догадаться о чувстве, вызвавшем их у человека, догадаться о характере душевных потрясений. Какое-нибудь «ха‑ха‑ха», или «а», «о», «э», произнесенные без тона — пустые звуки без всякого смысла. А тон этот зависит от чувства, таящегося под знаком звука. И при отсутствии первого не может быть убедительно произнесено второе. Можно, конечно, подражать более или менее удачно тону звука, издаваемому под влиянием, скажем, чувства тоски, радости, боли. Подражанием серному образцу можно довести себя до того, что явится в вас искомое чувство. Но для этого, во-первых, нужно, чтобы подражатель точно воспроизводил все {101} изменения во внешнем состоянии организма того, которому подражает, сжился с ними, а во-вторых, хотя это чувство и может быть достаточным в иных случаях, но никогда не может быть так сильно и продолжительно, как родившееся интуитивно в душе и идеально-подражательный тон так никогда не будет равноценен по силе впечатления тону прочувствованному, живому. Само собой разумеется, говоря живому, я подразумеваю не точно «жизненному», а жизненному, преображенному сценически, т. е. более интенсивному, яркому, подчиненному закону сценического пространства, обобщенности действия драмы и творческого преображения.

Непроизвольные звуки, о которых я говорю, только потом, будучи уже произнесенными, становятся орудием мысли.

Итак, мы видим, что: 1) известное ритмическое состояние души прежде всего вызывает 2) непроизвольное движение, являющееся чистым выражением этого состояния, потом 3) звук, первоначально непроизвольный и наконец 4) мысль в известном развитии и потом уже 5) слово.

Непосредственный чувственные восприятия, о которых была речь выше, существуют до своего соединения со словом, а иногда и не достигают соединения с ним. Но выражение их для изображения жизни души человека на сцене, в чем главная задача актерского искусства, необходимо.

Следовательно главным орудием актера является Движение и звук, — иначе говоря, мимическая часть роли (под мимикой я подразумеваю движение не только лица, {102} но и всего тела) и часть звуковая, не словесная, независящая от автора, а исключительно от силы душевных потрясений актера.

Что касается авторского слова, то его слуховой образ, образ сценический, а не книжный, всегда зависит только от актера. Одно и то же слово, произнесенное на разных высотах, дает различные звуки; различность этих звуков зависит от состояний души и является одним из выражений этих состояний. Актер для оправдания слова, для того, чтобы оно было живым, должен передать зрителю все то, что предшествовало появлению слова, должно вызвать в себе то состояние, которое выражается в непроизвольном движении, переходящем часто в непроизвольный звук. Во всяком случае актер обязан раскрыть под текстом ту психологическую канву, которая вызвала этот текст, слиться с ней и выразить ее.

А так как каждое слово, каждый человек понимает только по своему, индивидуально, то и психологическую канву, на которой вышито слово, каждый человек воспримет индивидуально, а следовательно и выразит не так, как другой. И актер передает зрителю-слушателю свое относительное понимание слова, явившееся следствием индивидуального раскрытия «под текста», а не какое-то абсолютно-авторское.

Ведь содержание слова никогда не равняется даже самому бедному понятию о предмете, а тем более бесконечному множеству свойств самого предмета. Оно всегда является отпечатком отражения предмета в душе, а не самого предмета, и если актер говорит, положим, фразу, написанную автором: «это мой дом», то для того, чтобы {103} она была живой, он должен представить себе этот дом, должен возбудить в себе те чувства и мысли, которые связаны у него с этим домом, должен вызвать в себе то состояние, которое потребовало этой фразы, все то, что живет *под ней*, и все это должен выразить, а все это крайне индивидуально.

Кроме того, в слове всегда заключено два содержания: одно ближайшее этимологическое, заключающее в себе всегда один признак; другое субъективное, внутреннее, определяющее внутренний мир человека, произносящего его, и, в зависимости от понимания психологии роли, один актер будет произносить такое-то слово так-то, а другой в этой же роли совсем по иному. Наконец, язык всегда подразумеваем гораздо больше того, что можно выразить словом. А это подразумеваемое для каждого человека особое. Но оно — главное, потому что в нем жизнь души и оправдание слова. И для выражения этого подразумеваемая у актера кроме вышеназванных средств есть пауза, — жизнь на сцене в молчании.

Хорошего актера скорее всего отличить, когда перед вами играют на языке, который вы плохо понимаете или не понимаете совсем. Я несколько раз это замечал; не понимая ни слова, вы все-таки ему сочувствуете и с ним живете. Здесь уже текст автора совсем не при чем, а только актерские средства действуют на вас — движение, тон и молчание. Я был свидетелем спектаклей, когда зрители, не понимая ни одного слова, плакали. Это было во время гастролей В. Ф. Комиссаржевской в Нью-Йорке, а в газетах писали: «Не понимая ее, мы ее понимаем». И это действительно могло быть так, потому что в игре Комиссаржевской всегда, и главным образом, {104} зритель-слушатель ощущал то, что *под текстом*. Автор в данном случае для зрителя был на дальнем плане, а далеко впереди него был актер. И так бывает всегда в настоящем театре, где играет актер-творец. И театральное искусство только тогда и мыслимо, когда первое место отводится на сцене актеру, вернее актером, объединенным в каждом спектакле режиссером в собирательную, гармоническую единицу общей художественной идеей. Автор это только средство их объединения, ко не всегда цель. И чем ближе подойдет автор к внутреннему миру этой собирательной единицы, называемой театром, чем меньше он будет помнить о том, что он «литератор», он для театра нужнее.

## **{105}** Вас. Сахновский Игра и спектакль (Возражение.)

{107} Раскрывая статьи Шиллера или Белинского о театре, мы читаем в них пламенные строки людей, влюбленных в театр; читая статью Ю. И. Айхенвальда, мы читаем признание современного зрителя, разочарованного в нем. Самая жестокость приговора указывает на то, чем мог бы стать театр для автора статьи и чем, может быть, был. В ряду искусства нет ему места. Вот коренная мысль Ю. И. Айхенвальда.

Но отрицая театр, как искусство, он не видит театра вне его временной, случайной оболочки. Он в далеких от подлинного театра отвлеченностях, он отрицает принцип, по которому создал свой театр, но живого искусства театра он не видит. И поэтому он пишет не о том, что есть. У автора этой статьи строгий и ясно формулированный запрос к искусству и позиция его в отношении к поэзии им занята в его сочинениях такая определенная.

В отношении к литературе Ю. И. Айхенвальд, как известно, импрессионист. Он всегда рассказывает свой душевный лабиринт, стараясь пояснить значение писателя. Он знает писателя только на дне своей души. {108} В отношении же своем к театру он не везде последователь своей теории, порой его статья парадоксальна.

И хочется начать с того, что игнорировал автор статьи, осудившей театр.

Актер больше художник, чем кто-либо из иных, творящих при помощи красок, звуков или начертаний, потому что его инструментом и орудием является душа зрителя и его самого. Его искусство абсолютно не конкретно, потому что он играет на инструменте не звучащем и он рисует образы, не запечатленные никакими грубыми красками и линиями. Он создает чертежи идеальной геометрии.

Нельзя отрицать искусства актера, так как то, что создает он, не может быть переведено ни на какой язык другого искусства.

Как прозвучавшую прелюдию можно выразить только музыкально, как идея живописная не может быть рассказана словесно, так и в искусстве актера то, что создает он, не может быть передано на другой язык.

Можно ли отрицать актерство, можно ли утверждать, что сферы актерского искусства нет?

Как человеку эстетически чуткому, как, более того, человеку чтящему музыку за выражение эмоционально воспринимаемого мира, как человеку, утверждающему, что поэзия не все может сказать, — как такому человеку не знать, что есть область невыразимая никакими средствами, кроме тайны творчества актера?

Актер передает то, чего нельзя записать, нельзя нарисовать, что бывает только пока бывает. Ю. И. Айхенвальд {109} страстный поклонник Логоса. Он не хочет как бы великого молчания. А актер творит не тогда, когда он говорит слова. Актер творит не словами, и смысл слов лишь нужен настолько, насколько нужна граница значения тому, что он создает.

Не все может быть рассказано. Многое можно *лишь показать*. Можно создать напоминание в условиях, подобных действительной жизни, и тогда в действии будет дано новое знание того, что видено и о чем не раз говорено.

И театр, именно тот исторический театр, такой же давши, как все искусства, — этот театр является местом, урочищем, где можно, как в храме, вызвать к жизни эмоции и идеи, раскрывающая новые страницы из книги жизни.

Театр никогда не бывает и не бывал реален, и актер, играющий на сцене, никогда не повторяет ни поэзии, ни жизни, потому что, по условиям своего искусства, он не может жизнь, не претворенную в символ, вносить за линию, освещенную рампой.

Он не повторяет, а вновь творит образы, свойственные только его искусству, при чем создает эти образы теми средствами, которые совершенно неведомы всякому другому искусству.

Есть сфера жизни, которую всегда выражало искусство актеров, и для этого искусства создавался такого или иного вида театр.

И в диком бушменском лагере, и даже в хижинах, покрытых корой, в становищах среди голой африканской степи у массаев есть этот загон, шалаш, огороженный пустырь или мужской дом, который служит сборищем {110} для посвященных в таинство носить маски и представлять. И в государстве Пергама, и за Тибром в грязном квартале императорского Рима, и в Версали изнеженных и капризных Людовиков, и даже в низких школьных клетях в дикой Московии и Киевщине в устройстве театра, в том сосредоточенном внимании, которое отдано ему, мы увидим естественный порыв человеческого творчества показать средствами искусства театра то, чего не различает никакое иное из искусств, что показал Фауст в своем представлении с Мефистофелем во дворце перед герцогом на холодных вершинах отвлеченнейшей мысли Гете.

И не случайно это представление двух судьбою связанных врагов, Фауста и Мефистофеля, во второй части трагедии, как не случайна комедия Гамлета перед лицом матери и короля.

И Фаусту и Гамлету, как и полузверям массаям и бушменам, как дикарям Полинезии или Московии искусство театра раздвигало завесу, всегда сдвинутую во все века и во всяческой среде, не взывающей к жизни актерского искусства.

Как ошибается автор статьи «Отрицание театра», полагая, что театр не самостоятелен, что он зависит от литературы, что он только спутник драмы и он ничего не прибавляет к ее существу.

Драма предполагает театр. И драма изображенная, драма действующая не то же, что драма написанная.

Автор статьи утверждает, что дурна та пьеса, которая для раскрытия своей внутренней сущности непременно нуждалась бы в услугах сцены, ибо театр только иллюстрирует.

{111} Но пьеса, не сыгранная, еще не существует, как не существует симфония, которая не звучит.

Пьесу, которую не может сыграть театр, он не может сыграть не оттого, что он груб по своей сущности, а потому, что современный театр (т. е. театр не античный) не получил своего Коперника или Канта.

Театр все может в идее, в принципе, но его искусство более, чем религия и искусство языка, консервативно.

Нам легче бунтовать против театра, как лжепророка искусства, потому что в его традициях столько пережитков и архаизмов. Искусство театра неуловимо вторит жизни, из шума ее выделяет музыку. Не так ли самое абсолютное искусство, музыка, из шумов для вульгарного уха создает музыку, слышанную артистом. Нам легче отвергнуть театр, как лжеискусство, признать в нем грубость большую, чем в каком-либо из других искусств, потому что искусство актеров творит жизнь на сцене теми же средствами, какими мы играем драму в жизни.

Ю. И. Айхенвальд пишет, что в искусстве не надо жертв, особенно жертв человеческих, а их театр требует. Актер-человек должен перестрадать муку, которую увидел в жизни поэт и изобразил в драме. Актер всегда должен быть не самим собой. Сегодня он король, завтра нищий. Сегодня он детоубийца, завтра святой. Тысячи ликов, миллионы душевных изломов живут в творческом воображении лицедея. Это жертвоприношения искусству, жертвоприношения для толпы, повторения мук людских такими же людьми. На это смотреть нестерпимо. Но где же предел в искусстве человеческой жестокости не только видеть, но заставлять {112} содрогаться и других. Жестокий талант Достоевского, от соприкосновения с писаниями которого содрогается душа, жестокий талант Маттиаса Грюнвальда, картины которого вызывают в зрителе физическое ощущение боли и головокружение.

Но если быть уж просто формальным и заглядывать в лабораторию искусства и спрашивать, как достигается искусство писать страшные обезумевшие лица и потоки крови и раны, и как создана вся галерея западных и русских натуралистов, то протоколы исследующего покроются именами многих жертв, аналогичных актерским.

Но вопрос еще в том, как театр, как артист приходит к изображаемому образу и годится ли в отношении к нему обычное суждение о страдании.

Нам легче, чем в каком-либо другом искусстве, в искусстве театра видеть его грубость, потому что оно нам близко. Мы сами — актеры и бутафоры, и поскольку актеры артисты — это мы. Но как язык Пушкина не язык лавочников и просфирен, хотя слова те же, так и изображаемое актерами не то, что изображаем мы, носящие в себе их дарования. Не представленная или грубо представленная пьеса Метерлинка, Уайльда или Байрона не нашла своего выразителя так же, как два века Шекспир не находил своего читателя или, как не умели видеть картин Врубеля и как целые столетия культуры надобились для того, чтобы увидеть красоту памятников старинного русского зодчества, валившихся в прах на глазах у всех.

Вовсе не грубость театра и актерства не позволяют истинно театральной пьесе претворить зыбкий и тонкий {113} вымысел воображения художника в художественно-цельную сцену, а мы не настолько театральны, чтобы играть ее и видеть ее, создавая на сцене художественно живые образы.

Театр создает представления не декорациями, мизансценами, движениями актеров и словами, написанными поэтом, а игрой, действованием, для которого нужны и слова, и декорации, и геометрические места актера. И как Пушкинский Сальери говорит:

Звуки умертвив,  
Музыку я разъял, как труп,

так поступает и с театром всякий, кто пытается расчленить живое тело спектакля.

Утверждение, что театр не отвечает своей постановкой фантазии поэта и то, что наша фантазия ярче всякого представления, только имеет силу для грубых зрителей. Театру нужны все аксессуары его, как орудия его творчества. Он творит большее, он создает, соединяя все ради своей жизни, когда оживает в действии.

Как поэту необходимы слова для выражения мысли, так для выражения своей жизни и своей сути театру нужна его оболочка. И как в каждом искусстве материал, форма и суть — то же, так и в театре. Театр, создавая свою суть, творя свое искусство, просто существуя, живет в актере, в декорации, в геометрическом пространстве между зрителем, актерами и вещами на сцене, в свете, в ритме — во всей полноте его сложного субъекта.

Но ведь автор статьи «Отрицание театра» идет еще дальше и говорит, что ему не нужен театр, потому что он {114} ему ничего не открывает, не дает и потому, что театр ничего не имеет за собой, как лжеискусство. Прежде всего, конечно, нельзя доказать никакое искусство и это первое утверждение всей эстетической системы самого Ю. И. Айхенвальда. Нельзя доказать, что Гоголь не реалист, людям, примыкающим к натуральной школе, потому что они чувствуют его образы в их трепетной теплоте, как бы вынутыми из лона жизни. Но нельзя доказать и претенциозность и искривленность образов Боттичелли, как нельзя доказать неслышащим красоты поэмы Скрябинского «Экстаза», что это абсолютно подчиняющая своей красоте музыка. Как же ответить на утверждение, что театр не искусство? Что сказать тому, кто утверждает, что театр и актер ничего не прибавляет к писанному тексту драмы? Как возражать на мысль, что актер ничего не дает?

Ю. И. Айхенвальд пишет: «гораздо больше творчества и соучастия автору, духовного сотрудничества с ним проявляем мы тогда, когда берем его книгу на свой рабочий стол, к свету своей одинокой лампы, и остаемся с ним наедине. В эти именно часы происходит желанное сочетание двух душ, — в тишине и тайне, далеко от шумной пестроты театра».

Как неверно отнесен театр в сферу интимных переживаний, глубоко-личных. И почему ему отказано в принципе соборности. Или человек не есть некто в высшей степени нуждающийся в среде подобных себе людей. Творчество над книгой, озаренной одинокой лампой, потребно и много дает, но оно не открывает того, что сообщается душе, когда охватывает ее влияние других слушателей и участников действия, которые никогда не могут забыть, что они обращаются к таким же людям. Демосфен, {115} говоривший шумевшему морю, говорил, чтобы сказать потом людям и покрыть своим голосом море людей. И психология обращения к массе, психология, как бы священнодействие — коллективное творчество обратное по психологическому тонусу творчеству у одинокой лампы. Актеру играть роль у одинокой лампы своего рабочего стола невозможно, а пережить молча автора свойственно и необходимо прежде, чем он пойдет на сцену, где за рампой ему не будет стыдно играть именно потому, что искусство театра, как каждое искусство, стыдливо и целомудренно. Это совсем разные задачи читать и играть, смотреть пьесу на театре и читать пьесу в книге. Для того, чтобы видеть пьесу, не нужно ни обманывать себя в том, что тряпичная луна была прекраснее небесной, ни ждать, чтобы актеры обманули, кем-либо притворяясь. Я не спорю: можно смотреть игру актеров, декорации, пластику отдельно. Но ведь можно смотреть технику кисти, краски и рисунок в живописи. Можно следить за техникой и виртуозностью пианиста, можно слушать тон скрипки. В театре идет представление. В театре каждый момент — уже сделанный рисунок. В театре уже в первом явлении первого акта есть конец, и из смутной причины драмы видна цель автора. В читаемой драматической пьесе первая страница, развернутая добросовестным читателем, умом и сердцем отдающимся автору — ничего не говорит о целом, обо всем. Драма из положений и обращений создает характеры и жизнь, доведенную до символа. Нужно возвращаться, нельзя идти путем автора читателю, в то время как зрителю можно идти путем автора, потому что театр воссоздал, театр связал и дает то, перед чем я задумаюсь. Я буду жить и дальше, глубже творить вместе с театром, {116} необходимо соединившим части, своеобразно рассыпанные, в особливой поэтической форме — драме. Как новый орган чувств, соединяющий несвязанный части мира, театр организует для моего сознания мир поэта, изъятый из действительности и заключенный в драме. Театр зовет зрителя к сложному творчеству, а не к пассивности. Не ленивой и слабой фантазии служит театр «иллюстрирующий», по выражению Ю. И. Айхенвальда, а накоплению новых богатств созерцанием изображения жизни души творческим отзвуком в психике актера.

Театр, как искусство, очень труден и во многие века он вульгаризировался и приспособлялся. Но ведь автор статьи «Отрицание театра» возражает против идеи театра, а не против факта существования эмпирического театра, который и он полагает «будет всегда». Как в стиле эпох, как в повседневном хламе забытого прошлого пытливое внимание человека ищет вечного, так актер, артист человеческого в людях, ищет стиля этому человеческому и, не называя его, показывает. Кем был Наполеон народу и войску, чем был он истории — актеру все равно, но в образе его он находит то, что нам, не знавшим великого Тальму, открывает его страшно человеческое, возвышавшее его над людьми, делавшее замечательным среди людей, индивидуальным.

Цицерон, произнесший речь, обращавшийся к живой толпе и убеждавший ее, переливает живую речь в литературную форму. Это тоже речь только для чтения. Это как раз произведение для чтения у своего рабочего стола. Пронесутся образы, возникнут картины, читатель будет {117} сотрудником писателя, но художнику ничего более не нужно. Ему не нужны ни картины форума, ни толпа людей, сомкнувшаяся у римской ростры, ни войска Помпея у храма Сатурна, ни массы людей даже на кровлях публичных зданий на форуме. Это все, как все судебное дело, как картины из жизни Рима и провинциальной жизни, пройдут в душе читателя и тем ярче, чем внимательнее читать Цицерона. Не то в «Юлии Цезаре» Шекспира. Здесь только театр может передать всю красоту пьесы во всей ее стремительности и яркости отдельных сцен. Как бы ни воображать и как бы ни воплощать своей фантазией образы Шекспира, мы не в состоянии одновременно развить во всем объеме все интонации, жесты, переходы, которые в момент действия создают как бы новую жизнь, новые символы. Из переживания актеров созидается новое, из переживаний лишь открывается им оно в момент действия. В самом действии, в момент произнесения слов и развития положений, набросанных поэтом, нарастает нечто, привходит и делает пьесу на театре иным родом искусства благодаря игре актеров. Игра, само это искусство, т. е. как раз основа театра, замолчено вовсе у Ю. И. Айхенвальда. Это quantité negligeable в его построении. Но как можно говорить в этом случае о театре, т. е. как можно говорить о театре без игры?

Да, конечно, если игнорировать игру актеров, если прийти к выводу, что повторять слова поэта, — это уже актерство, то у театра нет своей сферы. Если отнять у него артиста, он непобедимая элементарность. Если все, что есть, может быть выражено словом, тогда театр суетность. Но если видеть и знать, что немногое, поддавшееся словесному изображению, никогда не удовлетворит человека {118} и люди будут искать еще и еще несказанного и ненайденного, тогда театр — это очаг искусства, выражающего грань духовного мира, непонятного людям и неоткрытого людям, без тайны актерского творчества.

## **{119}** М. Бонч-Томашевский Смерть или бессмертие?

{121} Этот жестокий вопрос совсем недавно поставлен на очередь, и наш театр послужил причиною его возникновения. Есть ли театр искусство, или же он нечто иное, вознести ли его на Парнас, или низвергнуть на землю, венчать ли его действо венцом извечного абсолютного творчества, или признать его творцов добросовестными ремесленниками и уделить им только ту степень уважения, на которую вправе рассчитывать всякий скромный, но честный труженик, — целый ряд этих и им подобных вопросов неожиданно стал на очереди и в последнее время занимает наше усиленное внимание, результатом которого является настоящая книга, посвященная вопросу о смерти театра, как категории искусства.

Печально, если в недрах искусства рождается сомнение в целесообразности его методов, в должности той легенды, которую оно творит. Ибо сомнение рождает мутную полосу ренегатства, вызывает к жизни дилетантизм и шарлатанство, ибо к новым высотам творчества мы должны прийти, преодолев горные хребты конструкции новой легенды, ибо какое-то время мы должны {122} сидеть между двух стульев. Но неизмеримо печальнее, когда возбуждается сомнение в праве на жизнь вообще той или иной формы легендотворчества. Ибо теперь, в XX веке, признать неприемлемость какой-то формы творчества — значит признать, что человечество тысячи лет блуждало во мгле, что сотни тысяч блестящих умов тратили свои силы на ненужное или неправильное дело, что человечество *обокрадено* на колоссальную энергию, примененную к пустому делу.

Именно так обстоит дело с вопросом о смерти театра. Подвергают сомнению знатность этого самого близкого и самого доступного нам творчества, снимают ордена с покрытой глубокими ранами груди отважного бойца, отказывают в жертвоприношении тому храму, где неустанно курился фимиам радостного преображения. Именно так, ибо, хотя сторонники новой мысли о смерти театра и пытаются смягчить свой суровый приговор тем соображением, что «может быть, театр есть нечто большее, нежели искусство», но мы знаем, что в категории творчества для нас нет высшей ступени, нежели искусство. Ибо творчество жизни — не в наших руках: им ведают небожители. Нам же остается только принимать эту сотворенную жизнь. Мы можем или *отображать* ее — и тогда это будет ремесло (фотография, репродукция и т. д.), или же мы можем ее *преображать*, творить новую — призрачную, но реальную в своей призрачности — жизнь, создавать замки-легенды *над* жизнью. И тогда это будет искусство.

Ремесло почтенно — искусство священно. Первое удерживает ценности, второе их рождает. Поэтому исключение театра из разряда искусств не переводит его в новый, {123} высший разряд, но низводит на низшую, менее знатную ступень. И нам, современникам этого нового и необычного нападения на искусство действенной легенды, необходимо прежде всего попытаться уяснить, «как дошли мы до жизни такой», что привело нас к *возможности* отрицания театра, как вида искусства…

К этому пришли не сразу. Был долгий и тяжкий период, в который наш театр влачил чисто формальное существование, не возбуждая ни в ком ярких мыслей, служа местом минутного развлечения, приковав себя к триумфальной колеснице натуралистической литературы, весь смысл своего бытия, все задачи своего творчества заключив в узкие рамки добросовестной и рабской интерпретации автора. В эту печальную эпоху натурализма из храма зрелищного действа бежала священная муза, на опрокинутых алтарях храпели косматые люди в поддевках и смазных сапогах, но зато с тем большим умилением взирала толпа на пышно расцветили чертополох протокольной фотографичности…

С новым подъемом общественной жизни всколыхнулось и застывшее болото искусства. С легкой руки Художественного театра в летописи истории нашей сцены открываются страницы исканий. Русский театр вступает в эпоху переоценки действенных ценностей. Подхватив брошенное Западом определение брожения в сфере театральных вопросов, мы быстро усваиваем и культивируем его на нашей почве, и таким образом начало XX века рождает новый цикл сценических исканий, объединенный под знаменем «революции театра».

Весьма знаменательно развитие революции русского театра. В то время, как театр европейский путем кропотливых {124} изысканий и долгого опыта пришел к ряду обновлений в области сценической техники и театральной идеологии, наша революция театра единственно отразила пульсацию русской общественности, которая выявилась в «провозглашениях» новых истин в процессе сценического творчества, в демагогическом установлении новых систем создания сказки сцены и в непримиримости отдельных «революционных» течений. Находясь в исключительно благоприятных условиях, работая в волнующейся и отрицающей среде, мы, к сожалению, не сумели воспользоваться выгодами такой ситуации и свели наши достижения к значительным заимствованиям у обновленного западного театра и к ряду громких манифестов, из которых каждый должен был служить началом новой театральности, и каждый отрицал все, сделанное другими[[4]](#footnote-5).

Ныне мы стоим перед новым кругом исканий. Разочарованная несоответствием громких фраз и мелких дел, современность начинает критически относиться даже к тем несомненным завоеваниям, которые удались обновляющемуся театру. Место экстатического упоения занимается недоуменным недовольством, внешняя неудача вызывает подозрение в целесообразности метода. Еще новый театр не успел прочно пустить корни на русской сцене, как подымается новая волна отрицания. {125} И на этот раз отрицания более глубокого, более действенного, нежели раньше. Ибо в «революции театра» мы отрицали действительность во имя фразы, ныне же, хотя мы вновь отрицаем ту скудную действительность, которая пришла во след громким фразам, но, наученные горьким опытом, не верим уже в пышную фразу, требуем чего-то более осязательного. Пожимаем плечами при виде народного витии и стремимся в лаборатории.

Когда же и в лабораториях ничего реального найти не можем, то останавливаемся перед серой стеной. Ибо старый театр, театр натуралистический нами изжит навсегда и бесповоротно. Мы решительно отвратились от того стремления к натурализму, которое — повторяя слова Г. Крэга — «отвратительно, когда появляется в искусстве, как искусственность отвратительна, проникая в обыденную жизнь». Нам нет возврата к драмам «на дворе во флигеле», для нас решительно невозможно «второе пришествие» всех этих В. Крыловых, Шпажинских, Рышковых и т. д. Мы безжалостно повергли в прах старые кумиры, мы радостно плясали над костром, в котором горели ветхие реликвии. Мы не можем унизить себя до обратного призвания изгнанных властелинов…

Но и к так называемому «новому» театру ничто не может нас влечь. Ибо нам обещали дать действительно новый театр, обещали рассказать подлинную сказку зрелищного действа, а вместо всего этого показали наскоро подмалеванный, наспех зачиненный театр старый. Ибо новый театр оказался старою погудкой на новый лад. Ибо вместо радостного катарсиса мы переживаем в нем {126} ту же тоску, ибо в нем так же неведом широкий простор, как и в театре старом…

Разочарованная в старом и не нашедшая нового, стоит современность на распутье многих дорог. И в этот период общего недоверия рождается естественный вопрос: «Существует ли вообще истинный путь? Можно ли иметь тот театр-храм, который знаком нам только по преданию, и осуществить который мы так долго и так тщетно стремимся?» В отношении к театру наша психика проделала за последние годы значительную эволюцию. Мы поняли, сколь далека старая сцена от того театра-храма, светлый образ которого нам удалось расчаровать из глубин своей фантазии, но все же не видим мы в реформирующемся театре намеков на возможность действенного катарсиса, так как не удовлетворяет нас действо, предложенное сторонниками условного театра. Грубо разбив преувеличенные надежды, театр условный тем самым приблизил нас к отрицанию *всякой* возможности поднять театральное творчество на ту высоту, о которой пышно писали новаторы, и которая казалась нам столь близкой и достижимой. Так создалась психологическая возможность той линии отрицания, которая несомненно существует в русском обществе по отношению к театру. В этом же и объяснение той остроты, которая придана нами спору, возникшему по инициативе Ю. И. Айхенвальда и трактующему вопрос о праве театра принадлежать к отделу искусства.

Ю. И. Айхенвальд трактует иллюстративный театр, обобщая его начала всему искусству сцены, и отсюда делает вывод о «незнатности театрального творчества в целом». Эта конструкция заключает в себе внутреннее {127} деление. Для того, чтобы правильно ответить на поставленный им вопрос, мы должны, во-первых, уяснить, что есть театр, как таковой, и, во-вторых, какой театр мы имеем в данное время.

Вопрос о существе театра есть самая туманная, загадка современности. В то время, когда круг творчества иных искусств стараниями нашего логичного века резко очерчен, в отношении к искусству сцены мы наделены каким-то своеобразным дальтонизмом, который выступает в великолепном рассуждении автора лозунга смерти театра и который, как увидим, имеет свои оправдания. Однако, как бы то ни было, мы знаем театр и не знаем, что *есть* театр. Поэтому прежде всех рассуждений о степени зависимости сценического творчества надо твердо и определенно установить сущность этого творчества.

Отбросим все размышления о театральной практике, позабудем на время то, что мы хотели бы видеть в новом театре и попробуем синтезировать предмет театрального творчества. Найдем то, что свойственно искусству зрелищного действа во все времена, на всех этапах его развития, исключим то, что является случайным или преходящим, хотя бы для этого пришлось расстаться с тем, что представляется для нас интересным и значительным в *желательной* форме сценической сказки — и мы увидим, где то зерно, из которого вырастает пышный цветок веселящего нас искусства.

План нашего рассуждения будет таким: в современном театре борются за преобладание в процессе творчества многие жрецы. Представители всех искусств Удостоили своим вниманием храм сцены. Но кто из {128} них является верховным жрецом, чей голос должен преобладать над подчиненным хором остальных, чья воля должна идти в первую очередь?.. Если пред нами предстанут два человека и один из них скажет:

— Я неустанно трудился над созданием своего дома. Я возводил стены и крыл крышу, я настилал полы и отделывал потолки. Все свои силы, все свое уменье я посвятил новой постройке. Но мне было слишком трудно сделать все одному и я позвал старшого брата. Этот брат богат. В свое время, с помощью друзей и родственников, он возвел пышный дворец, в котором ныне владычествует неограниченно. Вот этот-то брат, который много помог мне знанием дела и физическою силой, ныне хочет выселить меня из моего дома, опираясь на то, что он тоже строил вместе со мною. — «Так как я более опытный домоправитель, нежели ты, — говорит он, — так как наш труд был совместным, то я предлагаю тебе заведовать частью хозяйства в новом дворце, сам же хочу быть его владельцем».

Если вы услышите такие речи, ваши симпатии будут, несомненно, на стороне того человека, который ничего не имел и выстроил новый дворец, нежели на стороне того, который уделил от своего времени малую толику и способствовал постройке. Но еще больше укрепится ваша симпатия, когда вы узнаете, что не один этот богач помогал бедняку, но что приходили иные богачи, так же имеющие свои дворцы, и тоже работали над постройкою нового дома. Когда же вы узнаете, что неизменно присутствовал на стройке только бедняк, а что богачи время от времени приходили к нему на помощь и что таким образом только бедняк знает все детали дворца, {129} только он может ориентироваться в сложном лабиринте комнат, то вы, наверное, скажете, что именно бедняку принадлежит этот дом, выстроенный его руками, хотя и при посторонней помощи.

Поищем такого человека в деле постройки храма музы театра.

Театр объединяет в себе творчества поэта, музыканта, композитора, живописца, режиссера и актера. Однако, все они, кроме режиссера и актера, являются в театре именно теми богачами, которые, имея свои собственные замки, предъявляют претензию и на дворец театра, хотят и в нем утвердить свое господство. Примем пока во внимание это обстоятельство и посмотрим, каким богам молятся режиссер и актер, на каких алтарях горит их жертва. Поищем, нет ли иных храмов, в которых они совершают богослужения.

Из двух последних, роль режиссера является самой неопределенной. С одной стороны, эту роль знают театры всех времен. Еще на античных вазах мы можем видеть изображение сцен в режиссерской комнате, где длиннобородый лысый старик (хорег или сам поэт) поучает актеров, одетых в звериные пояса, в то время, как другие действующие лица примеривают платья, пробуют флейты и т. д. И далее, через мистерии, через фарсы и комедии масок, через героический и натуралистический театры, проходит неизменно такой маршал действа, распределяющий силы участников, облекающий произведение поэта в плоть и кровь, конкретизирующий представление, а в наше время (Г. Крэг, М. Рейнгардт) даже пытающийся определять его. Режиссер есть крайне своеобразная, свойственная только искусству театра, фигура, он неизменно {130} играет роль какого-то связующего звена между индивидуальным творчеством и сплавом этого творчества в коллектив; он есть нечто от искусства и в то же время ему не подвластен сырой материал. Он не подобен художнику, ибо его краски не положены услужливым мастером на палитру и не волен он свободно приготовлять те смеси, которые хочет его пытливая фантазия, но, оперируя самой обольстительной краской, имея в своих руках человеческое тело, он обязан считаться с индивидуальностью актера, творя тот или иной штрих, он неизменно должен какую-то часть относить на счет творчества этого последнего. Равным образом, не подобен он ни поэту, ни музыканту, ибо те властны рождать новые слова, создавать новые гармонии, он же заключен в рамках неизменного тела, он не властен разорвать зачарованный круг лицедейства. Все через него и ничего им самим…

Колеблясь и меняясь, то отступая на задний план (в театре натуралистическом), то резко выдвигаясь вперед (в театре новом), приходит в наш мир этот странный участник зрелищного действа, этот плененный властелин, этот непризнаваемый король сцены. Как в фокусе, в нем отражаются все перипетии жизни театра и, кто знает, быть может, только в будущем подлинном театре резко определится роль этого необходимого и *всегда неизбежного* участника творчества легенды сцены…

Гораздо проще обстоит дело с актером. В лицедейском искусстве должно различать две стороны. Одна, являя собою резкое уклонение в сторону индивидуального творчества, должна быть отнесена на счет специальных декламаторского и танцевального искусства. Подобно музыкальному солисту-виртуозу, виртуоз-декламатор не нуждается {131} в каком-либо аккомпанементе. Для создания его легенды вполне достаточно эстрады концертного зала, для рождения его художественного образа более приличествует черный фрак. Немногим сложнее условия творчества танцора, но и они лежат в плоскости индивидуальной эстрадной интерпретации. Однако, эстрада не есть театр и поэтому солист-декламатор или виртуоз-танцор творят нечто крайне близкое, но не театр, который возникает только тогда, когда творчества отдельных лицедеев слились в одном общем *ритме*, когда с помощью этого ритма забился пульс новой, призрачной для мира действительного, но подлинной для действенно сказочного мира, жизни. И вот эта-то жизнь, с ее причудливыми, но полными таинственной прелести, законами, с ее забавной правдой и увлекательным экстазом, с ее картонными замками и бутафорскими принцессами, с призраками луны и солнца, бури и грома, со всем тем, что так понятно и так волнует во время действа и что вызывает улыбку, будучи свалено в бутафорской — все это, спаянное могучим творчеством лицедея, заключенное в железном ритме маршалом действа — режиссером, расцвеченное пышными красками и затейной музыкой — все это есть театр, есть тот храм, на бескровные жертвы которого тысячи лет пышной толпой стекались верующие и которому дано еще многие тысячи лет радовать своею легендою живую жизнь…

Главное в театре есть ритм, т. е. определенная размерность выявляемого творчества, оформленная в действе или движении. Действо, и непременно *зримое* (а не чувствуемое) действо есть тот фундамент, на котором строится искусство сказки сцены. Все остальное — {132} литература[[5]](#footnote-6) и живопись, музыка и декламация, — все это только вспомогательный средства, чтобы расцветить наименее конкретный[[6]](#footnote-7) из материалов, овеществляемый {133} только *с помощью вспомогательных* (а потому меняющихся) средств. Сообразно с этим поэт и музыкант, художник и декламатор имеют свои храмы и своих богов и единственно режиссер такого храма не имеет, но все свои силы посвящает на служение искусству театра.

Посмотрим теперь, какова степень участия перечисленных творцов в создании легенды сцены. Вспомним отдельные этапы театрального искусства и исследуем, проходит ли через *все* этапы кто-либо из перечисленных нами творцов. Если таковой отыщется, значит, мое утверждение исключительности сценического творчества не соответствует фактическому положению дела, значит, можно предположить, что творчество сцены связано твердыми связями с одним или несколькими из этих творчеств.

Тем не менее, история театра *не знает* таких неизменных спутников, таких бессменных жрецов, во все времена и во все периоды приносящих свои бескровные жертвы на ее алтарях. Вот какие факты можно привести в подтверждение этого положения:

Первым в нашем списке стоит музыкант. Но всегда ли был музыкант участником театрального действа? Нет, далеко не всегда, ибо театр натуралистический обходится без композитора, ибо бытовой репертуар исключает необходимость прибегать к музыкальному творчеству. Поэтому музыкант не есть тот со-творец, без участия которого не может существовать театральное действо.

Таковым нельзя считать и живописца, так как нам известно, что, напр., в театре Шекспира совершенно отсутствовал {134} живописец. Вместо пышных декораций нашего времени в этом театре вывешивались просто таблички с обозначением места действия. На табличках писалось: «лужайка перед замком», «лес», «улица» и зритель довольствовался таким обозначением, не требуя большого.

Но, в свою очередь, и поэт не имеет права претендовать на звание неразлучного спутника сцены, ибо комедия масок (commedia dell’arte) обходилась без поэта. Комедия масок оперировала заранее данными типами Коломбины, Арлекина, Пульчинелло, Панталоне и т. д., а равно и предопределенным в существенных чертах соотношением персонажей. Таким образом актеры, из которых каждый постоянно изображал один и тот же тип, перед спектаклем уговаривались, как на сегодня развернется забавная и печальная история о ветреной Коломбине, коварном Арлекине из Бергамо, богатом венецианском купце Панталоне и прочих. Самый спектакль шел ех improviso. Все, что определяется у нас текстом пьесы, все, что подается из суфлерской будки, в commedia dell’arte импровизировалось актерами, которые создали тип театра без индивидуального поэта.

Обязанность для актера быть непременно декламатором так же падает, если вспомнить пантомиму, которая абсолютно исключает декламацию. Первые создатели пантомимы, Пилад и Батил (Рим) могли быть косноязычны, что не исключает пантомиму из числа театральных действ, но знаменует, что представление возможно и без декламатора.

И, наконец, мы подходим к самому опасному пункту. Возможен ли театр без актера? Не является ли лицедей составною {135} частью действа?.. Или, быть может, чем-то даже больше театра?.. Нам неоднократно приходилось сталкиваться с утверждением, что главное в театре есть актер, что искусство театра есть, собственно говоря, искусство актера, что именно актер представительствует театр перед обществом. В настоящем споре о смерти театра, актер так же играет центральную роль. Доказывая иллюстративность театрального действа, Ю. И. Айхенвальд опирается на тот факт, что творчество актера никогда не может быть свободно от легенды поэта. В своем прекрасном возражении Вл. И. Немирович-Данченко подробным анализом создания актером роли хочет опровергнуть значительную часть утверждений Ю. И. И такая исключительность внимания вполне понятна, ибо к актеру стянуты все нити современной борьбы старого и реформирующегося театра. Какое место должен занимать актер, каково его соотношение к поэту и режиссеру, как выявляется его легенда зрителю?.. Пишутся статьи, чертятся схемы и всегда в них актеру отведено почетное, если не первое место…

Утверждая, что сущность театра есть движение *и ничего болте*, мы сталкиваемся с вопросом об актере и должны признать, что этот вопрос есть самый существенный и наиболее опасный для нашей схемы. Ибо для того, чтобы опровергнуть неизменность участия в театральной сказке лицедея, мы должны, следуя принятому приему, подыскать формы театрального представления, в которых актера нет, ни в чистом, ни в замаскированном виде. На первый взгляд это не так трудно сделать. Ибо всем известно, что параллельно живому театру во всех европейских странах существует театр марионеток, в котором {136} живые люди заменены куклами и в котором место индивидуального лицедея занято бездушным механизмом. Искусство механического театра восходит к крайне древним временам. Еще во второй книге Геродота повествуется о иератических куклах Египта, которые носились женщинами в праздники по селам и которые двигались с помощью шнура. О греческих марионетках имеются сведения в «Пире» Ксенофона (440 – 355 до Р. Хр.), где говорится о кукольном директоре Потейносе и о представлении его механической труппы. Мы знаем также о поразительном кукольном театре, сделанном знаменитым физиком Героном из Александрии. О римских марионетках, которые известны под именами: «pupae, sigillae, sigilliolae, imagunculae, homunculi», говорит Гораций (Сатиры II, 7, 82), называя их «чужим усердием движимый кусок дерева» (nervis alienis mobile lignum). Знаменитый автор «Золотого Осла», сатирик и философ Апулей (около 125 года посл. Р. Хр.) говорит: «Когда те, кто управляет движениями членов деревянных человеческих фигур, тянут нить того члена, который должен прийти в движение, тогда поворачивается затылок, наклоняется голова, вращаются глаза, деловито простираются руки и кажется, что живет вся грациозная фигура» (De mundo, II, 351). Мы знаем средневековых марионеток, которые изображали дерущихся воинов. Мы знаем о представлении «Освобождения прекрасной Мелизандры рыцарем Гайферосом», в котором принял такое деятельное участие храбрый рыцарь Дон-Кихот из Ламанча. Описание этого представления (во второй книге похождений рыцаря печального образа, главы 25 – 26) дает точную картину испанского театра {137} марионеток, в котором уже в 1600 году появилась знаменитая комическая фигура Дона Кристоваля Пульчинеллы. Мы знаем об итальянских Магателли, Фанточчини, Бураттини и т. д., которые имели в своем распоряжении превосходные театры. В 1834 году в Генуе в театре «Delle Vigne» представлялась «Осада Антверпена» на кукольной сцене. Французский путешественник сообщает, что куклы, исполняющие пьесу, говорили столь патетично, что можно было вообразить себя в Париже, в Comédie française. Относительно театра Джироламо (Teatro Fiando) в Милане Готфрид Вейсштейн сообщает, что особым успехом пользовался кукольный балет. «Все эти балерины из картона и дерева, — пишет Вейсштейн, — выполняли свои прыжки и “па” столь пластично и элегантно, что никто из людей не мог бы им подражать, а когда кричали “браво” и аплодировали, выходила прима-балерина и с такою сладко-манерною грацией прижимала руку к сердцу, что многие примадонны могли бы позавидовать ее грации. Куколки удивительно потешно высмеивали манеры певиц “Скала” и должны были много раз повторять свои танцевальные фигуры…» Мы знаем многочисленные и всемирно-известные французские театры марионеток, от которых, собственно говоря, и пошло такое название кукольного театра («marionette» и до сих пор еще в католических странах называются те небольшие деревянные статуи Св. девы Марии, которые ставятся в церквах и на дорогах). Обратясь к истории французского театра, мы можем узнать, что кардинал Мазарини являлся большим почитателем кукольных театров и, по его приказанию, театинские монахи составили {138} представление о Спасителе и Его приближенных. Это представление, носившее название «crèches», и разыгрываемое куклами, имело столь большой успех, что удержалось во Франции до конца XVIII столетия. Мы можем вспомнить о великолепном Бриоше и его дрессированной обезьяне Фаготине, которая принимала деятельное участие в представлениях, пока не погибла от руки посетителя театра Бриоша знаменитого писателя Сирано де Бержерак. Мы можем узнать, что для кукольного театра «de la Foire» писались специальные пьесы целым рядом писателей (Carolet, Lesage, d’Orneval, Piron), а также, что этот театр осмеливался вступать в борьбу с парижскими театрами и даже с «Comédie française». Наконец, мы знаем немецкого Гансвурста и знаем, что гансвурстиады составляют эпоху немецкого театра. О наших «вертепах» и нашем «Петрушке» едва ли придется распространяться, так как значение их в зрелищных действах России очевидно.

И даже новое время, параллельно реформам в области живого театра, приносит так же искания в области театра кукольного. В Мюнхене, в Брюсселе и в других местах открываются реформированные кукольные театры, а глава революции театра Э. Г. Крэг, по его словам, работает в области радикальной реформы механического актера, который являл бы чистое искусство движения, будучи в то же время лишен невыгодных сторон творчества живого актера, которое в значительной мере подвержено эмоциональным феноменам и, как таковое, не отвечает тем требованиям, которые можно предъявить к искусству.

Итак, повторяем, роль марионетки в истории европейского {139} театра не столь ничтожна, чтобы игнорировать ее в рассмотрении форм театрального творчества. Но если мы захотим построить на этой роли отрицание неизбежности участия актера в процессе действенного зрелища, то нам могут возразить, что театр марионеток есть, в сущности, подмена настоящего живого театра театром фальсифицированным, обходящимся более дешевым материалом, а потому и более доступным для широких масс.

Быть может, и в самом деле театр марионеток только *подменяет* подлинный театр, как теперь то старается сделать синематограф, как подменяет подлинную живопись олеография и т. д.? Для того, чтобы опровергнуть это положение не достаточно приведенных примеров, но необходимо показать, что на известных ступенях театр марионеток *сменяет* живой театр и, таким образом, являет совершенно самостоятельное и, сравнительно с замененным, высшее творчество, а также что существуют ступени, на которых куклы участвуют в представлении *наравне* с живыми актерами и что их участие вызвано естественными причинами, а не недостатком в актерах. Если таковые формы существуют, значит, замена актера куклой на каких-то стадиях происходит так же органически, как уничтожение композитора в натуралистической форме театра или живописца в театре Шекспира, т. е. значит, актер не есть неизменный со-творец театра, значит, театр может без него обойтись и *действительно обходился*.

И вот, оказывается, что эти формы театральности имеются. Во-первых, просматривая историю высокоразвитого японского театра, мы находим следующее: родившийся из священного Кагура-танца, японский театр {140} долгое время существовал в форме «Но — драмы», полуритуального представления с размеренно величавым ритмом действа, с масками, с апокрифическим репертуаром и т. д. Представления «Но» усиленно поддерживались сторонниками религиозных школ Японии, которые использовали эти действа с целью пропаганды своего учения. Долгое время они безраздельно царили в стране Восходящего Солнца и сумели основательно приспособить к своим услугам весь сложный механизм театра и выработать особый тип актеров, среди которых определенные роли считались родовым достоянием и передавались от отца к сыновьям. Между тем, постепенное развитие культуры поставило перед Японией требование иной, более современной, более отвечающей духовным запросам зрителей, более демократической драмы. И вот, не находя прямого выхода, сталкиваясь в живом театре с непреоборимым сопротивлением «Но — драмы», а равно и не имея нужных актеров (надо заметить, что школа японского актера проходится в восемь-десять лет и что японская сцена требует исключительной специализации), Япония обращается к кукольному театру. В этом кукольном театре играют человеческого роста куклы, приводимые в движение сидящими позади их людьми. Такой театр в короткое время завоевывает исключительные симпатии японцев и уже от него переходят к театру живых людей — «кабуки», который ничего не изменяя ни в устремлениях, ни в архитектонике кукольного театра, только подставляет на место кукол подлинных лицедеев. Из примера японского театра мы можем видеть, что марионетка и ее театр не только не копируют существующей формы театральности, но творят {141} новую, высшую форму, которую живому театру приходится *дублировать*, чтобы удовлетворить запросы зрителя.

Остается показать, что театр иногда *органически* включает в цепь своих материалов марионетку наравне с живым лицедеем. Для того, чтобы успешно выполнить и эту задачу, обратимся к истории индийского театра.

Как известно, милые индийские «сестрички», именуемые putrika, duhitrika, puttali, puttalika, суть не более, как шерстяные, деревянные и из слоновой кости куклы. Эти-то «сестрички» и явились родоначальниками живого индийского театра. Такие куклы, передвигаемые на сцене с помощью шнура (sûtra), известны еще древнему эпосу Махабхабхараты (Маhabhâbhârata приблизительно за 400 лет до Р. Х.). Директор кукольного театра назывался sûtradhâra, что значит держащий нить. Отсюда произошло название вообще управителя всякого, в том числе и живого, театра, которое по-индийски гласит sûtradhâra, хотя, конечно, в театре лицедея никаких нитей держать не приходится. История индийского театра говорит нам об одной драме, представлявшейся в 10 столетии по Р. Хр., в которой действовали куклы, сделанные искусным механикам Вишавада (Visâwada). Одна из кукол представляла похищенную демоном девушку по имени Шита (Sitâ), другая — ее молочную сестру Шиндувика (Sindûwikâ). Во рту Шиты помещался говорящий скворец, слова Шиндувики произносил (в стихах) sûtradhâra, *выступает сам в роли демона*. Так разрешил в свое время индийский театр задачу сочетания на сцене слабого человека с могущественным демоном. Не имея средств увеличить размеры демона, он пошел иным {142} путем и, с помощью кукол, достиг уменьшения человека. Этим было восстановлено зрительное равновесие между естественным и сверхъестественным на театре. Заканчивая разросшийся отдел о лицедее, мы суммируем сказанное. Мы видели, что театр механического лицедея крайне распространен параллельно театру эмоциональному (театру живого лицедея), мы видели, что даже в современности вопрос о реформе этого последнего театра неизменно вызывает попытки реформирования театра марионеток. Мы знаем, что многие интересные деятели современного театра совершенно серьезно заняты вопросом о тех преимуществах, которые дает театр механический, менее зависимый от случайных настроений и более подвластный воле творца. Мы, видели, наконец, самостоятельное творчество кукольного театра и знаем, что от этого театра получала питательные соки легенда театра живого лицедея. И, наконец, мы видели переходную ступень, где на ряду с куклами участвует человек. Можем ли мы после всего узнанного продолжать утверждение лицедея неизменным участником действенной легенды?.. Нет, ибо приведенные факты говорят, что актер есть такой же случайный участник сцены, как и все прочие, и что разница между ними скорее количественная, нежели качественная. *Без актера театр существовал и даже развивался*. Следовательно, актер не есть нечто, театру неизменно присущее, вызывающее и определяющее его творчество[[7]](#footnote-8).

{143} Единственно, без чего театр невозможен — это без действа. Представим себе, что перед нашими глазами взвился занавес и явил нашему взору следующую картину: перед живописным панно бездвижно сидят люди, одетые в костюмы Отелло и Дездемоны, Брабанцио и Яго, а равно и других персонажей трагедии Шекспира. Раздается умелая музыка и в перерывах между ней сидящие говорят, что полагается по тексту пьесы. Говорят вдохновенно, вкладывая все мастерство речи, чаруя слушателей гибкостью извивов голоса, пленяя их мягкостью тембра… Но бездвижны их фигуры, нет движения корпуса — жеста, нет действия лица — мимики, нет переходов, никто не удаляется со сцены и не возвращается на нее вновь, не сжимается в руках ревнивого Отелло кинжал мести, — проникновенно льются голоса, затейно звучат монологи и диалоги, квинтеты, септеты и хор, но ничто не шелохнется на странной эстраде… Я допускаю, что такое представление может доставить известное чувство удовольствия, но скажем ли мы, что были в театре, но разве хоть на миг почувствуем, что перед нашими глазами развертывается театральное представление?..

Конечно, нет. Безусловно, никогда не смешаем мы пестрой суетни нашего театра с той прекрасной, но застывшей картиной, которая сейчас вызвана к жизни нашей {144} фантазией. Нет потому, что единственно действо есть неизменный материал сценического творчества. Единственно во имя действа подымается занавес и течет новорожденная легенда сцены. Под знаком действа преображается подлинная жизнь, в беспокойной одежде движения чарует зрителя чарая муза…

Но потенциальное движение существует во многих искусствах. Смотря на картину бури, читая поэму, слушая симфонию, мы можем в своей фантазии представить гневное движение, катастрофическую стремительность, мы можем в мыслях достичь такого напряжения динамики, о котором и мечтать не приходится сцене. И все же это движение не есть движение сценическое, ибо сценическое движение требует *зримой изменяемости*, формальных переходов предмета из одного состояния в другое. В этом — существенная особенность театрального действа, в этом его отличие от *возможностей* действа, заключенных, как уже было указано, в каждом из видов искусства[[8]](#footnote-9). Зрелищное действо есть главный актер театрального представления. Зрелищное действо составляет предмет сценического творчества, к нему стянуты все нити творчества прочих участников театральной легенды. Только во имя зрелищного действа должны притекать в храм театра и поэт, и художник, и музыкант, и, наконец, {145} актер. Только то, что действенно, может иметь место в его стенах, только то, что зримо движется, может служить материалом для его творчества.

Итак, театр, как таковой, есть искусство зрелищного действа.

«Но зримое действо есть нечто мимолетное. Оно длится один миг и исчезает, не оставив по себе следа. Может ли искусство пользоваться столь мимолетным материалом? Не в этом ли лежит причина неустойчивости искусства театра?»

Так могут спросить нас некоторые. Этим мы укажем на то, что и звук мимолетен, даже более мимолетен, нежели движение. Тем не менее, человек нашел возможность запечатлеть то творчество, материалом для которого служит имматериальный звук. В существе движения не заключены неодолимые препятствия к стабильной его формулировке. И более развитой, нежели наш, театр японский уже делает опыт такой формулировки. Опыт этот построен на следующем: мы знаем, что всякий звук может быть претворен в движении (Айседора Дункан, Жак Далькроз и другие достаточно поучили нас этому); мы знаем, далее, что ритм есть главное в сценическом представлении. Иными словами, творчество движения оформляется в ритме и таким образом, искусство сцены пользуется одинаковым с музыкой конструктивным средством. Это обстоятельство и дает возможность выявить всякий звук в движении. Так мы приходим к возможности для сцены преобразить музыку, что и делала, напр., Айседора Дункан. Если возможна такая интерпретация, то, очевидно, возможно и обратное, т. е. *всякое сценическое* (т. е. подчиненное ритму) {146} *движение возможно претворить в звуке*. Наш театр сделать этого не может, ибо он в весьма малой степени подчинен ритму. Театр японский весь построен на ритме, а потому в нем таковая возможность стала фактом. В этом театре роли актеров записываются в музыке и последующие поколения воссоздают аналогичную роль, пользуясь этими музыкальными записями.

Я не утверждаю, что план японского театра есть наиболее верный план для фиксации сценического движения, но если, хотя бы в этом плане, оказалось возможным зафиксировать театральное действо, падает принципиальная разница между музыкой и театром и мы можем сделать одно из двух. Или то и другое равно исключить из области искусства. Но музыка есть первооснова всех искусств и выбросить ее из их храма не так-то легко. Или же мы должны признать, что театр есть такое же, хотя и отличное от других, искусство.

Поэтому исключение Ю. И. театра из ряда искусств, основанное на том, что театр есть иллюстратор литературы, не соответствует действительности. Ю. И. Айхенвальд не уяснил нам сущности театрального творчества, каковую задачу мы выполнили сейчас, и увидели, что театр, как таковой, никакого прямого отношения к литературе не имеет и в смысле использования литературных произведений он подобен музыке, которая равным образом (романс) иногда прибегает к слову для более точного описания внешней оболочки своего творчества.

Однако, тот театр, который мы имеем теперь, действительно есть интерпретатор литературы и, переходя {147} от вопроса о театре по существу к вопросу о том театре, который мы имеем, нельзя отрицать, что «смерть театра» Ю. И. Айхенвальда есть подлинная смерть современного нам *европейского* театра.

Вся история европейского театра являет собою скорбную картину последовательного систематического уродования легенды действа. Перелистывая страницы нашего театра, мы можем детально проследить, как неуклонно извращалось подлинное театральное творчество, как на троне зрелищного действа последовательно разваливались самодовольные покорители этого чужого для них царства, как случайные гости начинали диктовать свои условия скромному хозяину. История европейского театра есть история безропотного подпадения сцены под начала поэта, музыканта, танцовщика, и т. д. Мы знаем даже такие, неведомые иным театрам, атеатральные формы театральности, как опера — ядовитое растение, возделанное руками композитора, и как балет, являющийся в результате непрошеного хозяйничанья на подмостках танцовщика, живописца и механика. Что же касается так называемой драмы, то лишь в последнее время появляются туманные догадки о сущности этого первого и главного вида театрального творчества, а равным образом и о противоположении драмы, как действенного творчества, литературе, как легенде слова.

Разобрать те условия, которые привели к тому беспримерному положению, в котором находится наш театр, — этот труд подлежит специальному исследованию, и не в рамках настоящей статьи возможно выполнить такую задачу. Тем не менее, лишая себя критического обозрения всей истории европейского {148} театра, мы можем и должны наметить те основные условия, которые, действуя в духе, враждебном искусству театра, играли главную роль в низведении сцены на положения иллюстратора и интерпретатора. Таковых, собственно говоря, две. Первое из них есть сравнительная молодость европейского театрального искусства. Легенда нашей сцены возникла значительно позднее, нежели другие формы творчества, как, напр., музыка, литература и живопись. Начало театра на нашем континенте (в древней Греции) соответствует пышному уже расцвету и полному оформлению архитектуры, скульптуры и поэзии. Первые шаги античного театра связаны с наличностью образцовой литературы и первый лепет новых лицедеев выливается в плавной умелой речи трагедий. Говоря об античном театре, необходимо заметить, что, стоя в литературном отношении на значительной высоте, в смысле сценическом он крайне далек от совершенства. К этому нас приводит взгляд на архитектонику театра Эллады, которая знает неподвижную форму сцены, предопределяющую входы, выходы, а равно и расположение актеров. Такая предопределенность, несомненно, связывает свободное развитие действа, и в смысле чисто театральном есть первый шаг от театра натурального. Равным образом, античная маска свидетельствует о боязливой и неумелой технике актера, прячущего свою мимику за стабильный тип, созданный творчеством иного мастера. Другие театры (напр., японский) такую маску знают, но от нее очень быстро отказываются в поступательном развитии и о сознании себя изощренные лицедеи. Даже европейский театр поспешно отбрасывает античную планировку {149} сцены и маску, как только наличность некоторой техники позволяет ему это сделать.

Сравнивая высокую культуру трагедий Софокла и Еврипида, с одной стороны, и скудный примитив изобразительных средств античной сцены — с другой, мы легко поймем, отчего новорожденный театр склоняет свою юную голову на плечо старшей и более могущественной сестры — поэзии, почему с первых же шагов идет на поводу у литературы.

Однако, взятая в отдельности, относительная юность легенды театра не могла, конечно, оказать столь решающего влияния на развитие искусства сцены. Можно предположить, что в процессе естественного развития чрезмерные отклонения в стороны иных видов творчества сами собою отпали бы, и свободно выявляемая сказка сцены кристаллизировалась бы в соответственных формах. За это предположение говорит история театра японского, развивавшегося нормально и в результате создавшего крайне интересную форму театральности, которая не чуждается родственных творчеств, которая работает в тесном единении с литературой, живописью и музыкой (особенно последней), но которая в то же время сумела подчинить эти виды искусства своему действенному принципу. За него же говорит и история первых шагов европейского театрального искусства, создавшего в начале своей жизни ряд развитых и действующих У нас поныне форм представления (трагедия, драма, фарс), а в римский период своего существования подведшая сцену даже к такой специфически театральной форме, как пантомима. Можно спорить об уместности каждой из перечисленных форм в действе подлинного, {150} того, которого мы хотим, но не того, который мы имеем, — театра, но нельзя отрицать специально театральных завоеваний, совершенных античным театром, невозможно не соглашаться с тем, что эти завоевания имели в результате развитие представления, изощрение искусства театра. Что может занести в свой актив театр последующих времен?.. Мистерию, балет и оперу?.. Но касательно двух последних мы уже знаем, что их надлежит отнести к позорнейшим явлениям нашего искусства, касательно же мистерий мы считаем необходимым несколько более подробного изъяснения, тем более, что в мистерии, как в фокусе, отразилось второе неблагоприятное условие, на тысячу слишком лет задержавшее развитие европейского театра и низведшее его на ту жалкую ступень, на которой он ныне находится.

Этим условием, самым гибельным образом повлиявшим на процесс театрального творчества, является борьба театра с церковью. Та борьба, которая возникает с первых времен христианства и отголоски которой не умолкли еще и теперь. Построенная на принципах аскетизма, ставящая идеалом земных достижений умерщвление плоти, противоположившая счастье в отречении от мира наслаждению этим миром, церковь самым решительным образом вошла в конфликт с искусством, празднующим торжество плоти, триумфирующим радость мира. В то время, как искусство стремилось путем творческих чар вознести бренное и преходящее в вечное, в то время, как искусство обожествляло натуральные формы, церковь учила, что только отказавшись от всего прельщающего нас в этом мире, только отвратив свой взор от земли и устремив его к небу, {151} мы достигнем высшего блаженства. Таким образом дело искусства являлось в глазах церкви «делом дьявола», против которого она призывала бороться и в которое она метала жесточайшие из своих стрел.

Но если все искусство в целом являлось греховным, то наиболее греховным, то наиболее достойным осуждения было, конечно, то искусство, которое делало объектом своих празднеств человека, которое непосредственно этот «сосуд благодати Божией» превращало в «сосуд дьявола». Таким образом, театр, творящий кумиры из человека, проповедующий наслаждение жизнью через человеческое тело, бросающий это тело на усладу многотысячной толпе, — такой театр должен был стать главным врагом церкви. И действительно, против искусства сцены направлены самые жестокие скорпионы церкви.

История нашей эры есть сплошной мартиролог театрального искусства. Нет тех проклятий, которые не сыпались бы на служителей сцены, нет тех кар, которые удовлетворяли бы противников действенной легенды. Глад и мор, пожары и чума — все бедствия человечества, все ужасы стихии — все это было менее тлетворно, нежели «позорная чума театра»; ибо театр, этот «вечный памятник развращенности и отупения», есть несомненная, по уверению служителей церкви, причина всех бедствий[[9]](#footnote-10). Поэтому все средства пригодны {152} в борьбе с столь развращающим влиянием театра. И церковь прибегает к самым разнообразным приемам, воздействует на самые различные стороны человеческой сущности, чтобы убить в народе стремление к театру. Св. Хризостомос угрожает всем, обратившимся к «безбожной чуме театра», отказом в погребении. Социус приказывает запирать в монастыри священнослужителей, посещающих цирк. По Киприану, женщины «невинными идут в театр, чтобы возвратиться оттуда падшими», и т. д. У нас в России разные святочные игры называются «скаредными образованиями». Духовенство убеждает народ, что, совершая «бесовская действа», «бесовские игрища и позорища», они «бесовское и кумирское личат, косматые и иными бесовскими ухищрении содеянные образы надевающе»… Что они не только на сем свете являются «как бы язычниками и нечистыми», но и в будущем веке «изыдут смехотворы и глумословцы в вечный плач», души их пойдут в муку вечную. Они рисуют невежественному народу такую потрясающую картину:

По игрищам душа моя хаживала,  
Под всякая игры много плясывала,  
Самого сатану воспотешивала…  
Провалилася душа в преисподний ад,  
Век мучиться душе и не отмучиться…

Объявление актерского сословия «inhonesta professio» (кодекс Юстиниана), систематическое уничтожение византийскими монахами драматических списков, изгнание актеров из общества и объявление их вне закона, наконец (в IX веке по Р. Хр.), закрытие официальных {153} театров в странах, подвластных католической церкви — таковы обычные проявления интересующей нас борьбы. Борьбы, как мы видим, крайне жестокой, но, к счастью, не могшей стереть с лица земли врожденное человечеству действенное искусство[[10]](#footnote-11).

Изгнанные и проклятые, унижаемые и преследуемые, влача жалкое существование и питаясь зачастую кражей, все эти мимы и ателланы, жонглеры, сценици, иокуляры и т. д. колесили по городам и селам Европы и, не взирая ни на какие запреты, продолжали веселить сердца граждан своим «дьявольским» искусством.

Залитый сверху, огонь продолжал тлеть в глубинах, и скоро церковь должна была понять свое бессилие перед могущественнейшим из человеческих инстинктов. Тогда рождается мысль *подменить* театральное действо. Если невозможно совершенно уничтожить сцену, то необходимо, по крайней мере, поставить ее на служение той же церкви. Если лицедейское искусство не может быть окончательно стерто с лица земли, то пусть его поток направится в иное русло, и актер, вместо бесстыдных жестов и движений, пусть станет иллюстратором священной истории.

Так возникает идея мистерий, а вместе с нею и эпоха окончательная извращения театрального искусства. В мистерии совершается определенная *подмена* самодовлеющего театрального искусства техникой иллюстративного театра. Приняв в силу необходимости театральное {154} действо, церковь усиленно стремится изгнать из него все, что напоминает ненавистный и преданный анафеме театр. Представления переносятся в храм, во двор около храма или на площадь. Архитектоника античного театра основательно и надолго забыта. Гистрионы изгнаны, они не имеют права принимать какое-либо участие в мистериях, которые разыгрываются церковнослужителями или именитыми гражданами. В актерском отношении, в смысле инсцены, мутной волной разливается дилетантизм. В литературном плане господствует определенная тенденция придать действу подчиненный иллюстративный характер[[11]](#footnote-12). Отныне театр может {155} считаться погребенным, и новая история явит миру новый удивительный и печальный лик театра — раба, театра, прикованного к триумфальной колеснице то одного, то другого искусства.

Представим теперь взаимодействие выясненных в предыдущих строках отрицательных условий — сравнительной молодости искусства сцены и особо ярой борьбы с этим искусством церковных учреждений — и мы узнаем те путы, которые связали по рукам и по ногам юную легенду европейского театра. Припертое к стене, не уверенное в своих силах, не выработавшее достаточно внушительной техники, находящееся только на первом этапе своего {156} развития, зрелищное действо было застигнуто ураганом жесточайших преследований и позорнейших глумлений, когда даже самое имя «гистрион» (в эпоху Юстиниана) считалось ругательным словом. Мудрено ли, что юный цветок театрального искусства склоняется на плечо более сильных и менее преследуемых искусств? Мудрено ли, если театр начинает искать поддержки в более изощренных и менее презираемых формах творчества?..

Из таковых, в первую очередь, необходимо отметить литературу. Слово есть главное средство для описания сценического действа. Нам, живущим в период исключительного господства на сцене слова, особенно полезно узнать его действительную театральную стоимость. Вот что говорит по этому поводу теоретик театрального искусства Адольф Аппиа[[12]](#footnote-13): «Если актер словесной драмы хочет дать нам понять, что он, напр., чувствует скорбь при воспоминании об исчезнувшем счастьи, то *непосредственно*[[13]](#footnote-14) он может передать нам это только через мимику; ибо его слово, если вообще позволят обстоятельства, в лучшем случае более точно обрисует причины его скорби и послужит более совершенному изъяснению того, что *означает* представление, но не *выразит*, что это представление *содержит*»…

Итак, слово, служа внешне описательным средством театрального представления, давая возможность актеру, так сказать, прокламировать содержание своей игры, в то же самое время бессильно проникнуть вглубь, дать внутреннее *содержание* чар, скрытых под плащом слова {157} и вызываемых на свет движением в его различных претворениях — в мимике, в жесте, в рисунке развертываемой коллизии. Таким образом, слово призвано играть служебную роль в действенном зрелище. Оно должно служить в моменты высшего напряжения сценического действа, своим воздействием на слух и (через слух) на разум зрителя, внешне фиксируя развернутая драмой положения. Сцена творит действо, в кульминационные пункты которого приходит поэзия *и подсказывает* актеру нужные слова.

Вместо этого в европейском театре происходит удивительное перемещение, и, призванное иллюстрировать действо, слово всецело подчиняет театр своему влиянию, так что ныне приходится говорить о том, нуждается ли литература в театральной иллюстрации. Познавший истинный облик театра должен возразить на эту смешную претензию только одно: театру нет никакого дела до того, может ли литература обходиться без него, или нет. Сам же театр не изгоняет слово из своих стен, но, в случае нужды, может без литературы обойтись и неоднократно (пантомима, балет) обходился.

Кроме слова, зачастую европейский театр становился под ярмо живописи и механики. О таком, вызванном прихотью итальянских дворов, театре времен Возрождения достаточно хорошо повествует Мережковский во второй части своей знаменитой трилогии («Воскресшие боги»).

Здесь он дает красочное описание спектакля, устроенного при участии Леонардо да Винчи. Главная суть этого спектакля состояла в том, что перед глазами изумленных зрителей предстало искусное подобие небесного {158} свода, по которому двигались планеты, сияло солнце, появлялись облака, на которых спускалась Венера и говорила приветствие хозяину и его гостям. Главный центр тяжести этой, исторически совершенно верной, картины, конечно, не в действенном искусстве. С помощью театра изнеженные властелины Ренессанса устраивали себе потеху, ничего общего с драматическим представлением не имеющую. Перенесенные в обычный театр принципы придворного театра-забавы создали феерию, в которой сцена опять-таки играла второстепенную роль, служа средством для выявления мастера световых эффектов, трансформации, отчасти балета и более всего живописи. Думается, что доказывать полную извращенность этой формы, равно как и старого, построенного на пуантах и головоломных трюках, балета, нет надобности, как не приходится говорить и о наибольшей удаленности этих видов сценического творчества от принципов театра. Если вспомнить, что действенность театра выявляется в максимальном зрительном развитии коллизии, если рассудить, что борьба сил есть единственное начало, которое может обусловить подлинно театральное движение, то становится ясным, что представляют из себя феерия и балет, переполненные «действенными пустотами», сплошь и рядом преследующие совершенно чуждые действенности принципы, сводящие коллизийный элемент к возбуждающей усмешку мизерности.

И, наконец, последний из временщиков, завладевший шаткой крепостью действенной музы, был композитор. Музыка в подлинном театре должна играть выдающуюся роль. Быть может, с помощью музыки нам удастся зафиксировать мимолетнейшее из искусств. В японском {159} театре мы уже знаем приемы такой фиксации, ибо в нем созданная роль *записывается* (во временном и акцентном отношении) композитором и по этой записи реконструируется последующими актерами[[14]](#footnote-15). Умеющая письменно изобразить ритм, музыка должна протянуть руку театру, стоящему перед задачей доведения своего ритма до степени художественного совершенства. Будущий театр только и может создаться при ближайшем участии действенного музыканта. Но таковым ни в какой мере не есть оперный композитор, взирающий на театр, как на разновидность симфонического концерта, подчинивший сцену принципам музыкальности, а не привлекший музыку к театральному знамени, обратившийся к театру только с целью сделать интереснее и общедоступнее музыкальные хоры, арии, дуэты и т. д. и в результате пришедший к… «Вампуке».

Итак, что же мы имеем в наличности современного театра?

Во-первых, драму, открывающую картину беззастенчивого хозяйничанья слова. Во-вторых, феерию и балет, рожденные прихотью двора и относящиеся к искусству театра, приблизительно, так же, как романс относится к искусству поэзии. В‑третьих, оперу, в которой неумолчно звенят кандалы закованного действа… Я хотел было сказать: «В‑четвертых, пантомиму». Но, будем искренни, разве те жалкие клочки пантомимы, которые изредка проскальзывают на театре, хоть в малой мере характерны для нашего европейского театра? Разве, хотя {160} бы минимально, они определяют его развитие? Разве не тонут они в ужасающей бездне приведенных выше театральных форм?..

Поистине, трагическое зрелище, неопровержимо свидетельствующее о глубоком развале европейского театра. И это на ряду с восточным театром, который достиг высокой, хотя и крайне своеобразной культуры. Когда я представляю картину современного нам театра, мне становится стыдно, что наши предки сумели так обезобразить самое близкое и самое доступное искусство. Однако, с еще большей остротой я чувствую, что «позор отцов наших» падает на нашу голову, ибо так называемый новый театр строится на принципах театра старого, ибо якобы новое здание возводится на рыхлом гниющем фундаменте театра-иллюстратора, театра-раба, театра-скомороха, кривляющегося и паясничающего перед всесильными и зазнавшимися жрецами иных муз. И с тем большим единомыслием подписываюсь я под суровым приговором нашему театру английского режиссера Э. Г. Крэга, который имел смелость сказать: «Восток еще может похвастаться театром, но западный театр находится при последнем издыхании».

И в этом смысле я не могу не приветствовать всей душою той беспощадной, уничтожающей критики, которой подверг театр Ю. И. Айхенвальд. Действительно, *такой* театр ни в коей мере не есть искусство. Он подлинно мертв. Как Лазарь, «он уже трехдневен и смердит», а мы показываем отсутствие чутья и притворно восторгаемся мнимым благоуханием изнасилованной и задушенной легенды сцены. И если бы Ю. И. Айхенвальд в такой форме вынес свой приговор театру, если бы он {161} всей силою своего красноречия развенчал только топорно пышный европейский театр, настоящая статья была бы излишней.

Однако, Ю. И. Айхенвальд идет дальше, чем, по моему разумению, следовало бы. Он считает непреложной имеемую нами форму театральности и, приводя доказательства единственно против этой формы, придает им вид общего обвинительного акта, которым театр, *как таковой*, предается суду за проживание по фальшивому паспорту. Уничтожая иллюстративный театр, он в то же время хочет совлечь взятую абстрактно идею зрелищного действа с пьедестала искусства. И в этот момент слабеет моя роль прокурора. Из обвинителя европейского театра я превращаюсь в убежденного защитника сущности театрального действа и утверждаю, что легенда зрелищного действа *может* рождаться на Олимпе, ибо я знаю, что искусство движения есть такое же искусство, как искусство слова, искусство звуков, искусство красок и искусство линий, ибо я верю, что нам дано в конце концов прийти к кристаллизации этой формы преображения жизни.

Сравнение известных мне форм театральности приводит к заключению, что выводы Ю. И. Айхенвальда не находятся в согласии с фактическими достижениями театрального искусства и с *возможными* для этого искусства перспективами. Ю. И. говорит, что театр — не искусство, ибо он транспонирует литературу, я же утверждаю, что эта роль навязана театру печальным стечением обстоятельств, что она антагонистична принципам подлинного театра и что она не оправдывается ни практикой японского театра, ни опытом комедии масок. Ю. И. говорит, что {162} актер есть проводник чужого творчества, я же утверждаю, что, во-первых, актер не есть непременное условие, без которого не может существовать театр, а, во-вторых, актер есть только материал для выявления искусства движения, и, как таковой, *должен* служить проводником чужого творчества, как краски служат проводником творчества живописца и как оркестровые музыканты овеществляют творчество композитора и дирижера. Наконец, Ю. И. утверждает, что театр не есть искусство, ибо искусство вечно, театр же не вечен, я же подвергаю прежде всего сомнению установление вечности, как характерного признака искусства, ибо для меня искусство Кубелика, *исполняющего* скрипичный концерт Паганини, есть искусство, ибо работа А. Никита, заставляющего блистать ослепительными красками партитуры Чайковского и Вагнера, есть несомненное искусство. Таким образом, я вижу формы мимолетного искусства, которые не могут произвольно быть исключены из разряда искусств, ибо характерным признаком искусства, по-моему, должно считаться не временное (вечность) отношение, но отношение формальное (способ передачи). Иными словами, мне думается, что различие между искусством и техникой (иных способов передачи ощущений внешнего мира мы не знаем) заключается в том, что первое явления мира *преображает*, претворяет в душе художника, вторая же их только *отображает*, фотографирует. А, во-вторых, невозможность зафиксировать искусство сцены я отношу единственно к извращенности нашего театра, и опыт японского театра, умеющего передавать потомству сущность игры великих лицедеев с помощью музыки, дает моей уверенности реальные основы.

{163} Таким образом я не могу разделить основной точки зрения Ю. И., согласно которой театр мертв как эстетический феномен. Что, если он еще продолжает интересовать многих из нас и в том числе автора идеи о смерти театра, то подобное событие нужно отнести на сторону случайных обстоятельств, а во всяком смысле не на сторону того очищения, которое единственно могут дать светлые струи чистого искусства. Я знаю, что наш европейский театр мертв, но с тем большим энтузиазмом я жажду рождения подлинного зрелищно-действенного театра, с тем большим одушевлением повторяю старый клич: «Le roi est mort. Vive le roi!..»

# **{165}** II

## **{167}** А. Южин — кн. Сумбатов Отрывок из книги «Театр»

### **{169}** XI

Из всех переоценок начала XX века ни одна переоценка не была произведена с такой легкостью, чтобы не сказать развязностью, как переоценка театра. Между тем он занял такое место в ряду искусств с одной стороны и общественных факторов с другой, что мог бы ждать к себе более обоснованного отношения. Все, что писалось о театре в больших книгах, в статьях и заметках; все, что читалось в рефератах и слышалось в горячих беседах; наконец, все, Что уже не только говорилось, а делалось в области театральной действительности — все это сводится к четырем категориям. В первую надо включить яростные нападки на все формы театра XIX века, как формы отжившие и устаревшие, ко второй — единичные голоса, отстаивавшее — впрочем, с большей основательностью, чем успехом, — его художественные, культурный и общественные заслуги и ценность, к третьей — десятки, если не сотни тысяч печатных и реферативных пропаганд и реклам новых путей и горизонтов. — К четвертой категории надо отнести уже не слова, а дела: с одной стороны — фактические захваты сцены разными ее служебными {170} силами в лице режиссуры, декораторов, бутафоров, администраторов и т. д. и с другой стороны — борьбу с этим захватом отдельных лиц, крайне немногочисленных, но ценных своею индивидуальностью, их деятельную защиту театра, как области *духовной* красоты мысли и слова. Курсив, который я счел нужным придать слову «духовный», скоро станет ясен, если этому опыту суждено заинтересовать читателя. Пока на нем я останавливаться не буду и попрошу только его запомнить.

В этой словесной, печатной и жизненной борьбе взглядов на театр резкой чертой проступило одно явление необъяснимой странности. Все участники этой борьбы, как профессионалы пера, сцены, кисти, так и профессионалы театрального зала, т. е. — представители общества, становящегося публикой в театре, и, конечно, наравне с профессионалами имеющие не только все право, но и все основания для участия в этой борьбе, — все и во всех своих схватках, во всех словесных, печатных и деловых формах своих столкновений всегда почти сознательно избегали *точного выяснения самого существа театра*. Может быть и теперь одним покажется вопрос о том, что же такое театр — праздным и давно решенным, другие сочтут его возбуждение академическим приемом, обещающим в этом опыте только отвлеченные рассуждения, в лучшем случае обоснованные односторонне подобранными цитатами из авторитетных писателей, а те, кто захочет признать, что нельзя спорить, не установив ясного представления о предмете спора, определять театр одним из тех общих выражений, которыми пестрят страницы старой и новой литературы, в роде того, что {171} театр — «храм искусства», или «школа», или «ритмическое движение», или «дионисово действо», или еще как-нибудь иначе, глядя по тому, к какой театральной вере принадлежит удостоивший своим вниманием эту книгу профессионал сцены или зала. Обыкновенный же читатель и зритель просто не разрежет этих страниц. Как ни больно для авторского самолюбия (если бы оно у меня было в данном случае), я все-таки сознаюсь, что все мои симпатии на стороне тех, кто читать эти статьи не будет: он прав потому, что театр надо воспринимать не через печать и рефераты, а лично, самому, лицом к лицу со сценой, иначе исчезнет вся его прелесть, все его чарующее обаяние. Девственная чистота театра давно захватана всем тем, что вокруг него барахтается, но тайна творчества и теперь еще неиссякаемо живет среди пыльных с виду кулис, хотя давно стала темой для тысяч досужих голосов и острых перьев, а еще хуже — объектом самых разнообразных реальных воздействий, не утрачивая все-таки от этих посягательств своей природной прелести, как и все, в чем живет вечная поэзия.

Не ходячими определениями, вытекающими часто из достойных всякого уважения источников, выясняется существо театра. *Желать видеть* что-либо в каком-нибудь явлении не значит еще *понять* его и *определить*. Дело не в том, что лучшие люди мысли и общественности *хотели видеть* в театре школу, художники в душе — воплощение вечной красоты, искренние адепты тех или Других новейших теорий сцены — то или другое осуществление своих мечтаний и грез. Назвать театр какой-нибудь звучной кличкой, вовсе не значит выяснить {172} его существо, его основную идею, его смысл и значение, как абсолютное, так и относительное. Для этого выяснения нельзя прибегать к субъективной мерке. Из подробного, с азбуки, изучения его свойств и его функций, из анализа всех его составных частей только и может вырасти ясное представление о нем, как и обо всем, в чем живет вечная поэзия. Как при разрешении сложной математической задачи нельзя обойтись без четырех первых правил арифметики, так и в этой работе необходимо для того, чтобы прийти к верному выводу, начать с напоминания азбучных положений, и я заранее прошу особенного внимания именно к тем из них, которые покажутся всякому профессионалу наиболее примитивными. Только включив эти азбучные истины в то, что мне кажется необходимым высказать теперь, больше чем когда-нибудь, я буду иметь возможность свести вопрос из области диалектики и фразы на почву во всяком случае твердую. И только благодаря им, этим азбучным истинам, возможно будет для всякого, кому близко дело театра — и деятелю сцены, и зрителю, — проверить верность процесса, которым я пойду в разрешении поставленной задачи.

### 12

Давно известно, что сценическое воплощение драматического произведения, проще говоря — спектакль, есть такое же произведение искусства, как статуя, картина, здание, все роды изящной литературы и музыкального творчества. Конечно, как не все то, что напечатано, вылеплено, {173} нарисовано и настроено, может быть названо произведением искусства только потому, что оно напечатано, вылеплено, нарисовано и выстроено, так и в области сцены не все, что делается на ее подмостках, заслуживает этого имени. Однако, несмотря на это, изящная литература, музыка, скульптура, живопись и зодчество являются составными частями общего родового понятия — искусство. В равной степени с остальными видами одним из видов искусства является и театр. Значит первый и главнейший элемент его существа это то, что театр есть *самодовлеющее, самостоятельное*, управляемое *своими* вечными законами творчества *искусство*. Это положение есть из азбучных истин, не претендующее, само собою, ни на малейшую новизну, но необходимое в общей цепи действий, решающих задачу. Я не хочу и не буду здесь возражать против взгляда г. Айхенвальда, отрицающего за театром право считаться искусством. В этом отрицании если и есть что-нибудь интересное, то только мотивировка этого странного выпада, да еще такое падение *идеи* современного театра, которое дало возможность такому хвосту алкивиадовой собаки, как этот взгляд, прожить два‑три месяца и затем быть навеки забытым.

Книга, статуя, картина, здание, музыкальная партитура — долго, если не вечно, живут после своего творца. Суждения о них и их расценка могут повторяться около них из века в век, но они сами всегда налицо, всегда живы и стоят среди толков и споров о них, защищая себя самим фактом своего существования в том виде, в каком они вышли из рук художника. Их красота фиксирована.

{174} Спектакль начался и кончился с 8 до 12 вечера. Допустим, что в нем творчество сценических художников создало один из величайших образцов искусства. В последний раз занавес отделил от мира этот образец в 12 часов ночи — и нет тех сил, нет того могущества, которое могло бы его зафиксировать. Для спектакля нет ни бумаги, ни полотна, ни глины. Никакие фонографы, кинематографы, никакие откровения бывших и будущих изобретателей *никогда* не удержат и не сохранят в своих существующих и имеющих появиться сложнейших аппаратах художественного образца *этого* рода. Почему? Потому Что тут, в этом творчестве, художник и материал сливаются в одно, потому что краски живописца, глина скульптора, перо писателя и камень зодчего в этом случае заменены живым духом и живым телом того же художника, который творит из них образец. Это претворение живого материала в художественное создание начинает жить в момент, когда художник начинает свою творческую работу и умирает в момент, когда он ее кончает. Кроме того, оно начинает жить в тот момент, когда его начинают воспринимать собравшиеся в театр люди и умирает навеки в тот момент, когда занавес отделяет в последнюю минуту спектакля это претворение от толпы. — Этого взаимного процесса творчества и немедленного и непосредственного приобщения к нему живой души толпы — ничто и никогда не зафиксируете и не оживит, хотя бы человек дошел до бессмертия, потому что то, во что претворялся актер и то, что звучало в его голосе и молчании, горело в его глазах, и то, что переживал зритель, и то, наконец, что создавалось из этого взаимно {175} дополняющего двустороннего переживания, это «то», что в сущности составляет спектакль и возводит его на степень художественного образца — все это гаснет и исчезает навеки с концом процесса творчества, с той минуты как закончен образец искусства художника. Этого и *сам* художник вторично и *точно так* пережить не может, как нет, — и не может быть аппарата, который бы зафиксировал это художественное создание, сотканное на один вечер, из материала, никакой фиксации не поддающегося. Один аппарат такой же непрочный и мимолетный, как самый спектакль, именно тот, в котором этот образец искусства отражается во всех своих мелочах, во всех своих мельчайших деталях, *отчасти* сохраняет — *и то в воспоминании*, — очертания художественного образца. Этот аппарат — люди, *в тесной связи с жизнью которых* происходит великая тайна зарождения и роста спектакля, как образца искусства. Творя на сцене, сценической *художник* или в действительности, или в воображении, но *непременно* чувствует, как каждый его вздох и взгляд, каждое слово и движение непременно отражаются на жизни кого-то, кто молча сидит там, в темном зале на спектакле. В сценическом творчестве одним из непременных условий его процесса должно быть ощущение другой, *воспринимающей* жизни. Это ощущение еще сильнее тогда, когда актер, как принято выражаться, забывает о публике. Он верит тогда и чувствует, что на него глядит, его слушает, с ним вместе живет тот объединенный человек, который назывался, в давние, Шиллеровские времена — человечеством. А на самом деле, там сидят и слушают, и живут с ним люди, о которых он забыл. — {176} И мало того, что живут сами, но еще незаметно для него самого вливают в его существо силу своих переживаний. Происходит та же невидимая эманация, путем которой радий влияет на все, что к нему приближают.

Итак, прежде всего, спектакль есть единственная форма такого создания художественного образца, в котором весь материал — живой в самом простом и буквальном смысле этого слова. Где *не нужно вещей* для создания художественного произведения, а нужны *люди*. Не краски, не мрамор, не инструменты, а людские голоса, людское молчание, руки, глаза, гнев, любовь, насмешка, все людское; если мы прибавим к этому, что все это людское немедленно и непосредственно передается, раз оно действительно художественно таким же человеческим воспринимающим жизням, — то мы придем к неизбежному следующему выводу: на сколько все живое выше всего мертвого, на столько этот художественный образец, спектакль, выше всех других образцов. И, конечно, именно потому, что он выше многого действительно великого, требования к нему и художественный критерий, который может быть к нему применен, доходят до высших степеней.

В чистом своем виде законы жизни, а значит и искусства, всегда уравновешивают плюсы и минусы, отпущенные отдельным существам, предметам и даже отдельным явлениям, входящим в жизнь. Эта высшая справедливость отразилась и на образцах искусства. Жизнь рано или поздно искупается смертью, а камни живут вечно. Чем ярче свет, тем быстрее сгорание. Высшая форма творчества, из живого материала, дает {177} образец искусства, почти мимолетный, ограниченный часами. Низшие формы, из красок и камня, живут века. — Было бы крайним непониманием того, что я высказал, если бы кто-нибудь приписал мне мысль, что создания живописца или скульптора я ставлю ниже *по их художественной ценности или по их художественному значению*, чем создания актера. Они только волей-неволей производятся из низшего, неодухотворенного материала, дающего им зато если не вечность, то века и десятки веков долголетия. Опять возвращаясь к азбуке, надо помнить, что сами художники — и живописец, и скульптор, и архитектор — одинаковые творцы своих произведений, превосходящие друг друга не *по роду своего творчества*, а *по степени своего дарования или гения*, и что только обрабатываемый ими в художественное произведение материал, — для одних — дух и тело человека, а для других — глина, бронза, камень, краски, — не стоят и не могут стоять, в разумном представлении и нормальных условиях, в одной цене, как не могут стоять в одной цене жизнь человека и самый драгоценный из драгоценных камней.

Из того процесса, которым создается в театре художественный образец, спектакль, мы видим необходимость участия в нем двух живых элементов — актера и зрителя, жизни творящей и жизни воспринимающей, которая *отражается неизбежно на самом акте творчества*. И актер и зритель знают, про что я говорю. Все они пережили в театре те минуты, когда зала, охваченная игрой актера, отдает ему свои нервы, свое напряжение, всю свою душу. И он их берет и прибавляет к своим. Один великий артист на вопрос, откуда {178} он берет крик отчаяния в одном великом месте великой драмы, ответил, указывая на темный зал — разговор шел в антракте репетиции — «оттуда. Я только открываю рот, *она* уже кричит, а не я».

Жизнь творящая создает в существе театра первый его элемент — искусство. Жизнь воспринимающая создает его второй элемент.

Прежде чем найти ему название, необходимо разобраться, в чем он выражается и что он производит. Только тогда нам удастся назвать его так же определенно, как мы назвали искусством первый элемент.

Именно «искусства» в этом втором элементе нет и следа. Ничья воля не обостряется и не направляется на образное осуществление зародившегося в душе замысла, то есть активного творчества в этой работе восприятия нет, значит, нет и искусства. Между тем, раз нет толпы тут же, в том же зале, который соединяется со сценой в одно пространство после того, как исчез занавес, раз нет этих скопившихся жизней, этого объединенного в одно собирательное целое множества отдельных душ — нет и самого спектакля: остается подготовительное упражнение со стороны *активных* художников, т. е. актеров, если толпу не заменяют отдельные лица — товарищи, служащие, рабочие. Но вообразим, что кроме десяти участвующих в пьесе актеров в театре нет никого, и эти десять актеров все-таки играют так, как играли бы перед толпой. Тогда неизбежно — или для каждого одного актера девять остальных играли бы роль публики, и он отражался в их впечатлениях и получал от них то, что дает ему зала, или это {179} было бы подготовительное упражнение, при котором каждый из участников делал бы то же, что он делает один в своей комнате, разучивая роль, т. е. отдавался бы целиком охватившему его чувству, воплощал бы в себе и претворял себя в изображаемое лицо, словом, делал бы все, что делает каждый художник над своим материалом, но самого произведения не было бы и следа, потому что спектакль есть не только осуществление замысла, как картина и статуя, а вместе с тем немедленное, непосредственное отражение воплощения этого замысла в другой душе. Я настойчиво должен повторять это несколько раз, чтобы читатель почувствовал эту аксиому, единственно верное определение творимого в театре образца искусства. Как при всем таланте, в моменты высшего вдохновения, обладая всеми красками на своей палитре, дивными кистями, натурой — всем, что нужно для того, чтобы писать картину — художник бессилен создать ее, если ему не на чем ее написать, нет холста, стены, доски, бумаги — какого бы то ни было экрана, так не может актер или актеры создать образец своего искусства без живого экрана — воспринимающей жизни. Публика для актера — это холст для художника, но холст живой, отзывчивый, помогающий, дополняющий художника, зажигающий его своим дыханием, с любовью и радостью купающий свою душу, свою мысль, нервы и сознание в потоках его вдохновений, отдаваясь ему, как женщина, и *как женщина создавая в себе его дитя*, питающая его всеми соками своего существа. Но вся эта великая тайна сближения, зачатия, рождения, жизни и — непременно — смерти ребенка происходит в течение двух, трех, четырех часов. Затем осталось воспоминание, {180} уцелели в душе отражения пережитого. Сама душа, переживая эти несколько часов, переработала во что-то свое то, что она восприняла, может быть сама изменилась в чем-то, но само дитя — был мимолетный, созданный из одного духа образец красоты. Он *был*, был реально, *жил*, существовал. Но он, именно он, а не ему подобные, не будет никогда больше ни жить, ни существовать, потому что *неспособна душа человека быть мертвым фиксирующим полотном или мрамором*.

Однако, эта душа толпы, вернее, душа каждого из людей этой толпы «сохранила», — как мы сейчас сказали, отражения пережитого и переработала его, даже сама изменилась в чем-то. Кроме того, она волновалась и горела вместе с художником, она участвовала в его творчестве своими духовными силами, отдавая ему через невидимые нити свою любовь, свои волнения, как электрические токи. И хотя не она была творческим источником создания, но участие ее настолько важно, что без него немыслим самый процесс создания образца.

И это близкое участие оригинальной формы, не встречающееся ни в одном из других видов искусства, где только воспринимают уже созданное, не участвуя в самом создании, — и результаты этого участия, неизбежно отражающиеся на духовной жизни людей — все это создает из спектакля так же неповторяющийся в других образцах искусства двойной характер.

Спектакль с одной стороны — образец искусства, как картина, как статуя, как поэма, с другой — это общественное дело широкого духовного значения. Из этих двух элементов и состоит существо театра.

### {181} 13

Их нельзя отделить друг от друга без того, чтобы не исчез самый театр. Повторяю еще раз, — если зала не участвует, как воспринимающая жизнь, одно искусство актера не только бесполезно, но его просто нет, так как оно ни на чем не отразилось, ни на чем не выявилось. Остался человек, который *может* создать картину, носить ее в душе, но не создал ее, потому что не на чем ее было написать. И обратно, если зала собралась, но нет художника, вызывающего к жизни ее духовные силы, значит нет ничего, кроме сборища людей, из которых одни говорят и волнуются на сцене, а другие слушают, смотрят и… рассуждают о том, что видят и слышат в зале. Каждый сам по себе. Если образы сцены не дышат творчеством, нет искусства, а значит нет и его отражения. Если в этом случае со сцены показать чудные декорации, значит сцена стала огромным мольбертом на выставке, а не театром. Если со сцены пламенно произносятся глубочайшие истины и в каждой тираде актеров слышен автор, но нет живых переживаний живыми людьми — значит сцена стала кафедрой проповедника или мыслителя, вернее, их фонографом, а не театром. Если на сцене «артисты» демонстрируют красоту формы или движений — это уменьшенный съезд соколов или гимнастических обществ или имитация давным-давно истлевших форм обрядовых празднеств, а не театр. Театр — воплощение духа жизни в художественных образах, всех глубин человеческого существования, человеческой мысли, страданий и радостей, {182} а *живой человек* со всем неизмеримым богатством его мечтаний, чувств и переживаний и со всем разнообразием его индивидуальных внешних форм, а также его действий — *единственный объект театра и как искусства, и как общественного дела*.

Один из талантливейших апостолов модернизма, индивидуалист par exellence, считает, что «публика всегда, во все времена была дурно воспитана». «Она, — продолжает он, — все отделение большой и могущественной прессы — постоянно требует, Чтобы искусство было популярным, чтобы оно удовлетворяло ее безвкусию, чтобы оно льстило ее дикому тщеславию, рассказывало ей то, о чем уже было говорено ранее, показывало вещи, смотреть на которые давно должно бы было уже надоесть ей, забавляло ее, когда она чувствует себя тяжело после неумеренной пищи, занимало ее мысль, когда она истомлена своей собственной тупостью». Словом, художник недоволен своим холстом.

Все это хлестко, ярко, но совершенно неправдиво: «чтобы искусство было популярно» — вполне законное требование, так как наслаждаться хочется всем. «Чтобы оно удовлетворяло ее безвкусию». Но раз она сознает, что ее требование — безвкусие, она не станет требовать его удовлетворения хотя бы из того «тщеславия», о котором говорится дальше, а раз она этого не сознает, виноват театр, не умеющий отличить в ее запросах тех, которые он призван удовлетворять, от тех, для удовлетворения которых существуют иные учреждения и места. Правда, иногда и они именуются театрами, — и часто, но не их же мы делаем предметом наших споров и переоценок, нашей настоящей попытки разобраться в существе театра, {183} как искусства и общественного дела. И если она «истомлена своей тупостью», то опять-таки вполне основательно, законно и отрадно, когда она требует, чтобы занимали «*ее мысль*». «Дикое тщеславие» не допустило бы в истории театра постоянного бичевания со сцены пошлости и подлости, начиная с времен и тонов Мольера, доходя до тонов и времен Шиллера и Гюго, Грибоедова и Гоголя и не кончаясь никогда. «Чтобы рассказывало ей то, о чем уже было говорено раньше, показывало вещи, смотреть на который давно должно бы было уже надоесть ей» — обвинение и фактически несправедливое и по существу неверное. С жадностью и страстью именно толпа воспринимала и защищала свежие и новые побеги искусства от властной критики сперва влиятельных и всегда консервативных знатоков разных кружков и завистливых профессионалов, а потом — всемогущей журналистики и… тех же профессионалов. Эта презренная толпа забывала тысячи тысяч обманов, когда новые побеги оказывались гнилыми или сухими и только отвлекали в свои чахлые ветви здоровые соки искусства, когда новые пути оказывались просто тупиками и даже болотами, в которые заманивали — по разным соображениям — разные болотные огни, загримированные факелами, пропадавшие именно тогда, когда надо было светить. Толпа всегда именно забывала, а не только прощала, эти обманы, и ее защите обязаны своей жизнью многие высокие вехи искусства — между прочим, пожалуй, и сам автор этого обвинения — Оскар Уайльд. А что толпа любит и помнит то старое, что всегда будет новым и нужным, и ей не надоедает, как избалованным, а чаще — абсолютно невежественным знатокам, настоящая красота только потому, что {184} она не в ходу и не в моде — так неужели это такое ее большое преступление? Но даже признав за толпой *судящей* большие основания для этих щедрых упреков, нельзя признать их справедливость относительно толпы, вовлеченной в процесс сценического творчества.

Там, *где оно действительно становится собою, где толпа его делит*, там она служит и отдается ему. *Там, где оно закончено, где толпа обсуждает образец, не участвуя в процесса создания, — та же* она, правда, заслуживает не только этих обвинений, но и окрика Пушкина: — «Умолкни!..»

Толпа театрального *действия* — не есть толпа — не только завтрашнего дня, но даже еще не толпа ближайшего антракта. В этом великая тайна театра.

Мы рассмотрели существо идеи театра и прежде, чем перейти к рассмотрению вопроса, что из себя представляет и что должен представлять фактически театр, нам необходимо сделать строго проверенные выводы из его двойственного существа, проследить путь, по которому он исходит из театра как искусства и театра, как общественного фактора, и отчетливо определить, чего эти выводы заставляют ждать и требовать от театра. В этой книге речь идет исключительно о драматическом театре и, конечно, о его чистой форме, без примеси тех элементов, которые выбрасывают театр из числа искусств в область тех или других мест для стока всевозможных нечистот людских инстинктов, месть кощунственно присвоивших себе имя театра. Настанет время, когда настоящий театр завоюет в общественном {185} сознании ту степень уважения и признания, при которой само общество сорвет с фронтонов разных притонов пошлости и грязи это почетное имя. Правда, долго ждать этого времени, долгий путь совершенствования и внутреннего очищения надо пройти настоящему театру до этого дня, но или он настанет, или театр, как искусство и общественный фактор, выродится в простое место забавы, т. е. — надо мужественно взглянуть в лицо действительности — станет тем, чем многие и многие и теперь стараются из него сделать на практике. Но если он спасался от этого вырождения в прежние тяжкие его времена, если он до сих пор и теперь выдвигал и выдвигает отдельных борцов за свое высокое значение, которые спасают его в самые тяжкие дни насилия над ним пошлости и невежества, то надо извериться во все будущее Человека, чтобы извериться в будущее театра. И новая заслуга так презираемой толпы состоит в том, что она сердцем угадывает часто в молодых и неокрепших дарованиях, еще полных ошибок и не достигших высших тайн творчества, будущих борцов за достоинство и честь дорогого ей, нужного ей и близкого ее жизни театра, и своим могучим сочувствием закрывает их, как щитом, от «аггелов» единственного сатаны искусства — процветающей и царящей пошлости кружков и адептов. Настоящая толпа зрительного зала всегда чутка, правдива и неподкупна, и ее голос — голос взволнованного и прикоснувшегося к божеству народа — голос Божий.

## **{187}** Д. Овсянико-Куликовский К вопросу о задачах театра

### **{189}** 1

В своей статье о театре (помещенной в журнале «Маски») Л. Н. Андреев выставил тезис, гласящий так: драма, как действие и зрелище, отживает свой век; она уже не удовлетворяет современным запросам. На смену ей должна возникнуть драма иного рода, драма психологическая, не поддающаяся претворению в действие и в зрелище. Прочтем следующие строки: «Жизнь стала *психологичнее*[[15]](#footnote-16), если можно так выразиться; в ряд с первичными страстями и “вечными” героями драмы: любовью и голодом, — встал новый герой: интеллект. Не голод, не любовь, не честолюбие: *мысль*[[16]](#footnote-17), — человеческая мысль в ее страданиях, радостях и борьбе, — вот кто истинный герой современной жизни, а, стало быть, вот кому и первенство в драме».

Трагедия мысли, воспроизведенная в драматической форме, требующей постановки на сцене, будет лишена того существенного достоинства, которое называется «действием», — она не будет сценична. Так это и вышло, например, с «Фаустом» Гете. Но Л. Н. Андреев не дорожит {190} ни «действием», ни сценичностью, считая эти стороны драмы и театра устаревшими, не имеющими будущности. Он говорит, что, например, пьесы Островского очень сценичны, но нам они не нужны, между тем, как пьесы Чехова не сценичны, но в высшей степени нужны. — «На ряду с неизбежным действием, современный театр, говорит Андреев, — желает давать и зрелище. И на вопрос: должен ли современный театр давать зрелище? — я так же решительно позволю себе ответить: нет».

Эта мысль, что драма — действие, драма — зрелище не стоит на высоте современных запросов и, пожалуй, не имеет будущего, мне очень нравится, хотя я и не уверен в ее правильности. Года два тому назад я прочитал в журнале «Студия» блестящую, но парадоксальную статью Ю. И. Айхенвальда, где проводилась мысль, что театр — явление архаическое, что он становится не нужен, что он, в большинстве случаев, опошливает драму и т. д. Признаюсь, этого рода мысли неоднократно приходили и мне в голову, но я остерегался выражать их в слишком категорической форме. Это не мешает мне чувствовать некоторое удовольствие, когда другие их высказывают и обостряют, доводя до парадокса. Статья Ю. И. Айхенвальда мне очень понравилась, как понравилась мне и статья Л. Н. Андреева. Как там, так и тут, несомненно, есть немалая доля правды. От крайностей, от категоричности, от парадоксальности эта доля не уменьшается, а только ярче и выпуклее выступает наружу. А главное, все это ставит вопросы, наводит на размышление, обещает открыть какие-то горизонты. За это нельзя не быть благодарным, хотя бы тезисы или выводы, {191} нам предложенные, и казались нам более чем сомнительными…

### 2

И, прежде всего, открывается нам перспектива размышлений на тему о «трагедии» мысли человеческой: в чем суть ее, — является ли она характерною и преимущественною принадлежностью нашей эпохи, или же выражалась не менее ярко, если не ярче, в прежние времена, — идет ли она crescendo, или же, напротив, идет на убыль…

Л. Н. Андреев склонен думать, что эта «интеллектуальная трагедия» есть явление новое, наше по преимуществу. Он указывает на Ницше, «столь нам близкого, и важного, и необходимого». А дальше он говорит: «Ограниченный требованиями “действия и зрелища”, драматург не мог воплотить на сцене всех образов современной души, души утонченной и сложной, взыскующей и парящей, пронизанной светом мысли, творящей ценности новых переживаний, отыскавшей неведомые древним источники нового и глубочайшего трагизма»…

Пусть будет так, но, однако, вспомним, что Ибсен, Гауптман и Чехов кое-что сделали в этом направлении и — не без некоторого успеха. Но оставим пока в стороне вопрос о драматическом и сценическом воплощении «трагедии мысли» и обратимся к этой «трагедии» по существу, как она является в жизни, в истории.

Но сперва, для удобства изложения, расчленим вопрос. Раз дело идет об интеллекте, то и возьмем настоящих представителей его, в ряду которых есть и великие, {192} гениальные умы, а потом уже обратимся к тем, которые отличаются не столько интеллектуальной одаренностью, сколько «утонченностью» души, «взыскующей и парящей»…

Имея в виду первых, мы скажем, что за время, примерно, с половины XVIII века до наших дней, трагедия мысли (или некоторое ее подобие) наблюдается только у тех, которые не пользовались полнотою душевного здравия и обнаруживали больший или меньший уклон в сторону психопатии. Нельзя говорить об интеллектуальной трагедии Канта, Лавуазье, Гете, Шиллера, Гейне, Дарвина, Гельмгольца, Кирхгофа, Вирхова, Вундта, Спенсера, Маха, Эдиссона, Пирогова, Пушкина и т. д. Но нельзя не видеть трагедии, например, О. Конта, Ницше, Гоголя, Достоевского и др.[[17]](#footnote-18)

Бывают редкие исключения, например Л. Н. Толстой, переживший своеобразную «трагедию мысли» при полноте душевного здравия.

В прошлых веках, думается мне, дело обстояло иначе. Тогда мыслителю не нужно было быть психопатом, чтобы пережить интеллектуальную трагедию: она вытекала из самого процесса роста мысли, из умственного одиночества, из конфликта развивающегося разума с окружающей, чуждой ему, средой. Галилей, Дж. Бруно, да и сам Спиноза переживали настоящую трагедию ума и совести. А раньше, в средние века, когда первые, робкие {193} проблески критической мысли казались самому мыслителю внушением дьявола, эта трагедия была еще глубже, еще фатальнее. Радости мысли отравлялись ее муками, омрачались страхом. Люди уходили в монастырь замаливать тяжкий грех познания… Лучшие умы работали во тьме, путаясь в противоречиях, изнемогая в сомнениях; гоняясь за призраками, они сбивались с пути, ведущего к рациональному мышлению, и впадали то в дикую фантастику, то в безнадежный скептицизм. Это была настоящая трагедия нерационального, недисциплинированного варварского мышления, которое в свое время было «нормальным», а теперь производит на нас впечатление патологического.

С растущей дисциплиной мысли, с переходом от нерационального и фантастического мышления к рациональному и критическому, трагедия ума идет на убыль и, наконец, совсем исчезает. Для «трагедии» остаются только больные умы, неуравновешенные натуры, психопатические организации. Они не могут считаться характерною принадлежностью нашего времени. И всегда у них наблюдается что-то архаизирующее, точно это выходцы из другого мира, тени прошлого, чему нисколько не противоречит тот факт, что некоторые из них сделали очень много для нас, для современности и также для будущего (О. Конт, Ницше, Гофман, Гоголь, Достоевский). Сложна, богата и исполнена противоречий душа человеческая, в особенности если она гениальна и — в придачу — больна.

Явления этого рода представляют высокий интерес, и не только чисто теоретический, но и практический, жизненный. И, прежде всего, они подлежат *изучению*, как научному, {194} так и художественному. Искусство может открыть и осветить здесь весьма многое. По всей вероятности, оно в этой области (как это наблюдалось и в других областях) упредит науку, проложит дорогу ей, даст ей материал, — не сырой, а переработанный в обобщающие образы, психологически освещенный, морально оцененный. Это и есть столбовой путь познания: от образа к понятию, от искусства к науке.

Другой вопрос, — насколько этого рода материал доступен драматической и сценической обработке. Л. Н. Андреев, по-видимому, думает, что такая обработка возможна, но только под условием, чтобы драма перестала быть «действием» и «зрелищем». Это условие не представляется мне безусловно-необходимым. Ведь и драматическое творчество, и техника сценического искусства совершенствуются, и можно предвидеть, что явятся таланты, которые проложат в этой области новый путь и создадут такие формы драматического воспроизведения, которые дадут возможность новой — психологической — драме оставаться, в то же время, «действием» и «зрелищем».

### 3

То, что переживали такие люди, как Ницше, Достоевский и др., переживается многими. Это — весьма распространенные болезни сознания, уклоны, психические изъяны. И я приводил эти имена не столько как имена «собственные», сколько как «символы» психических вообще, интеллектуальных в частности, процессов или симптомов, проявляющихся в той или иной форме, с тою или иною степенью интенсивности во множестве душ {195} человеческих. Оттуда — тот захватывающей интерес, какой эти «символические» фигуры представляют для многих. Достоевского «всю жизнь Бог мучил», — примерно так, как мучил он Кириллова («Бесы»). Достоевский, к сожалению, — один, другого нет, а Кирилловых, тоже с сожалению, довольно много на свете, не совсем таких, как этот психопат из «Бесов», но приблизительно в том же роде. «Сложность» и «утонченность» «современной души», «взыскующей и парящей», на что справедливо указывает Л. Андреев, — явление широко распространенное, — и нельзя не считаться с ним, тем более, что оно представляет не только теоретический, но и глубоко-жизненный интерес.

Какое место или какая роль принадлежит таким умам и натурам в общей экономии современной жизни и в поступательном движении культуры? Считать ли их роль положительной или отрицательной? Быть может, придется признать «утонченность» их души чрезмерною? Быть может, ее «сложность» переходит в какую-то путаницу, в которой их «я» бессильно бьется, как рыба в сетях? Быть может, трагедия их мысли только обнаруживает их интеллектуальную слабость и сбивается на мелодраму недомыслия? Или же, наоборот, перед нами только болезни роста, симптомы совершающегося развития, и эти люди — провозвестники грядущего, «творящие», как говорит Л. Андреев, «ценности новых переживаний» и «отыскавшие неведомые древним источники нового и глубочайшего трагизма»?

That is the question…

Мимоходом замечу, что в античные времена, «в последние годы могучего Рима», проявлялась аналогическая {196} «утонченность» души и — к добру не привела… Где тонко, там и рвется.

Но вот на что следует обратить внимание. Современное человечество живет в эпоху, какой еще не было в его истории. Мы имеем счастье жить накануне величайших событий и преобразований во всем строе жизни, в основном укладе мировой культуры. Это «накануне» продлится долго… Но это — «долго» только для нас, а не для государств и народов. Довольно с нас и того, что мы уже не блуждаем во тьме. Нам дано видеть зарю грядущего. И эта прерогатива *обязывает* — не к «утонченности» и излишней «сложности» духа с уклонами в психопатию и в недомыслие, а к ясности и крепости духа и мысли, к дисциплине ума и воли, к методическому и критическому различению, что нужно и чего не нужно, к воздержанию от самоуслаждения и самоковыряния неразрешимыми проблемами, «мировыми загадками», которых все равно мы не разрешим. Нельзя вперять затуманенный взор в далекие небеса, в надежде устроить таким фантастическим путем рай на земле. Нужно бороться и работать на этой грешной земле, чтобы наши потомки могли увидать краешек далеких небес, — но небес настоящих, а не мифических. А на земле можно — для будущего — работать только наукой, этикой, гуманностью, дисциплиною мысли и воли, служением ближайшему, достижимому идеалу, который уже достаточно определился затяжною работою социалистической мысли XIX века.

Возможно ли обработать эту тему, которой нельзя отказать в глубокой трагичности, средствами художественной драмы и сценического искусства? Если можно, — тем лучше. Если нельзя, — то и не надо. Обойдемся…

{197} Л. Н. Андреев говорит, что в наше время настоящий герой — это не голод, не любовь, не честолюбие, а «интеллект».

Увы! И голод, и любовь, и честолюбие, и разные страсти остаются и теперь, как и встарь, «героями». Рядом с ними выступает и «интеллект». Но он не облачается в мантию «героя». Он скромно и методично, пока здоров, делает свое дело — культурное, общественное, научное, художественное. И только когда заболевает, становится в позу «героя». Я согласен, что трагедия голода, любви, честолюбия и т. д. стара, как мир. Но ведь отсюда не следует, что она отжила свой век и прекратилась. К сожалению, нет. Но на смену ей или рядом с нею идет другая, в самом деле новая, трагедия — трудящихся масс, жаждущих приобщиться к культуре, масс дисциплинированных, умных, знающих, чего они хотят, чего можно достигнуть, чего нельзя. Это — «действие» и «зрелище», доселе невиданное и неслыханное. Это — величайшее, на ряду с научными, завоевание мировой культуры.

Может ли драма и театр показать нам это зрелище? Если может, это будет гораздо интереснее и ценнее всех «переживаний» утонченной и растерявшейся в противоречиях интеллигентской души, создающей «ценности», никому не нужные.

Никогда не было так захватывающе-интересно жить, как в наше время, когда многовековая цивилизация передовых народов явно переваливает за грани старого и застарелого варварства, когда на арену всемирной истории выступает *человечество*, объединяемое экономически, морально и интеллектуально. Какая масса энергии должна {198} освободиться из этой колоссальной системы сил! Какой «дух жив» веет над старым и новым светом! Какая заря занимается!

Гг. художники, драматурги, артисты! Бросьте разные утонченные «переживания» и обратите взоры сюда, на этот ход вещей, на это движение истории, обильное, быть может, сюжетами для трагедий, и несомненно, окрыляющее «современную душу» великими упованиями, животворящею всечеловеческою радостью.

1. Статья моя частью содержит повторение того, что было вы­сказано мною, когда я возражал Ю. И. Айхенвальду на его лекции и того, что было мною напечатано по этому поводу в журнале «Маски», частью же написанное совершенно вновь. [↑](#footnote-ref-2)
2. См. изложение сказанного г. Немировичем дальше в этом же сборник. [↑](#footnote-ref-3)
3. Слова Ю. И. Айхенвальда. [↑](#footnote-ref-4)
4. Образцом такой манифестирующей литературы служит «Книга о театр» в изд. «Шиповника». Вообще в смысл теории нового сценического искусства мы имеем поразительно бедную ли­тературу, которая исчерпывается именами Ф. Комиссаржевского, Н. Евреинова, Вс. Мейерхольда и немногих других. [↑](#footnote-ref-5)
5. «Первые драматурги были детьми театра, а современные драматурги — уже нет. Первый драматург понимал то, чего еще не понимают современные. Он знал, что если он со своими товари­щами выступит перед лицом публики, то зрители более жадно станут *смотреть*, что делается, нежели *слушать*, что *говорится*. Он знал, что глаз быстрее и могучее привлекается к сцене, чем другие чувства, что зрение, бесспорно, самое острое чувство в человеческом теле. Первое, что лицедей встречал, показываясь перед публикой — это несколько пар глаз, жадных и алчных. Даже мужчины и женщины, сидящие так далеко от него, что не всегда им удавалось слышать, что он говорит, как будто при­никали к нему, — вследствие пронизывающей остроты своих вопрошающих глаз. Им и всем другим лицедей говорил то стихами, то прозой, но всегда с помощью действия; то поэтическим действием, т. е. танцем, то прозаическим действием, т. е. жестом…» Г. Крэг. «Искусство театра», пер. Лачинова, изд. Бут­ковской. [↑](#footnote-ref-6)
6. В этом смысле следует заметить, что виды искусства различаются по характеру состоящих в их распоряжении средств. Так, живопись и скульптура суть наиболее конкретные из искусств, ибо они оперируют красками и линиями, т. е. тем, что присуще стабильному миру, тем, что с большим трудом подвер­гается изменении, нежели, скажем, слово или звук, предоставлен­ный в распоряжение поэзии и музыки. Поэтому поэзия и музыка творят в менее материальных формах, нежели живопись или скульптура. Расположив с этой точки зрения цепь искусств, мы увидим, что искусство театра придется поместить на крайнем полюсе искусств нематериальных. Ибо театр оперирует не только наиболее мимолетным феноменом (движение), но и выявляет его в текучей форме, каковое обстоятельство делает его подобным музыке. [↑](#footnote-ref-7)
7. Во избежание недоразумения, просим не упускать из виду, что настоящее рассуждение есть опыт абстрагирования сущности искусства театра и что от отрицания примата актерского творчества в театре до практического отрицания лицедея на сцене — дистанция огромного размера. Автор настоящей статьи — безусловный сторонник живого актера, который, по его мнению, есть лучили и ним не возместимый материал сценического творчества. См. книгу М. М. Бонч-Томашевский. «Театр». Изд. журн. «Маски» (печа­тается). [↑](#footnote-ref-8)
8. Вот почему, между прочим, театр «там внутри», который так проповедовали сторонники театра стилизованного символа (Вс. Мейерхольд), есть чистейший абсурд. Вот почему рекомен­дованный нашим доморощенным стилизатором сценический прием, с помощью которого «в пластической статуарности актера зритель должен почувствовать трагедии», представляет самое грубое из­девательство над заветами театральности. [↑](#footnote-ref-9)
9. Выражение главы английских пуритан Джона Стоквуда, которому принадлежит бесподобный силлогизм касательно раз­лившейся в Лондоне чумы. «Причина чумы есть грех, — учить Стоквуд, — а причина греха — представления; следовательно, представления суть причина чумы». [↑](#footnote-ref-10)
10. Интересно, между прочим, что часть драматических списков римских комедий (зачастую очень двусмысленных) дошла До нас через монастыри, где неграмотные служки механически копировали латинские рукописи. Такова ирония судьбы. [↑](#footnote-ref-11)
11. Относительно иллюстративной роли мистерийной литературы, полезно вспомнить тексты мистерии. Как известно, вначале мисте­рии писались на *Богослужебном* (латинском) языке даже в таких странах, которые (как, напр., Германия) не имели об этом языке ни малейшего понятая. Правда, очень скоро в представле­ние начали вводить местные наречия, но *параллельно* туземному языку шел диалог по латыни. Таким образом литературный текст повторялся *дважды* при одном и том же действии. В истории немецкого театрального искусства Эдварда Девриена (Eduard Devrient. Geschiche der deutschen Schauspielkunst. Leipzig, 1888. B. I.) приведено в отрывке то место из пасхального представления, где Христос моет апостолам ноги. Вот как представлялось это место в мистерии.

    Петр.

    Cantat: Non lavabis mihi pedes in aeternum.  
    et dicat: Herre Meister, es soil nit sein  
    Dasz du waschest die Fiisze mem.  
    (Господин, этого не должно быть,  
    Чтобы ты мыл мои ноги.)

    Иисус.

    Cantat: Si non lavero te, non habebis partem mecum.  
    Dicat: Laszest du dir die Fusze nit  
    Wasohen hie zu dieser Zit,  
    So in hast du sicherlich  
    Keinen Theil an meinem Rich.  
    (Если ты не позволишь  
    Мне омыть твои ноги,  
    То не будешь иметь наверное  
    Участия в моем царстве.)

    Петр.

    Cantat: Domine, non tantum pedes meos, sed et manus et caput.  
    Dicat: Herre, die Rede soil nit sein,  
    Wasche nit allein die Füsze mein,  
    Wasche mir das Haupt und auch die Hand,  
    Eh ich so durre werde gebannt.  
    (Господин, не надо говорить этого.  
    Мой мне не только ноги.  
    Мой мне также голову и руки,  
    Чтобы я не погиб столь жестоко.) [↑](#footnote-ref-12)
12. Adolphe Appia. «Die Musik und die Inscenierung». Aus dera franzosische übersetzt. Munchen, 1899. Bei F. Bruokmann A. G. [↑](#footnote-ref-13)
13. Всюду курсивы A. Аппиа. [↑](#footnote-ref-14)
14. Подробнее см. М. Бонч-Томашевский. «На празднике искус­ства театра». «Маски», 1912 – 1913 г. [↑](#footnote-ref-15)
15. Курсив Л. Н. Андреева. [↑](#footnote-ref-16)
16. Курсив Л. Н. Андреева. [↑](#footnote-ref-17)
17. Нужно сделать оговорку относительно Гете, который в молодости отличался некоторой душевной неуравновешенностью и пережил кратковременный кризис; но, в общем, он, разу­меется, принадлежит к гениям здоровым, как и Гейне. [↑](#footnote-ref-18)