**Кризис театра: Сборник статей**. М.: Проблемы искусства, 1908. 187 с.

*Ю. Стеклов*. Театр или кукольная комедия? 3 [Читать](#_TOC218916942)

*В. Базаров*. Мистерия или быт 54 [Читать](#_TOC218916943)

*В. Шулятиков*. Новая сцена и новая драма 82 [Читать](#_TOC218916944)

*В. Чарский*. Художественный театр 126 [Читать](#_TOC218916945)

*В. Фриче*. Театр в современном и будущем ОБЩЕСТВЕ 157 [Читать](#_TOC218916946)

# **{3}** Театр или кукольная комедия?

«Театр». Книга о новом театре. Сборник статей А. Луначарского, Е. Аничкова, А. Горнфельда, Александра Бенуа, Вс. Мейерхольда, Федора Сологуба, Георгия Чулкова, С. Рафаловича, Валерия Брюсова и Андрея Белого. — Изд. «Шиповник». СПб., 1908. Стр. 289. Цена 2 рубля.

## I

Обладающий бесспорным нюхом «Шиповник» издал книгу, посвященную вопросу или, точнее, вопросам о «новом» театре. *Новом* в смысле настоящего или будущего — неважно: в книге говорится и о том, и о другом. Раз юркое издательство заговорило об этой теме, — значит это тема злободневная. И немудрено; современное брожение и ломка, совершающиеся в области искусства вообще, не могли не задеть и театра. Модернистское течение, с таким шумом ворвавшееся в поэзию и живопись, вторглось и в драму. И здесь оно пыталось реформировать, и здесь оно сулило доверчивым и мятущимся людям безвременья новые ценности и новые линии, и здесь оно закончило плачевным и в то же время смешным фиаско. Но тем не менее оно успело достаточно напутать, взбаламутить и напустить туману. Много было званых, но мало оказалось избранных. Любители новизны во что бы то ни стало, искатели неизведанных ощущений, неврастенические модники, ждавшие от декадентского театра «нового слова», очутились на распутьи. Хмель еще не прошел, голова кружится, на душе скверно и тошно. И вот они подводят итоги. Какой жалкий баланс! Какое отсутствие перспектив! Какое полное банкротство! Какой Katzenjammer!

В сборнике «Шиповника» для рассмотрения вопроса о новом театре собралась, как говорят хохлы, «компания {4} невелычка але честна». Здесь и критик по недоразумению, эстет с пустой душой, изрыгающий злобную хулу на философию пролетариата, но за то истерически воспевающий плясунью Дункан (Горнфельд); модничающий «ученый», заигрывающий и с революцией, и с декадентством, как истинный гелертер, пускающий пыль в глаза сомнительной эрудицией, начинающий свою статью непременно итальянской цитатой («Dirietro guarda e fa ritroso calle». *Dante*!) и недавно уличенный в незнании того, что Филиппи и Боттичелли — одно и то же лицо; здесь и узколобая жертва декадентских софистов, пресловутый и архи-ограниченный режиссер Мейерхольд; здесь и «мистический анархист» (эта порода не боится военных судов!) г. Чулков; и папа декадентов В. Брюсов; и Андрей Поприщин, сиречь Белый, испанский король; и наконец — сбежавший из Бедлама колдун Федор Сологуб. Один А. Луначарский попал в эту честную компанию по недоразумению — и вскоре после выхода сборника ему пришлось в «Образовании» (прежнем «Образовании», до перехода его в руки той же компании) открещиваться и отплевываться от своих случайных соседей по заведению «Шиповник».

Большинство участников «Книги о новом театре» сходятся на том, что современный театр переживает глубокий кризис. Но в чем заключаются причины последнего, — на этот счет каждый молодец отвечает на свой образец. В конце концов у них не поймешь: то ли дело в содержании пьес, в выборе тем новой драматургии, то ли в характере декораций и вообще сценической обстановки, или в игре актеров, в их отношении к режиссеру, в отношении артистов к зрителям и т. д. Ясно одно: почти все они отвергают реалистический театр, сочувствуют театру «условному» или «символическому» (или декадентскому — как угодно), почти все желают превратить театральное «действо» в мистерию, придать ей какой-то религиозный характер.

Это поразительно, до чего сильна мода. Ныне пошла мода на религиозность — по крайней мере, на словах. Таков последний лозунг переживаемого реакционного момента. Для господ Мережковских, Сологубов, Бердяевых, Вяч. Ивановых и Философовых наступило раздолье. О чем бы ни заговорили люди, даже безусловно здоровые, безусловно {5} неверующие, они ни к селу ни к городу приплетают религию, благо бумага все вытерпит. «Религия», «религиозный» и пр. пестрят, конечно, и разбираемый сборник «Шиповника». И даже такие писатели, как наш товарищ А. Луначарский, поддался общему поветрию и злоупотребляет этими *словами*, хотя старается подставить в них другой смысл. Напрасные усилия: слова имеют свой особый смысл, установившийся и выработавшийся исторически; этимологическими же толкованиями, вроде того, что слово *religio* обозначало связь и т. п., ничего не поделаешь и ничего не замажешь. Предоставим мертвым хоронить мертвых, а сами не будем присосеживаться к их работам и вводить людей в заблуждение.

За исключением этого общего неприятного тона, в остальном статьи авторов, как мы говорили, отличаются удивительной разноголосицей. Наличность кризиса они признают все, но в чем он выражается, каковы его причины и средства к их устранению, — здесь мнения товарищей по сборнику сильно расходятся.

И не один из них не догадается спросить себя: да полно, существует ли действительно этот кризис? Не имеем ли мы здесь дела с бурей в стакане воды, — с бурей, которая бушует тем сильнее, чем уже район ее действия? До сих пор искусство, в том числе и театральное, в силу денежного характера, человеческих отношений, являлось уделом сравнительно ограниченных кружков. Среди этих кружков, баловней судьбы, которым доступны все наслаждения и все успехи, быстро наступает пресыщение и — естественный результат его — недовольство настоящим и истерическая погоня за новизной, за новой пищей для притупившихся нервов. Отсюда часто крики о кризисе, которого нет, о необходимости преобразований, которые ни для кого в сущности не нужны. Знаком ли народ с «Натуралистическим» театром, который все Мейерхольды готовы утопить в ложке воды? Оттолкнул ли он реалистические драмы? Напротив, мы знаем, что только в последнее время широкие массы народа (и в частности пролетариата) получили возможность приобщиться к сокровищнице искусства, в том числе и драматического. И вот, здоровые трудящиеся массы с восторгом встречают те произведения драматического искусства, которые декадентская клика силится изобразить, {6} как «превзойденный этап». Вот почему людям, взявшимся писать о судьбах театра, надлежало обратить внимание и на эту сторону дела и, по крайней мере, поставить вопрос: не заключается ли очередная задача театрального дела в приближении театра к народу, в популяризации великих произведений драматургии среди широких масс, в содействии общедоступности театра? И если это будет сделано, не прекратятся ли тогда толки о кризисе театра или, по крайней мере, значительная доля их[[1]](#footnote-2).

Повторяю, этого естественного вопроса сборник «Шиповника» не ставит. Никому из участников сборника[[2]](#footnote-3) он просто не приходит в голову. Все они вертятся вокруг да около главного вопроса, все они говорят не столько о кризисе театра, сколько о кризисе в собственных головах, о брожении в своих узких кружках, в кружках эстетов и декадентов разных мастей. Приходится заняться скверной и неприятной работой и по возможности шаг за шагом проследить их заключения и промахи их незрелой мысли. Впрочем, в результате этого незавлекательного анализа мы будем вознаграждены в том отношении, что увидим «messieurs les décadents peints par eux-mêmes» и сможем на основании их собственных признаний констатировать *банкротство декадентского театра*.

Согласитесь, читатель, что для этого стоит прочесть странные статьи сборника «о новом театре» и поблуждать по запутанному лабиринту мейерхольдо-сологубовских рассуждений.

## **{7}** II

Конечно не все статьи сборника заслуживают одинакового внимания. Некоторые из них, как например, статья Горнфельда «Дузе, Вагнер, Станиславский», А. Бенуа «Беседа и балете» и отчасти Аничкова «Традиция и стилизация», написаны неизвестно для чего: они или ничего не дают, кроме общих мест, или настолько проникнуты духом «и нашим, и вашим», что возиться с ними составляет довольно скучное и бесплодное занятие. Если мы все-таки скажем о них несколько слов[[3]](#footnote-4), то делаем мы это, во-первых для полноты рецензии, а во-вторых, дня полноты картины, с тем, чтобы впредь к ним больше не возвращаться.

Г‑н Горнфельд, как ему и полагается, сразу вскакивает на своего любимого россинанта устарелого эстетизма и с места в карьер заявляет, что он считает «основным во всяком искусстве», а значит — и в театре, *приемы мастерства*. Бедняга и не воображает, что во всякой отрасли искусства приемы мастерства или формы теснейшим образом связаны с содержанием; он и не догадывается, что критика формы в конечном счете неизбежно переходит в критику содержания, а значит — и в критику социальную. Свое критическое убожество и умственную беспомощность он достаточно обнаружил в своей книжке «Книги и Люди», для того чтобы от этого господина мы могли ждать каких-либо серьезных указаний относительно будущего театра. Он даже и не понимает постановки вопроса о борьбе двух основных направлений в современной драматургии. Он искренно усматривает одинаково «новые ценности в драме Вагнера и Ибсена, в одухотворенной пляске Изадоры Дункан, в общем складе театра Станиславского, в субъективизме Дузе. Можно бы, — прибавляет он с обезоруживающим добродушием и наивностью, — можно бы назвать еще кое-что». Хороша эта «одухотворенная пляска Изадоры Дункан», наряду с Ибсеном и Станиславским. Но еще лучше это «еще кое-что».

От такого мудреца многого ждать не приходится. Он может дать несколько отрывочных, порою верных, порою нелепых замечаний об отдельных явлениях, но «что к {8} чему» — это ему не дано. Калейдоскоп разрозненных мыслей, высказанных всегда ad hoc, не связан у него единой точкой зрения, не освещается какими-нибудь целостными и общими положениями. Это импрессионист в худшем смысле слова и никакая тщательная отделка фраз или уверенный тон знатока не в силах скрыть и искупить бедность его мысли.

В другом роде хорош Александр Бенуа со своей «Беседой о балете», написанной в форме диалога между чиновным балетоманом и чудаком художником, который мечтает о поднятии балета на ступень высочайшего искусства и о придании ему мистико-религиозного характера (конечно без мистики, религии и Аполлона в наше время не обойдешься!). Эту статью приятно читать после сытного обеда; ее можно порой счесть за пародию. «Беседа о балете» сильно напоминает разговоры Дон-Кихота с Санхо-Пансо. И следует признаться, что в этой «беседе» простоватый сановник бывает иногда симпатичнее рыцаря Печального Образа, ибо он частенько говорит, «то, что есть», в то время как рыцарь Ламанчский порет невыносимую чушь и сбивает с толку.

Вот некоторые отрывки из их разговоров.

**Художник**. — В балете заключена та литургичность, о которой мы (?) стали усиленно мечтать за последнее время.

**Балетоман**. — Nous у sommes. Я ожидал, что вы придете к литургии, к Богу, к соборности. Неужели же нельзя говорить об искусстве, не затрагивая теологических вопросов?

*Мне кажется, соль балета в танце, а вовсе не в какой-то литургичности*…[[4]](#footnote-5)

**Художник**. — Речь идет о чем-то более полном, нежели пантомима, и более полном именно благодаря присутствию в нем, помимо музыки и драматического жеста, еще жестов абсолютно эстетического характера, которые *мне хочется* назвать литургическими…

**Балетоман**. — Вот вы заговорили и о Боге… В балете я признаю улыбки балерин (за которые их теперь штрафуют), но ей‑ей мне дела нет до улыбки божества и до литургии… Для меня именно «послеобеденная вздорность» и составляет главную прелесть балета.

{9} Художник с этим грубым утилитаризмом, конечно, не согласен, но ироническим замечаниям своего собеседника Санхо-Пансо он противопоставляет такие пошлые благоглупости в стиле «мистического анархизма», что читатель по неволе предпочитает желудочную философию сытого «здравого смысла», излагаемую сановным балетоманом. По мнению художника, «главный смысл» балета «в улыбке божества»; особой сладостью обладает «улыбка сквозь слезы, улыбка меланхолии», на что балетоман саркастически замечаете:

— Отчего бы вам сейчас не заговорить о религии страдающего Диониса?

В ответ на это художник разражается градом глубокомысленных афоризмов, вроде того, что «улыбкой может явиться движение не одних губ, но и всего тела». Танец ничто иное, как «улыбка во весь рост», «улыбка всем телом». Он снова и снова лопочет что-то о Боге, о литургии, о «священном смысле» балета. «Мне, — говорит он, начитавшись Вяч. Иванова, дух которого парит над сборником “Шиповника”, — мне кажется совершенно возможным и даже в высшей степени желательным появление в балете настоящих религиозных мистерий». Балет, «мистический характер» которого для г. Художника стоит вне сомнений, «может возродить самую сцену, он ей может дать тот таинственно-литургический (!) характер, по котором мы томимся»[[5]](#footnote-6). Его реформа балета «вся зиждется на вере в помощь богов [даже не одного Бога, а богов! — *Ю. С*.]. Спросим с верой, и нам дастся, что спросим».

К чему же сводится эта грандиозная реформа, которая должна «возродить самую сцену» и для успеха которой приходится в наш безбожный век апеллировать ко всему Олимпу — не чиновному, а настоящему? Послушаем нашего художника.

Итак, нужно «переменить самый характер танца» (в {10} мистико-литургическом духе, конечно), «подобрать такую труппу, которая благоговейно относилась бы к делу». Следует, пожалуй, еще изменить костюмы, завести «декорации почти монохромные, точно огромные рисунки тушью или гравюры»; ставить танцы иногда в виде силуэтов, иногда в виде барельефов, построить широкую, полукруглую сцену с двойной высотой для софитов, снести кулисы — и… и «получится нечто совершенно иное, — высоко прекрасное».

И это все?! Все!

Нет, далеко г. А. Бенуа до Сологуба. Искусству втирания очков читающей публике он еще не научился. Так вот для чего он собирался тревожить богов, говорил о литургиях, мистериях, тайнах и пр.! Прав, тысячу раз прав ограниченно-самодовольный Санхо-Пансо, когда терпеливо выслушав разглагольствования Художника, резюмирует: «все слова и слова!» А когда Художник заговаривает о «молитвенном экстазе» зрительной залы в дни удачных балетных представлений, предлагая «проникновенно благодарить божество за дарованную *сверхъестественную* (курсив подлинника), радость», неумолимый Балетоман спокойно объясняет «электризацию» публики в балете, случающуюся чаще, чем где-либо, просто «опьянением», получающимся вследствие «пляса (а может быть, и вследствие особенно откровенных костюмов)». И дальше он прибавляет с убийственной иронией:

— «Я не хочу с вами соглашаться и видеть во всем этом “милость Божью”. Вообще я не чужд религиозных настроений и j’ai ma petite religion pour moi, но выносить ее на стогны мне противно, и говорить о Боге по поводу балета, я, несмотря на всю мою беззаветную преданность балету, считаю чуть-чуть кощунственным».

Это не кощунственно, а просто смешно. Особенно же смешно то, что, несмотря на свои препирательства с его превосходительством, господин художник в сущности стоит с ним на общей почве. В балете он ищет «улыбки», чистой, ничем неомраченной радости, беспримесного веселия; драму же он не любит за ее дидактическую утилитарность и за изображение житейской борьбы и социальных конфликтов. И художник, и балетоман ходят смотреть балет, чтобы развлечься и повеселиться. Но в то время как второй не скрывает своих вкусов, первый силится обставить {11} свои симпатии к балету набором пустых слов о различных высоких материях. Его превосходительство менее лицемерен и потому более симпатичен.

До реформы же «самой сцены» г. художнику далеко, да и не его ума это дело.

## III

Теперь мы переходим к тем статьям сборника, которые связаны неким внутренним единством. Все они с большей или меньшей убедительностью и с большим или меньшим талантом бьют, так сказать, в одну точку; все они так или иначе не удовлетворены реалистическим театром и склоняются к «новому» театру — «условному» по приемам постановки и «декадентскому» по содержании. Сюда относятся статьи Рафаловича, Чулкова, Аничкова, Мейерхольда, Брюсова и Сологуба (позиция Белого на этот раз несколько своеобразна).

Г. Рафалович в своей статье «Эволюция театра (краткий исторический синтез)» является одним из «многих», которые, по его словам, отрицают современный театр, гневно отворачиваются от него, бросаются из стороны в сторону и «бродят на ощупь» в темноте, не видя пути и не находя выхода. Он резко ощущает «отчужденность зала от сцены, актера от *зрителя*». Вся беда таких недовольных и заключается в том, что они видят в театре зрителя, а не *зрителей*. Ведь через три страницы автор сам вспоминает, что «может быть, главным признаком нашей современной культуры следует считать ту классовую обособленность, то различие миропониманий и вследствие этого и способов мышления и выражения, которых не знал древнегреческий мир».

В том-то и дело! Современное общество резко разделилось на классы с различными интересами, стремлениями, взглядами и симпатиями, с различным мировоззрением и пониманием прекрасного. В средневековых мистериях, как указывает Рафалович, еще сохранялась какая-то внутренняя связь между толпой и исполнителями (прибавим, между массой и {12} авторами); «была общая почва, почти совместное творчество». Общая почва и теперь есть, но у кого? Те, кто сочувствует социальной и реалистической драме, не могут, *органически* не могут сочувствовать кукольным комедиям Метерлинка (первого периода) или детским упражнениям Блока (см. его «Лирические драмы», изданные тем же «Шиповником»); те, чьи симпатии принадлежат славным традициям Художественного Театра, не могут благосклонно взирать на паясничества Мейерхольда или на нынешние попытки Станиславского заткнуть за пояс даже самого Мейерхольда в области условных постановок. Здесь различная психология, различное настроение, вытекающее из социальных различии[[6]](#footnote-7), здесь не может быть общей почвы.

Сначала кажется, что г. Рафалович понимает это. Он признает заслуги реализма в театре[[7]](#footnote-8), он упоминает о «тесной связи» между развитием театра и общественной эволюцией. Но автор не был бы достойным сотрудником «Шиповника», если бы он остановился на этих признаниях, если бы он сосредоточил свое внимание на приближении театра к народу в смысле его общедоступности и на обогащении современного репертуара художественным изображением могучих социальных конфликтов, раздирающих современное общество и приближающих наступление царства свободы и расцвет освобожденного искусства. И вот он, воздавши должное Богови реализма, переходит к восхвалению кесарева декадентства или, как он предпочитает выражаться, символизма, стараясь провести между ними принципиальное различие. Он доходит даже до утверждения, что «если сопоставить литературу с общественностью, то декадентов придется сблизить с анархистами, а символистов с социалистами».

Таким образом, Ибсен, который (если вообще можно зачислять его в какие-нибудь категории) скорее всего может быть признан анархистом, попадает в социалисты. К тому же ведомству причисляется и Метерлинк, и Гауптман, и Гамсун! Не потому ли, что символисты, по утверждению {13} г. Рафаловича, отрицают реализм, «чувствуя потребность в большей свободе, в большем просторе, в выходе из тюрьмы (!) узких классовых интересов?»

В чем же выражается их выход из этой ужасной «тюрьмы»? Не в том ли, что они в своих произведениях по большей части умалчивают об этих «узких классовых интересах», предпочитая общие темы, в роде: Рока, Жизни, Смерти и пр.? Такого ли «возвращения к первоосновам театра» должны мы желать? Это ли создаст «всенародность» театра, о которой мечтает г. Рафалович? Да и что означает эта всенародность в нашем классовом обществе? Тысячу таких вопросов можно бы поставить нашим реформаторам театра, но мы пока ограничимся одним: неужели г. Рафалович полагает, что возвращение «к символике религиозной или хотя бы мистической», которая теперь нравится ему у символистов, примирима с «всенародностью» театра? Неужели он не понимает, что эта черта характерна только для упадочной буржуазии декадентского оттенка и меньше всего совместима с всенародностью?

Мы напротив уверены, что это был бы «путь обособления театра от жизни всенародной». Г. Рафалович думает, что по этому пути шел реалистически театр, достигший завершения у Станиславского. Мы же утверждаем, что на путь обособления не от жизни всенародной (это общая фраза!), а от жизни прогрессивных слоев общества театр Станиславского начинает вступать с постановкой (и архи-утрированной постановкой) символических пьес. А когда этот молодой писатель кончает свою статью утверждением, что театр «неизбежно должен отказаться от приемов реализма» и в виде иллюстрации к будущим судьбам театра приводит театр Комиссаржевской и Мейерхольда, то мы можем только пожалеть его.

Мистический анархист Чулков («Принцип театра будущего») полагает, что современный («мещанский») театр от будущего театра «отделен темной и немой стеной». Называя нынешний театр *мещанским*, г. Чулков хочет подчеркнуть, что последний удовлетворяет вкусам и запросам буржуазии, а уж это одно его осуждает. Допустим. Но во-первых, разве современный театр представляет нечто единое и однообразное? Разве можно валить в одну кучу драмы Горького, {14} Мирбо, Бетхера, д’Аннунцио, Метерлинка, Ибсена и т. д.? Разве они удовлетворяют вкусам одного и того же круга читателей и зрителей? И во-вторых, разве тот будущий театр, о котором мечтают «мистические» реформаторы, не будет создан по образу и подобию буржуазии? Скажут: *какой* буржуазии? В том-то и дело, что не только современная театральная публика состоит из различных, зачастую прямо противоположных элементов, но и в рядах самой буржуазии имеются различные группы и течения. И не только в каждую данную минуту на ряду с буржуазией демократической и прогрессивной существует буржуазия упадочная и реакционная, но этот класс не оставался равным себе на протяжении истории. Буржуазия знала свой героический период подъема, расцвета и активной борьбы — и тогда она творила сначала романтическую, а затем реалистическую драму. Позже для нее или для значительных групп ее наступил период упадка, разочарования, неуверенности в завтрашнем дне, страх перед роковыми силами неумолимого исторического процесса, грозившего ей гибелью, — и тогда она начала создавать декадентский, мистический театр.

Пусть г. Чулков, настроенный как буржуа эпохи декаданса, называет этот театр «лирическим», — сущность дела от этого не меняется. Он сам признает, что «лирика в современном театре — это великий признак необычайной усталости поэта. Поэт утомлен множеством темных противоречий, которые жадно и бесстыдно терзают нашу жизнь». Обращаясь к творчеству типичного декадента — Метерлинка, автор видит в его драмах «лицо Смерти и лицо Любви, и вокруг этого двуединого (!) начала странных людей, подобных марионеткам». И сам Метерлинк говорит про своих персонажей: «Она (смерть) окружена сонмом слабых существ, хрупких, трепещущих и пассивно мечтательных». Почти все драмы его, как замечает г. Чулков, «исполнены необычайных предчувствий». Характерно, что при этом г. Чулков перечисляет только те пьесы Метерлинка («Непрошенная», «Слепые», «Внутри», «Смерть Тентажиля»), в которых особенно ярко отразилась психика растерянного неврастеника эпохи буржуазного декаданса и в которых собственно даже нет действия, а только «ряд видений» расстроенного и расшатанного ума.

{15} Утверждая, что душа современного лирического театра обращена к будущему и что в ней, как в зеркале, отражается будущая культура, г. Чулков вместе с тем готов допустить, что не все лирические драматурги являются предвестниками будущего театра (и за то спасибо!). «Иные из них, — говорит он, — своими драмами лишь свидетельствуют об успехах буржуазной культуры и по переживаниям своим — мещане, вполне определившиеся». Сюда он относит Пшибышевского с его вульгарным модернизмом, Ведекинда с его поверхностным и грубым отношением к проблеме пола и любви, д’Аннунцио с его псевдоаристократической пышностью, Гофмансталя с его бессильным и бесплодным эстетизмом и Шницлера с его дешевым скептицизмом.

Прекрасно. Но в таком случае много ли останется от «современного лирического театра» после произведенного самим его апологетом избиения «лирических» младенцев? Метерлинк да еще Блок (risum teneatis, amici!) с его детскими опытами, напоминающими пародии в уличных газетах! Этого как будто маловато для создания будущего «религиозного» (непременно, конечно, религиозного) театра. Вдобавок, столь неожиданное отречение г. Чулкова от бедных «лирических драматургов» вряд ли кого способно ввести в заблуждение. Подобно лукавому тирану, припертому к стене народным возмущением, г. Чулков охотно выдает головой целый ряд своих друзей и любимцев, чтобы спасти хоть пару единомышленников от заслуженной кары и отстоять хоть частицу своих прерогатив. Напрасная хитрость! Но если в сорную корзину истории бросаются Пшибышевский, Шницлер, д’Аннунцио, Гофмансталь, то не сдобровать и самому Блоку с Голубым, Незнакомкой и всем его «Балаганчиком». На удобрение почвы для будущего они пойдут разве в виде золы.

Подобно всем «мистическим» декадентам (мистическим, главным образом, в смысле туманности понимания и стремлений), г. Чулков мечтает о создании *религиозного театра*. Впрочем, осуществление его он отлагает до коммунистического строя. При этом говорится немило резких слов о мифотворчестве, неприятии мира и других вещах из арсенала мистического анархизма. Но после всех этих выспренних рассуждений вдруг обнажается ушко мистически-неприемлющего {16} мир анархиста; оказывается, что в наше время нет темы «более значительной, чем тема об утверждении личности», и что наряду с ложным индивидуализмом «есть и другой истинный индивидуализм», которому принадлежат все симпатии г. Чулкова. «Путь истинного и мистического индивидуализма это путь свободы чрез непрерывную революцию (!) и путь любви чрез религиозное творчество». Немного невразумительно, но в сущности ясно. Индивидуализм, изгнанный в дверь, возвращается через окно, прикрывшись маской «мистического анархизма». Das ist der langen Rede kurzer sinn. «Современность исполнена мятежных противоречий» — и мы удалимся от нее под сень возрожденного истинного индивидуализма, закутавши его модным покрывалом «мистических» словес. Нужды нет, что эти словеса — медь звенящая и кимвал бряцающий.

И когда г. Чулков сообщает нам, что «театр будущего в основу свою должен положить *реализм*», то мы ему уже не верим. Тем более, что он спешит пояснить: «реализм не в смысле поверхностного эмпиризма, а в смысле уверенности в абсолютную (— ой?) ценность (— й?) вещей». От такого чулковского «реализма» избави нас Бог!

С г. Аничковым («Традиция и стилизация») мы приближаемся к центральному пункту разбираемого сборника, к статье Мейерхольда. Аничков говорит не столько о содержании пьес, сколько об их постановке на сцене. Он старается отстоять необходимость и право «стилизации», о которой за последние годы столько кричали. Что же представляет эта прекрасная Незнакомка, которой пока не посвящали плохих декадентских стихов a la Блок, но о которой исписали массу бумаги? Увы! После многоученой статьи профессора законченные недоумения читателя не; рассеиваются, а усиливаются.

Существует, видите ли, грозная старушка с ридикюлем, перед которой дрожат артисты, декораторы и режиссеры, и стонет звук речей, скованы жесты, не слушается кисть. Это — традиция! Но к счастью у нее есть «молодая и прекрасная» сестра — противница, ученица, превзошедшая учительницу свою, необходимая спутница старушки с ридикюлем — *стилизация*.

У каждого артиста есть свой стиль, говорит г. Аничков. Если артист отбросит *расхолаживающие* его указания науки, {17} скажет себе: да какое мне дело, современному человеку? покойся мирно в своей логике, поэт; если он даже дерзнет сверхпоэтизировать, он будет воспроизводить поэта *в своей собственной стилизации*. «Молодая сестра — противница старушки с ридикюлем — стилизация заполнит тогда сцену своим веселым смехом и поведет артистов, исполняющих пьесу, в задорном хороводе». Неужели, читатель, дело для вас и теперь не ясно? Нет? Признаемся, к стыду нашему, что и для нас этот набор слов, характерный для г. Аничкова, ничего не выяснил. И даже пример Гамлета во фраке (sic!) вряд ли способен помочь горю.

Противоречит ли стилизация научному изучению изображаемой эпохи? С одной стороны, как будто противоречит («расхолаживающие» указания науки), с другой — нет. Старушка с ридикюлем, окруженная «столбом пыли от старых книг», тянет назад и убивает порывы артистов, а стилизация развязывает им руки и делает их творцами. Прекрасно. Но вот перед нами восемнадцатый век Вилье-де-Лиль-Адана, Анри-де-Ренье и «нашего Кузьмина»; это такой же наш воспроизведенный, не всамделешний, как картина Ла-Туша, словом — стилизованный. Всюду здесь, говорит Аничков, XVIII век претворен, как бы продолжен, углублен и осмыслен по своему. «Но удалось все это потому, что восемнадцатый век *была изучен*». Значит, пыльные фолианты не мешают стилизации? Очевидно, нет. Напротив, как оказывается, в основе стилизации лежит научное изучение. Мало того, если стать на точку зрения г. Аничкова, то стилизация есть нечто вечное и неизбежное. И действительно, если у каждого живописца или артиста есть свой стиль, то иначе и быть не может. Всегда и все стилизовали изображаемое[[8]](#footnote-9), но о такой ли стилизации говорит г. Мейерхольд?

«Стилизация, — меланхолически замечает в конце концов г. Аничков, — синоним пошлого модничества».

Боимся, что это так, и что жертвой моды сделался сам г. Аничков.

## **{18}** IV

Теперь мы вступаем in medias res вопроса о «новом» театре.

Самой интересной, типичной и обстоятельной статьей сборника является статья бывшего режиссера театра Комиссаржевской в Петербурге, г. Вс. Мейерхольда «Театр (к истории и технике)». При всей своей ограниченности и несамостоятельности г. Мейерхольд интересен своей видимой искренностью, убежденностью и прямолинейностью. Его недостатки имеют даже (по крайней мере, на наш взгляд) свою положительную сторону. Именно такие узкие и фанатические люди, жадно ухватываясь за «новые слова», упрямо идут до конца и доводят их до абсурда. Это могильщики всего искусственного и нежизнеспособного. Такую роль могильщика сыграл г. Мейерхольд для декадентского или условного театра.

Он сам с трогательной наивностью поведал нам о своих злоключениях. Источником последних оказался «Театр-Студия», который должен был открыться в 1905 году в Москве, но так и не открыл своих дверей для публики. Правда, г. Мейерхольд уверяет нас, что Театр-Студия, несмотря на это, сыграл в истории русского театра значительную роль и послужил образцом для «передовых наших театров», но главным образом, ему удалось софистицировать, кажется, одного Мейерхольда. Последний, таким образом, отожествляет свою особу с передовыми течениями в русском театре, но это не беда: подобно всем маньякам, г. Мейерхольд не страдает особенной скромностью[[9]](#footnote-10).

Театр Студия основан был Станиславским сначала в виде филиального отделения Художественного театра с целью насаждения в провинции серьезно поставленных трупп и театров. Но скоро Театр-Студия, под непосредственным управлением Мейерхольда, эмансипировался от Художественного театра и даже объявил ему войну. Он решил стремиться к обновлению {19} драматического искусства новыми формами и приемами сценического исполнения. Он, говоря слогом г. Мейерхольда, «стремглав бросился в бездну», куда толкало его стремление «найти *новые веяниям в драматической литературе* соответствующие *новые формы воплощения* их на сцене». Сначала инициаторы этой реформы не собирались «так дерзко рвать с прошлым», как они сделали это впоследствии, но логика вещей «толкала их в бездны» и показала, что эволюционировать на этом пути не придется, а необходимо революционизировать.

О каких же новых веяниях идет речь? Не более, не менее как *о декадентской литературе*. Г. Мейерхольд прав: «*Новый театр* вырастает *из литературы*» (курсив автора), а не наоборот. Далее он услужливо сообщает, откуда есть пошла мейерхольдовская земля: «Гонение театральных рецензентов (!) против натурализма подготовляет удобную почву для брожения в театральной среде, но своими исканиями новых путей, зачинатели условных театров обязаны, с одной стороны той пропаганде идей Новой драмы, какую повели на страницах единичных художественных журналов наши новые поэты[[10]](#footnote-11), с другой — пьесам Мориса Метерлинка».

Итак, новый «условный» театр создан декадентской литературой, как европейской, так и нашей отечественной. Это совершенно естественно. Поэтому вся критика, направляемая против формы и содержания декадентской литературы, с полным правом может быть обращена и против «условного» театра, его репертуара и техники. Мы не можем не согласиться с «зачинателями» нового театра: для пьес с декадентским содержанием необходима была новая, антинатуралистическая, «условная» постановка. Правда, и в этом отношении можно было не заходить так далеко, как это делал узко-фанатический Мейерхольд; правда, не следовало распространять новой сценической техники на всю драматургию целиком. Но из песни слова не выкинешь. И смешно было бы требовать, чтобы на декадентской вербе выросли груши.

{20} Техника должна соответствовать содержанию, но в «новом» театре техника поглотила все. Это отразилось и на рассуждениях г. Мейерхольда: и в его статье вопросы техники заслоняют все другие вопросы. Впрочем, не настолько, чтобы мы не могли уловить тех требований, которые условный театр предъявляет к содержанию драмы.

В первой книге «Литературного Распада» мы писали о характере модернистской драматургии: «Герои этих произведений отличаются расшатанной нервной системой, несуразностью в речах и поступках, психической растерянностью и издерганностью; почти никогда нельзя понять прямых причин их недовольства, во многих случаях трудно понять, где они живут и чего хотят, но это не мешает им постоянно “бунтовать” неведомо против чего и стремиться к “тому, чего нету”, да подчас и быть не может».

«В противность классической трагедии, где драматизм создается коллизией могучих и жизненных страстей, здесь мы имеем дело с головными, надуманными терзаниями и мелкими, как по источнику своему, так и по своим результатам, страстями; в отличие от классической трагедии, где пьеса часто кончается гибелью героев, но где мы видим действенную смерть, дающую начало новой жизни и составляющую основное условие этой жизни, здесь торжествующая смерть выступает в качестве непреодолимой силы, убивающей и жажду, и смысл, и источники жизни. В классической трагедии смерть может быть ужасной, но она прекрасна, как умирание матери-природы Зимой, когда под глубоким снежным покровом подготовляется близкий и радостный расцвет весны; в модернистской драме смерть, венец создания и неизбежная участь всего сущего, — гадка, бессмысленна и противна, как “запах эфира в солнечный день”[[11]](#footnote-12), как агония умирающего на грязной больничной койке, как безнадежный конец вымирающего мира. Получается театр растерянных масок и развинченных марионеток, поражающий своей ненатуральностью и ненормальностью огорошенного зрителя, который начинает думать, что он попал в Бедлам или в Шарантон, если только он сам не принадлежит к представителям firr de siècle’я и не заражен психикой распада, {21} если он, одним словом, не почувствует в изломанных героях пьесы людей, близких ему по настроению и действиям».

Именно такая декадентская драма и составляет идеал г. Мейерхольда.

Драма, зародившаяся в дифирамбических служениях Диониса, — повествует г. Мейерхольд, заглядывая в гранки готовящейся к печати книги Вяч. Иванова, — постепенно отдалялась от своих религиозных истоков, и Маска трагического героя, в судьбах которого зритель видит свой рок, Маска отдельной трагической участи, в которой воплощалось всечеловеческое Я, — Маска эта с течением веков постепенно объективировалась. Впоследствии создался театр «характеров». «Шекспир раскрывает характеры. Корнель и Расин ставят своих героев в зависимость от морали данной эпохи, делая их материалистическими формулами (?)». По мнению г. Мейерхольда, это, конечно, падение драмы. «Сцена удаляется от начала религиозно-общинного. Сцена отчуждается от зрителя этой своей объективностью. Сцена *не заражает*, сцена *не преображаете*».

Так г. Мейерхольд пишет историю. Не религиозно-общинное начало древней Греции разложилось, уступив новым социальным отношениям и новым формам искусства, а *сцена удалилась* от этого начала. О том, что формы эстетического восприятия связаны с исторической эволюцией общественности, что каждой крупной социальной стадии соответствуют свои художественные формы, г. Мейерхольд и не подозревает. Столь же мало догадывается он о том, что сила античной трагедии заключалась не в доказательстве всемогущества Рока, а в могучих, титанических страстях действующих и борющихся героев трагедии. Не в их трагической участи, а в их сильных характерах и мужественных порывах древний грек узнавал самого себя. В античной трагедии отразилась вулканическая социальная и политическая борьба, которая потрясала общины древней Эллады, боровшиеся за свое освобождение то от варваров, то от своих внутренних угнетателей. Сцена заражала и преображала *не гибелью героя, а его сопротивлением надвигающейся гибели*. В этой именно мужественной борьбе и порывах древний грек демократического периода и видел красоту и трагизм.

Но как бы там ни было, г. Мейерхольд как будто {22} предъявляет к театру высокие требования. «Мы, — говорит он, — требуем от художника врачевания и очищения». … «Мы хотим собираться, чтобы творить — “деять” — соборно, а не созерцать только».

В добрый час! Но позволительно спросить: да кто же эти «мы», ставящие столь серьезные требования искусству? В чем должно выразиться это «врачевание» и «очищение», это творчество и «деяние»? Г. Мейерхольд может говорить «мы» только от имени декадентов. Но ведь до сих пор декаденты остаются чемпионами «чистого искусства», самодовлеющего и антиутилитарного. Восседая на своих «аристократических» высотах, они культивируют тепличные цветы чистого художества и презрительно поглядывают на «толпу», ищущую врачевания и стремящуюся к действию. И вдруг такой с Божьей помощью поворот!

Но что, если г. Мейерхольд подставляет в эти термины какое-то особенное содержание? Что, если та «отрешенность от внешнего ради внутреннего», которую он находит в новой драме, как раз и создана для того, чтобы в этом раскрывании глубин человеческой души «приводить человека к отрешенности от земли и уносить его в облака»? Ведь вот г. Мейерхольд заявляет, что «мы» хотим проникнуть *за* маску и *за* действие в умопостигаемый характер лица и прозреть его «внутреннюю маску». Не будет ли это отрешением от земли и реальных земных забот и занесением в облака «интимных переживаний», да еще переживаний в чисто декадентском, антидейственном, мертвящем и мистическом духе?

Мы боимся, что дело обстоит именно так. В самом деле, последуем за г. Мейерхольдом. Указывая на образцы драматургии неподвижного театра, он подчеркивает, что «в них Рок и положение Человека во вселенной — ось трагедии». Назначение метерлинковского театра состоит, по мнению его апологета, в том, чтобы убивать душу зрителя. Метерлинк, по словам г. Мейерхольда, «не хочет производить на сцене ужас, не хочет волновать и повергать зрителя в истерический вопль, не хочет заставить публику бежать в страхе перед ужасным, а как раз наоборот: влить в душу зрителя хоть и трепетное, но *мудрое созерцание неизбежного*, заставить зрителя плакать, страдать, но в то же время умиляться {23} и *приходить к успокоению* и благостности». Зритель, уйдя из театра, научится «*переносить мрак без горечи*» (курсив автора). Искусство Метерлинка здорово и живительно: «он призывает людей к мудрому созерцанию величия Рока, и его театр получает значение храма. Не даром Пасторе восхваляет его мистицизм, как последний приют религиозных беглецов»… Ошибку прежних постановок драм Метерлинка г. Мейерхольд усматривает в том, что они «старались пугать зрителя, а не *примирять его с роковой неизвестностью*».

Здесь с г. Мейерхольдом приключилась маленькая неприятность. В подкрепление своих мыслей он приводит следующую цитату из Метерлинка: «В основание моих драм положена идея христианского Бога вместе с идеей древнего фатума». Но как указал уже А. Луначарский, г. Мейерхольд, может быть, благодаря своему «экстатическому» состоянию, цитирует несколько неточно. В действительности Метерлинк сам *осудило* свои первые драматические опыты, которыми до сих пор восхищаются все декаденты, в том числе и г. Мейерхольд, щеголяющий подобно горничной в старых выброшенных платьях своей барыни.

Вот что говорит о своих декадентских пьесах сам Метерлинк: «Я написал несколько мелких драм, в которых отразилось беспокойство мистически настроенного ума. Это беспокойство, быть может, извинительно, но во всяком случае не благотворно и к нему не следует привыкать. Главною причиною этих драм был страх перед неизвестным. Я верил тогда в неизвестные, неизбежные, фатальные силы, намерений которых открыть невозможно, но которые явно нам враждебны… Здесь идея христианского Бога была смешана с идеей античного фатума, скрытого в непроницаемой ночи природы и оттуда с удовольствием измышляющего, как разрушить наши планы, как погубить людское счастье». Метерлинк признает, что поэт может *временно* склоняться перед подобным пассивным миросозерцанием, но на нем, по его словам, «не может останавливаться человек, который живее поэта и имеет перед собой великие цели»; он признает далее «значительность нашей жизни». Сильный человек, по словам Метерлинка, прекрасно понимает, что необходимо познать силы, противящиеся его планам, и, познав, бороться с ними, что зачастую приводит {24} к победе. «Будем твердо верить, — говорит он, — что вырастут наша вера в себя, наш мир и наше счастье, когда апатия и невежество перестанут называть фатальным то, что наша энергия и наш разум найдут, быть может, естественным и человеческим».

Как же после этого быть с «мудрым созерцанием неизбежного», с успокоением и «перенесением мрака без горечи» с «примирением с роковой неизбежностью» и прочими атрибутами мейерхольдо-декадентской философии?!

Итак, один учитель, у которого г. Мейерхольд позаимствовал свои мысли *о содержании драмы*, отрекается от него. Ниже мы увидим, как другой наставник, внушивший г. Мейерхольду его мысли относительно *техники театра*, так же покидает его на произвол судьбы.

Мы уже говорили, что для г. Мейерхольда техника почти все. В своей статье он пытается дать нам чуть ли не философию условных постановок. Присмотримся же к ней терпеливо.

Декадентская драма требовала новой постановки — это не подлежит спору. Когда пьеса «Пеллеас и Мелизанда» ставилась под наблюдением самого Метерлинка, аксессуары были упрощены до крайности и башню Мелизанды, например, изображала просто деревянная рама, обитая серой бумагой. Детская философия, детская психология и детский язык действующих лиц требует детских декораций, детской обстановки и детской игры.

Театр превращается в *кукольную комедию*, чего не скрывает и сан Метерлинк, заявляющий, что его пьесы (первого периода) писаны в сущности для театра марионеток. Но для оправдания этой великой реформы, устраняющей «превзойденный» реалистический театр, придумывается, как видите, целая философия. Метерлинк, видите ли, хочет, чтобы драмы его ставились с крайней простотой, для того чтобы не мешать фантазии зрителя дорисовывать недосказанное. Ведь декадентская эстетика (Малларме) учит, что вся прелесть поэзии заключается в недоговоренности, в смутных намеках, нашептывании — словом, в suggestion. Далее, Метерлинк боится, что актеры, привыкшие играть в тяжелой обстановке прежних сцен, «чрезмерно выигрывают все во вне, благодаря чему может остаться невыявленной самая сокровенная, {25} тонкая, внутренняя часть всех его трагедий. Все это наталкивает его на мысль, что трагедии его требуют крайней неподвижности, почти марионеточности».

Окончательно погубили г. Мейерхольда художники Сапунов и Судейкин, которые, работая в макетной мастерской Театра-Студии над постановкой «Смерти Тентажиля», «разрешили» план этой курьезной пьесы «на плоскостях» по «условному методу». Здесь начинаются приключения бедного новатора, который постепенно дошел «до жизни такой».

Наряду с постановкой на плоскостях или плоской постановкой был выдвинут принцип стилизации. Г. Мейерхольд дает свое определение стилизации, несколько расходящееся с тем, что по этому поводу сообщал нам г. Аничков. «Под стилизацией, — говорит он, — я разумею не точное воспроизведение стиля данной эпохи или данного явления, как это делает фотограф в своих снимках. С понятием “стилизация”, по моему мнению, неразрывно связана идея условности, обобщения и символа. “Стилизовать” эпоху или явление значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые или характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения».

При всей невразумительности этой тирады ясно, что, по мнению г. Мейерхольда, стилизация составляет принадлежность исключительно «нового» или условного театра. Мы лично думаем, что *всякая постановки именно в реалистическом театре, основанном на точном изучены действительности, если только эта постановка удачна, дает гораздо больше стилизации, чем все ломанье и шутовство театра условного*. Но допустим, что прав не Аничков, а Мейерхольд, и что стилизация заключается как раз в тех чудачествах, к которым г. Мейерхольд тщетно старался приучить актеров и публику в театре Комиссаржевской. Посмотрим же, в чем проявлялась эта мейерхольдовская «стилизация».

Условный театр не заботится о том, чтобы заставить зрителя забыть, что он в театре. Натуралистический театр старается, чтобы на сцене все было настоящим. Почему бы и нет? — спросит здоровый человек, — если техника это допускает? Но так могут думать только прозаически {26} настроенные люди. Истинные же знатоки искусства a la Брюсов (прежний) и Мейерхольд думают иначе. Все нормальное и естественное режет их слух и зрение; даже натуральные жесты и движения кажутся им чем-то нестерпимым.

Судите сами. Брюсов («Весы», 1906, № 1) хвалит Театр-Студию за то, что он во многих отношениях порвал с реализмом современной сцены и смело принял условность, как принцип театрального искусства. Декорации там нисколько не считались с условиями реальности: комнаты были без потолка, колонны замка обвиты какими-то лианами, артисты ломались елико возможно и т. п. Казалось бы декадентское сердце могло бы радоваться. Но не тут-то было. Нет розы без шипов, и Брюсов меланхолически продолжает: «Но с другой стороны властно давала себя знать привычка к традициям сцены, многолетняя выучка Художественного Театра. Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты, в интонациях по прежнему *стремились к реальной правдивости разговора*, старались голосом передать страсть и волнение, *как они выражаются в жизни*. Декоративная обстановка была условна, но в подробностях резко реалистична».

Вы понимаете, читатель, какой ужас: актеры стремились быть людьми, а не куклами! Живая жизнь, ненавистная декадентам, властно врывалась на сцену, смеясь над придуманными рогатками условности! Необходимо было объявить смертельную войну реализму, мейнингенцам и художественникам, отказаться от последних остатков здравого смысла и, во славу декадентских божков, смело ринуться «в бездны» условного Бедлама. Это и сделал г. Мейерхольд, софистицированный г. Брюсовым.

Г. Мейерхольд перечисляет смертные грехи натуралистического театра: 1) *копирование исторического стиля* — но ведь это необходимая предпосылка стилизации, не в духе «условного» театра, а настоящей исторической стилизации; 2) *гримы актеров выражены ярко-характерно*, а вследствие этого якобы упускаются из виду другие средства выражения, напр., позы и ритмические движения. Это просто неправда. В интерпретациях образов, говорит г. Мейерхольд, резкость очертаний вовсе не обязательна для ясности образа (в пример он приводит Хлестакова). Не {27} спорим. Но разве обязательно обратное? Ведь в других типах Гоголя многое «означено резко», и это ничуть не мешает их ясности; 3) *Натуралистический театр не знает игры намеками, а учит актера выражению определенному и законченному*. Ça depend, это зависит от свойства изображаемых типов и положений. И здесь-то особенно ясна выгодная позиция натуралистического театра, изображающего (а вовсе не копирующего) действительную жизнь. Он может и играть, и не доигрывать, и переигрывать; но объявлять игру par suggestion постоянным принципом театрального искусства, как это делает условный театр, смешно, — столь же смешно, как и поза г‑жи Комиссаржевской в «Норе», «нервно-ритмическое» движение ногами в тарантелле, «скорее бегство, чем пляска».

Одним словом, натуралистический театр убивает Тайну (через Т прописное!), которая многих влечет в театр; он отрицает в зрителе способность дорисовывать и грезить, как при слушании музыки. Пример: в пьесе Ярцева «У монастыря» в первом акте, изображающем внутренность монастырской гостиницы, слышен звон к вечерне. И вот зритель рисует в своем воображений двор, ели, дорожки и пр. Во 2‑м акте режиссер (речь идет о Художественном театре) уже дает окно и показывает зрителю двор монастыря. Зритель оскорблен: не те ели, не тот снег и т. д. Исчезла тайна, — грустно замечает Мейерхольд, — грезы поруганы (!), и зритель разозлен.

Странный зритель! Странный критик!

Режиссер-натуралист, углубляя свой анализ в отдельные части произведения, по мнению г. Мейерхольда, не видит картины целого. Но это совершенно голословное утверждение. Напротив, филигранная отделка частностей создает основу для художественного и полного изображения целого. Великий художник может неделями разрисовывать складку на платье, кустик на лугу, тень от дерева — и все-таки или, вернее, благодаря этому получится цельная и сильная картина. Конечно иные крупные таланты могут рисовать и крупными мазками, но только декаденты-художники пытаются выдавать грубые мазки и нелепый пятна за серьезное произведение искусства.

Кто виноват, что в «Гедде Габлер» г. Мейерхольд «хорошо запомнил, как ловко ел исполнитель роли Тесмана, {28} но невольно не дослышал экспозиции пьесы»? Кто виноват, что для него «сущность драмы Ибсена “Столпы общества” совершенно потонула в изощренности анализа проходных сцен»? Никто, кроме него самого, кроме его невнимательности, неспособности смотреть пьесу по человечески, без балаганных выкрутас! Виновата его болезненная извращенность, ненависть к жизни, искание «лиризма, мистически углубленного», даже там, где его быть не может, курьезное стремление превратить даже Чехова в какого-то Метерлинка с его «Роком» и т. п.

Брюсов первый, по мнению Мейерхольда, заговорил о ненужности той правды, которую культивировал натуралистический театр, и начал звать к *сознательной условности* на сцене. Речь идет не о той неизбежной условности, без которой не может обойтись и реалистический театр, как напр., трехстенные комнаты, деревья двух измерений на декорациях, освещение сцены сверху и снизу (от рампы) и т. п. Как далеко ни шагнула современная техника, обставившая театр машинами и всевозможными механическими приспособлениями, но для нее существует известный предел по самым условиям сцены. Декаденты требуют нарочитой, преднамеренной, *подчеркнутой* условности. В противность реалистам, они упорно стремятся напомнить зрителям, что они видят не действительность, а только *представление*, кукольную комедию.

Спрашивается: зачем это?

В древности и в средние века не было машин и декораций, — говорят нам, — и однако зрители чувствовали себя прекрасно. В античной трагедии пришелец с чужбины входил слева, и все‑де верили, что он прибыл из заграницы; в средние века сарацинский король, поклонявшийся идолу Магомету, напяливал огромную нелепую чалму, и зрители были, дескать, уверены, что он настоящий турок; во времена Шекспира на сцене ставили столб с надписью «лес» и никому не приходило, мол, в голову сомневаться, что перед ним дремучий бор, и т. д.[[12]](#footnote-13) Допустим, что в доброе старое {29} время наивные зрители именно так верили, были уверены и не сомневались. Но ведь это происходило (если происходило) только в виду несовершенства тогдашней техники, в виду примитивности тогдашней психики, в виду нетребовательности тогдашней публики. Последняя удовлетворялась наивными сценическими приемами просто потому, что они вполне ее удовлетворяли, соответствовали тогдашнему уровню техники, не знавшей иных более совершенных средств выражения. Но рекомендовать теперь возвращение к театральным примитивам, это значит совершенно не считаться с достигнутой высотой технического развития и умственных запросов, обладать неисторическим складом ума. Ведь не щеголяет же г. Брюсов в тигровой шкуре и без ботинок, а г. Аничков готов даже Гамлета облачить во фрак для вящей стилизации. Если бы современного здорового зрителя поместить в обстановку старинного театра, он чувствовал бы себя глубоко несчастным, он не замечал бы никаких «внутренних ликов» и «мистической лирики», так как все его внимание поглощалось бы этой, на наш современный взгляд, курьезной обстановкой. Ведь в «старинный театр» он ходит именно из за курьеза, из за любопытства, ведь он смотрит на это «действо», как на раек. Г. Мейерхольд думает, что частности и мелочи натуралистического театра развлекают зрителя и мешают ему следить за единством действия. Смеем уверить г. Мейерхольда, что гораздо больше развлекают публику нелепые чудачества «условного» театра, все эти деревья-мочалки, небо из полосок, комедиантские приемы и подобные стилизованные благоглупости. Зритель не должен замечать обстановки, подобно тому как здоровый человек не чувствует своего тела или обуви. В натуралистическом театре он обыкновенно ее не замечает, ибо видит все на своем месте и в более или менее естественном виде (конечно, в меру доступности для современной техники). И только крикливое ломанье модничающей «условности» мешает зрителю сосредоточиться, мешает ему забыть о частностях, аксессуарах, словом — обо всем побочном и второстепенном.

{30} Эта раздражающая «условность» нового театра коснулась не только декораций, но и игры актеров. Основанные на страхе жалкой человеческой былинки перед враждебными ей могучими роковыми силами, пьесы Метерлинка требовали от артистов угнетенного, подавленного вида, тихих, трепещущих речей, робких жестов и т. п. приемов «Неподвижного Театра». Театр превращался в кукольную комедию, актеры в бездушных манекенов, в марионеток, которых дергал за ниточку спрятанный за кулисами маньяк-режиссер. Мы уже видели выше, как русский декадент Брюсов упрекал актеров Театра-Студия в том, что они говорят, плачут, гневаются по человечески. С точки зрения логики Бедлама он был по своему прав. С этой же точки зрения прав и г. Мейерхольд, когда пишет:

«Если нет движения в развитии сюжета, если вся трагедия построена на взаимоотношении Рока и Человека, нужен и Неподвижный Театр в смысле его неподвижной техники, той, которая рассматривает движение, как пластическую музыку, как внешний рисунок внутреннего переживания (движение — иллюстратор), и потому она, эта техника Неподвижного Театра, предпочитает *не*-жест, чем жест общего места, жест вообще. Техника Неподвижного Театра та, которая *боится* лишних *движений*, чтобы ими не отвлечь внимания зрителя от сложных внутренних переживаний, которые можно подслушать лишь в шорохе, в паузе, в дрогнувшем голосе, в слезе, заволокнувшей глаз актера»[[13]](#footnote-14).

Новый театр поставил себе задачей найти новые выразительные средства для того, чтобы выявить «внутренний диалог» пьесы, который зритель «должен подслушать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчании, не в монологах, а в музыке пластических движений». К каким средствам он прибегнул для этого, известно. Порывистые движения, резкие противоположности, живые жесты, нормальная человеческая речь — все это было изгнано с подмостков, всему этому была объявлена беспощадная война. Таким образом {31} *действие*, составляющее душу драматического произведения, было объявлено под опалой и устранено. Принципы мейерхольдовской дикции и игры свелись к «холодной чеканке слов», к «внешнему покою» при бурных переживаниях, к медленному, унылому произношению слов, к мертвенным, апатичным движениям, к «трагизму с улыбкой на лице», к «напевному молчанию» и т. п. И все это должно было дать впечатление трагической величавости и «мистического трепета»! На деле же получалось отвратительное лицемерие, тошнотворное кривлянье, смехотворное манерничанье провинциальных модниц. Уверенность г. Мейерхольда в том, что его условный театр, напоминающий представление в доме умалишенных, «в своей неподвижности дает в тысячу раз больше движения, чем Натуралистический Театр», — эта уверенность просто смешна, но вполне извинительна при душевном состоянии нашего новатора. Надежда его на то, что условная кукольная комедия способна заражать, преображать зрителя, зажигать в его душе «истинное пламя» и «вовлекать его в активное участие в действии», столь же наивна и находит такое же объяснение.

Впрочем, г. Мейерхольду в своих нелепых измышлениях не удалось связать концов с концами. Указывая на то, что в драме слово не достаточно сильное орудие, чтобы выявить внутренний диалог, он зовет на помощь пластические движения. Но ведь и в прежнем театре пластика являлась необходимым выразительным средством. Г. Мейерхольд это признает, но не такую пластику он имеет в виду. Та пластика строго согласована с произносимыми словами; он же говорит о «*пластике, не соответствующей словам*». Напр., два человека разговаривают о погоде, но при этом делают движения, не соответствующие словам; и вот по этим движениям человек, наблюдающий собеседников со стороны, и решает, кто они — друзья, враги или любовники.

Прекрасно, хотя оригинальность не Бог весть какая. Но разве старый театр этого не знал? И разве в серьез г. Мейерхольд полагает, будто «разница между старым и новым театром та, что в последнем пластика и слова подчинены — каждое — своему ритму, порой находясь в несоответствии»? Вряд ли он искренно это думает. Но если бы и думал, то убивает свое утверждение следующей прибавкой: {32} «не следует однако думать, что нужна всегда только несоответствующая словам пластика. Можно фразе придать пластику, очень соответствующую словам, но это в такой же мере естественно, как совпадение логического ударения со стихотворным в стихе».

К чему же в таком случае было огород городить?

Далее. Новый театр, по словам г. Мейерхольда, ставил себе «иконописную задачу». Последнюю пришлось также внести и в область декораций, «раз мы еще не пришли тогда к полному упразднению их (!)». Следующей стадией по пути устранения декораций было *декоративное панно*, за которое новаторы театра одно время сильно держались. Теперь оказывается, что и декоративное панно «имеет свою специальную задачу, и если ему необходимы фигуры, то лишь на нем написанные или, если это театр, то картонный марионетки», — словом, фигуры двух измерений, а не человеческое тело. Последнее упорно не считается с требованиями условного театра и продолжает придерживаться трех измерений, вероятно, потому что в корне испорчено традициями Натуралистического Театра. Даже декадентские мудрецы до сих пор не могли превратить человеческое тело в фигуру двух измерений, а в театре главную основу составляет пока все-таки актер, а не заводная да еще картонная марионетка. Поэтому им volens-nolens пришлось выдвинуть наново придуманный принцип *пластической статуарности*. В театре, вещает г. Мейерхольд, «надо опираться на найденное в пластическом искусстве, а не в живописи».

Это последнее слово мейерхольдовской премудрости. Таков «результат первого цикла исканий в области Нового Театра».

На самом деле здесь «искания» ни при чем. Декадентские теоретики a la Брюсов ввели бедного Мейерхольда в заблуждение, внушивши ему мысль искать опоры для реформы (по нашему — разложения) театра в живописи. Дело не выгорело. Тогда ему внушили новую мысль опереться на данные скульптуры. И он, как послушный ученик, как настоящий ограниченный педант, благоговейно повторяет последнее слово учителя, не подозревая, что с ним говорит вовсе не Фауст, а просто «мелкий бес». Но как увидим ниже, учитель уже отрекается от него и в этом пункте. {33} Бедняга теперь носится с пластической статуарностью, как с писанною торбою. А между тем эта пластическая статуарность успела тоже сделаться превзойденным этапом.

Le Meyercholdisme, oú va-t-il se nicher?!

Растерянный новатор сам чувствует, что дело не ладно, что, сдавая врагу такие важные позиции, как «иконописная задача» и «декоративное панно», он рискует возбудить торжество и вызвать насмешки в неприятельском лагере. Он меланхолически замечает: «Актер старой школы, узнав, что театр хочет порвать с декоративной точкой зрения, обрадуется этому обстоятельству, подумав, что это не что иное, как возврат к старому театру. Ведь в старом театре, скажет он, и было это пространство трех измерений. Значит, долой условный театр!»

Мы думаем, что актер старой школы будет прав. Г. Мейерхольд, конечно, с этим не согласен. «Отвергая декоративное панно, — говорит он, — Новый театр не отказывается от условных приемов постановки, не отказывается также от толкования Метерлинка с точки зрения церковности. Но прием выражения должен быть зодческий в противовес прежнему живописному» и т. д.

Утешайтесь, утешайтесь, г. Мейерхольд. Вы сами подписали себе смертный приговор[[14]](#footnote-15).

## **{34}** V

Coup de grâce наносит г. Мейерхольду его учитель, г. Брюсов («Реализм и условность на сцене»).

Правда, г. Брюсов наивно полагает, что старый спор о реализме в искусстве решен не в пользу реализма, пока «защитники реализма не найдут новых доводов». Оставим его при этом приятном заблуждении и прислушаемся к тому, что он говорит о реализме и условности на сцене.

Исторически — условность на сцене предшествовала реализму, говорит Брюсов (ясно, что речь идет здесь о постановках, а не о содержании пьесы). Это совершенно верно и совершенно естественно. Условность античного театра с его котурнами, масками, рупором и почти не менявшимися декорациями, условность средневекового и шекспировского театра соответствовала примитивной психике и примитивной технике того времени. Реализм представляет дальнейшую стадию в развитии искусства; он становится возможным (*а значимо и необходимыми*, чего не хочет понять Брюсов) при более высоком уровне техники и эстетических запросов публики. {35} В настоящее время зритель не удовлетворится, прочтя на доске надпись «лес», как удовлетворялся посетитель Елисаветинского театра. Напротив, такая наивная условность будет раздражать зрителя и мешать ему сосредоточить свое внимание на *действии*, которое и г. Брюсов признает главным в драме.

Напрасно г. Брюсов воображает, что режиссер натуралистического театра стремится «обмануть» зрителя, заставить его поверить, что перед ним подлинная жизнь, а не представление. «Никто из зрителей, — говорит он, — сидящих в партере и заплативших за свои места от 2 до 6 рублей[[15]](#footnote-16), не вообразит, что перед ним действительно Гамлет, принц датский, и что перед падением занавеса он лежит мертв». Ведь такие же соображения можно привести против любых художественных произведений — и против живописи, и против скульптуры. Не обмануть зрителя хочет реалистический театр, а поставить действующих на сцене лиц в наиболее соответствующую и наиболее естественную *по понятиям данного момента* обстановку. Техника еще не сказала своего последнего слова, и мы имеем основание надеяться, что в будущем реалистические постановки дадут нам почти полную иллюзию. А разве иллюзия не цель искусства?

Г. Брюсов утверждает, что все технические усовершенствования реалистического театра не только не способствуют сценической иллюзии, но скорее ослабляют ее. Прекрасные декорации, исторические и бытовые предметы, машинный ухищрения, вроде шума дождя или ветра, отвлекают внимание от хода действия. Мы уже говорили выше, что в действительности дело обстоит как раз наоборот, что внимание зрителя расхолаживается и отвлекается условными ухищрениями нового театра: по крайней мере, *так* эти условности действуют на нормальных людей, которые не желают признавать прелести «в тиши отстоенных отрав». Г. Брюсов утешается тем, что Московский Художественный театр в своих последних постановках сделал попытку *сознательно* (курсив автора) вернуться к условности на сцене. Мы можем об этом только пожалеть.

{36} Объяснимся. «В каждом искусстве есть свой элемент реализма и свой — условности», — говорит г. Брюсов и тут же прибавляет: «Та сторона видимости, на которой преимущественно сосредоточено внимание данного искусства, должна быть воплощена со всем доступным ему реализмом». Эти заявления только можно приветствовать. Но на чем же сосредоточено внимание сценического искусства? Брюсов повторяет известное определение Аристотеля, что трагедия есть подражание единому, важному, в себе замкнутому действию. «Как скульптуре формы, а живописи — лиши и цвета, так действие, непосредственное действие принадлежит драме и сцене». Мы не станем придираться к частностям, напоминать г. Брюсову, что древние скульпторы раскрашивали свои статуи и т. д., а только спросим его: что значит «непосредственное действие?» Чистое действие? Но ведь такого не бывает. Театр, чего Брюсов не хочет признать, соединяет в себе все искусства, и живопись, и слово, и музыку, и скульптуру. О каком же *непосредственном* действии говорит Брюсов? Действие в театре происходит *на сцене*, в определенной *среде* — и в этом смысле непосредственным, чистым быть не может. Оно предполагает и участие живописи (декорации), и архитектуры, и музыки. Декорация и обстановка для игры артистов вовсе не то же, что рама для картины, как утверждает Брюсов. Раму можно переменить, а картина остается все та же; здесь нет необходимой внутренней связи. А вот разыгрывают «Лира» или «Гамлета» с декорациями «Росмерсхольма» или «Доктора Штокмана» — это нелепость. Значит, *театральное действие предполагает определенную обстановку*, логически и эстетически с ним связанную.

Вот почему глубоко заблуждается г. Брюсов, когда полагает, что обстановка может «не иметь прямого отношения к исполняемой драме». В качестве возможных аксессуаров драматического исполнения он указывает «портьеры, разноцветные ковры, застилающие сцену, скамьи, покрытия материей или мехами, ряд колонн, массивные постаменты, в высь уходящие ступени и т. д.». Но как он не понимает, что такая обстановка подходит только для крайне ограниченного количества пьес, да и то написанных в духе первых опытов Метерлинка, т. е. оперирующих с отвлеченными понятиями и голыми психологическими схемами, а {37} не изображающих живую жизнь и подлинное действие? Подавляющее большинство драматических произведений даже г. Мейерхольду не удастся заключить в эту бедную, однообразную рамку.

Соображения г. Брюсова относительно реалистического театра мы не можем признать убедительными… Зато его критика, направленная против условных постановок, оказывается прямо убийственной. С г. Брюсовым приключилась тут курьезная история: призванный, подобно библейскому Валааму, проклясть натуралистический Израиль, он против своей воли благословил его и изрек анафему нечестивой условности, одним из демиургов которой он когда-то сам был.

Сначала он раскрывает рот для славословия условному театру, но увы! Вместо похвалы из уст его невольно вырывается насмешка по адресу родного детища. «Условные театры вместо декорации комнаты ставят одно окно, вместо леса — два‑три дерева, вместо башни — кусок картона, с грубо намеченным узором камней… оставляя стены комнаты или дали парка, или глубь улицы совершенно пустыми. Таким декорациям соответствует и игра актеров [именно! — *Ю. С*.], Вместо того, чтобы воспроизводить те интонации голоса и те жесты, которые наблюдаются в жизни, они только “изображают” различные душевные волнения и различные поступки: например, плач — наклонением головы, бег — медленным, плавным движением, поцелуй — сближением губ, не касающихся друг друга. Особенно заботятся режиссеры этих театров, чтобы все, совершающееся на сцене, было красиво, независимо от содержания исполняемой драмы».

Хороша похвала, но это только цветочки. Ягодки будут впереди.

Как ни стараются условные театры, но вместо всей обстановки они дают только некоторые ее части, притом (horribile dictu!) исполненный нередко с полным реализмом. «Этот полуреализм, — констатирует г. Брюсов, — *сковываете воображение зрителя более тяжелыми цепями, чем старый сценический реализм*. Видя пред собой только часть комнаты, одну стену без потолка, одно окно близ кровати, — зритель видит *только* (курсив г. Брюсова) эту стену, *только* это окно близ кровати, и ему гораздо труднее вообразить комнату, чем если бы {38} она была изображена вся или не была изображена вовсе. Зритель Елисаветинского театра, прочтя надпись “лес”, мог представить густой, непроглядный бор, в котором происходит действие; зритель “условного” театра, пред которым поставлены на сцене три дерева, видит только эти три дерева и ничего больше».

Magister dixit. Но ведь мы все время говорим то же самое.

Soweit о декорациях. Не лучше обстоит дело и с игрой актеров.

«Условная игра актеров на деле оказывается большею частью недоигрыванием». Ведя совершенно естественно обычный диалог, актеры «условных» театров только в более драматических местах переходят к игре условной. «В минуту эмфаза, *в минуту напряженного драматического действия* они вдруг теряют способность быть живыми существами и *превращаются в манекенов*».

Час от часу не легче. И замечательно, что все это проделывалось сознательно. «Некоторые условные театры, — говорит Брюсов, — стали *намеренно* в декорациях и обстановке удаляться от форм действительности». Их декорации и другие предметы на сцене изображают «стилизованную» действительность, намеренно не похожи на подлинные, явно — только изображения и символы. «Актеры этих театров в течение всех сцен, значительных и незначительных, *стараются держаться, как манекены*. Помня, что в патетические минуты они все равно не обманут зрителей, не заставят их поверить, что в самом деле страдают, блаженствуют, умирают[[16]](#footnote-17), они для полноты впечатления делают вид, что и не ходят, и не глядят, и не разговаривают, а *изображают* ходьбу, взгляды, разговор… В этих театрах все должно быть условно от начала до конца, и как в старых театрах постоянно старались уверить зрителя, что перед ними действительность, так здесь *постоянно стараются напоминать ему, это только представление*».

Но г. Брюсов идет дальше, он доказывает имманентную противоречивость условного театра. Если бы даже гениальному режиссеру и идеальной труппе удалось преодолеть {39} все трудности и создать целиком условный «схематический» театр, то и после этого осталось бы одно совершенно неустранимое противоречие. «Живое, подлинное тело артистов никогда не будет согласоваться с условностями декораций, с условностями обстановки и с условностями игры». В том-то и дело! И поэтому, как справедливо, хотя и несколько поздно догадывается г. Брюсов, «для окончательной победы (!) условному театру остается только одно средство: *заменить артистов куклами на пружинах, со вставленными внутрь граммофоном*. Это будет последовательно, это будет одно из возможных решений задачи, — и нет никакого сомнения, что *современный условный театр по самому прямому пути ведет к театру марионеток*».

Tu l’as voulu, Georges Dandin!

Теперь Жорж Данден спохватился. Он уже понимает, что чем последовательней будет условная постановка, чем полнее она будет совпадать с механическим театром, *тем менее она будет нужной*. Он уже замечает, что «*театральная условность, наконец, уничтожит сцену, как искусство*». Он решается даже заявить, что «если утвердится условный театр, посещать его придется лишь людям со слабым воображением, которым книги недостаточно: для людей, обладающих фантазией, театр окажется излишним».

Бедный г. Мейерхольд! On n’est trahi que par les siens.

Банкротство декадентского театра признано одним из его родоначальников и вдохновителей.

## VI

Статья г. Брюсова выгодно выделяется среди других статей рассматриваемого сборника тем, что в ней нет модных словечек о религии, мистичности, соборности, литургии и пр. Она написана вдумчиво, спокойно и серьезно. Правда, как мы видели, г. Брюсов не успел еще связать концов с концами и сплошь и рядом побивает Брюсова прошедшего и Брюсова будущего. Но не в этом заключается главный пробел его статьи. Он ничего не говорит *о содержании театра*, {40} о характере желательных ему пьес, словом — *о символизма в драматургии*. А этого мы вправе были от него ждать.

Чем объяснить это странное умолчание? Неужели еще недавно столь воинственно настроенный декадент разочаровался и в символическом театре? Мы думаем, что именно так обстоит дело, и думаем это на основании статейки г. Эллиса «Что такое театр», помещенной *в органе г. Брюсова* («Весы», 1908, 4) и дающей отзывы о разбираемом нами сборнике «Шиповника». В этой статье брюсовского сателлита прямо ставится вопрос о возможности символистического театра и *решается в отрицательном смысле*. То, чего не решился договорит учитель, смело высказал до конца ученик.

Подобно самому г. Брюсову, автор рецензии старается занять позицию золотой середины между реализмом и условностью. В сущности, говорит он, отрицать абсолютный реализм на сцене невозможно — совершенно так же, как уничтожить реальный элемент в искусстве вообще. Еще недопустимее из отрицания реализма делать логический вывод a contrario к возможности и единственной пригодности для сцены символизма с тем, чтобы потом, сделав две‑три натяжки в интерпретации этого «смутного из смутных понятий» (слушайте!), поговорить о безграничных перспективах *будущего* и, вздохнув по соборности, закончить за здравие *всего нового* вообще, в особенности же чего-нибудь модно-нелепого вроде «превращения зрителя в хоровое начало» (?), смешения театрального зала с церковью, а сцены с амвоном, призывов слить сцену и жизнь (т. е., улицу — презрительно поясняют «Весы») воедино и т. п. «позорных несообразностей, вычеркивающих в последнем счете самую идею театра из сферы искусства».

И это говорят «Весы», из которых еще так недавно несся торжественный перезвон во славу всяких «новых слов», в том числе и театральных! Журнал г. Брюсова, желающий быть и остаться органом чистого и «аристократического» декадентства, возмущен наплывом вульгарных сторонников, выносящих на стогны и опошляющих туманный символические бредни, которые таким образом сразу теряют всю свою прелесть и становятся ходячими банальностями. Отсюда презрительное отношение ко всем этим Аничковым, Чулковым, Сологубам и tutti quanti с их бессмысленным {41} повторением модных словечек из мистико-лирико-теургическо-религиозно-литургического словаря. Как никак у «Весов», что-то есть за душой, не то что у «Шиповника». Хотя они ложно понимают искусство и готовы культивировать художественные ценности в стороне от шумных торжищ, в башне из слоновой кости, за семью печатями, но они дорожат искусством и с негодованием смотрят на вандализм вульгаризаторов символизма, готовых утопить и театр, и художество в море своих словесных упражнений[[17]](#footnote-18).

Вот почему «весы» испугались подобно курице, высидевшей утят. Г. Эллис спешит образумить сотрудников «Шиповника» и вылить на их голову ушат холодной воды. «Необходимо, — поучает он их, — ставит вопрос не о дилемме — реализм или символизм, а о взаимном отношении этих *двух неизбежных элементов* всякого художественного произведения».

С такой постановкой вопроса согласится самый убежденный реалист. Реалистическое искусство знало свою законную, естественную и неизбежную долю символизма. Но не об этом нормальном символизме, без которого немыслимо никакое произведение искусства, идет речь. И натуралистический театр, наряду с преобладанием элементов реализма, имел свои символистические и условные стороны. И если противники упрекали его в полном отсутствии последних, то они или ошибались, или говорили заведомую неправду. Не об этом шел спор между старым и новым течением в театре: Новаторы, по крайней мере, самые последовательные и мужественные из них, шли гораздо дальше: они принципиально {42} противопоставляли старому реалистическому театру свой театр чистого символизма.

Но вот вопрос: возможен ли, мыслим ли такой чистый символизм на сцене? На это отвечает г. Эллис:

«*Символизме на сцене немыслим так же, как невозможна музыка для глаза*».

Коротко и ясно. А почему?

«Сущность символизма, — объясняет его сторонник[[18]](#footnote-19), — умение ловить тончайшие намеки вещей, не искажая их реального лика, умение понимать кристальные и неподдающиеся передаче грубыми, всегда механическими и искусственно-условными средствами сцены, “regards familiers” всякой вещи в великом храме Природы. Сущность символизма — бесчисленные, неуловимые и едва, лишь отчасти воплощаемый, никогда не совпадающие с миром явлений correspondences; единственным средством передачи их всегда были и будут те “confuses paroles” лирического поэта, самым существенным свойством которых должна быть признана их недоступность среднему, переполненному трепетом жизни человеку, их аристократическая исключительность и абсолютная непригодность для каких бы то ни было общественных экспериментов. Не случайно величайшие поэты-символисты нашей эпохи были плохими драматургами, при этом самые великие из них вовсе ими не были».

Итак, условный театр по Брюсову невозможен иначе, как театр марионеток, т. е. как не — театр; символизм в театре по Эллису, un des sous — Brussoff, немыслим по самой сущности символизма. Спрашивается: что же остается от крикливого похода, некогда затеянного новаторами театра при благосклонном участии и под предводительством гг. Брюсовых? Пустое место!

Где стол был яств, там гроб стоит.

Всестороннее фиаско декадентского театра и с точки зрения техники, и с точки зрения содержания теперь констатировано, удостоверено и скреплено за подписью и печатью «Весы. Брюсов и Ко».

## **{43}** VII

Здесь мы собственно могли бы распрощаться с честной компанией и сказать им: «Господа новаторы и реформаторы, мистики и психопаты, декаденты и символисты, ведайтесь теперь между собою! А нам с вами разговаривать больше не о чем». Но по обязанности рецензента и для полноты картины мы должны сказать еще несколько слов о статьях Ф. Сологуба и Андрея Белого.

Федор Сологуб — какая типичная фигура нынешнего безвременья и вырождения!

При чтении сборника о новом театре рисуется следующая картина: на крайнем левом фланге одиноко стоит товарищ Луначарский; затем следует огромное пустое пространство; далее нестройной кучкой столпились остальные сотрудники сборника, — мистики, эстеты, декаденты, и ни рыба, ни мясо; затем снова огромная пустота; и далеко за нею, на крайнем правом фланге, на самой грани человеческого разума и чувства, зловеще мерцает уродливый профиль колдуна из гоголевской «Страшной Мести» Федора Сологуба. Собственно говоря, г. Сологуб не вмещается в рамки литературы. Это персонаж из другой области. Но раз он печатается, о нем волей-неволей приходится говорить.

В декадентском лагере Сологуб играет роль илота, которого спартанцы напаивали пьяным, чтобы удержать молодежь от дурного поведения зрелищем человеческого падения. Мистик, колдун, садист и демонист, он даже самими модернистами признается «единственным декадентом». Одно это достаточно его рекомендует. Писатель, объявивший в своем стихотворении-манифесте, что он дал клятву дьяволу служить злу, прославлять сатану «в укор неправедному дню» и «соблазняя соблазнять», всей своей деятельностью доказавший, что он остался верен этой клятвы, — такой писатель заслуживает места в клинике или в музее рядом с Жилем-де-Ретцом (Синей бородой) и маркизом де-Садом.

В своей статье «Театр одной воли» Сологуб остается верен своей программе. Здесь, само собою разумеется, фигурирует весь его чертовский арсенал: истлевающие личины, {44} лик, рок, маски, литургийное действо, таинственные обряды, смерть-утешительница, Айса, Ананке, жгучие яды, мистерия, сладостный хмель, литургия, жуткие страхи, злой Дракон (это Солнце!), Я, развратные дети, роковая лживость мира, тождество добра и зла, неистовое радение и т. д. Все это уже приелось, никого не пугает и даже уж не вызывает тошноты.

Мысли же у г. Сологуба самые мелкие, философия его примитивна и стара как стоптанный сапог. В мире господствуют бессмысленные силы, рок, пред которым люди жалкие, безвольный игрушки. Этот рок — единственный герой трагедии. «Никакого нет быта, и никаких нет нравов, — только вечная разыгрывается мистерия. Никаких нет фабул и интриг, и все завязки давно завязаны, и все развязки давно предсказаны, — и только вечная совершается литургия. Что же все слова и диалоги? — один вечный ведется диалог, и вопрошающий отвечает сам, и жаждет ответа. И какие же темы? — только любовь, только смерть. Нет разных людей, — есть только один человек, один только Я во всей вселенной, волящий, действующий, страдающий, горящий на неугасимом огне, и от неистовства ужасной и безобразной жизни спасающийся в прохладных и отрадных объятиях вечной утешительницы смерти».

Ниже мы увидим, какие веселые выводы г. Сологуб умудряется делать из своего, казалось бы, безысходного пессимизма. Пока же мы заметим, что это миропонимание значительно упрощает задачу реформирования театра, вернее — совершенно уничтожает театр, как мы его понимаем. И действительно, смелый г. Сологуб не останавливается перед последним словом, произнести которое не решался г. Мейерхольд.

Главное лицо трагедии — поэт. «Я, поэт, создаю драму для того, чтобы пересоздать мир по новому Моему[[19]](#footnote-20) замыслу». Зачем пересоздавать мир да и можно ли его пересоздать, если все завязки давно завязаны и все развязки давно предсказаны, — об этом мы не станем спрашивать г. Сологуба. Ведь он лукаво предупредил нас, что аргументировать он {45} не умеет, а философствует «как поэт», т. е. из рук вон плохо. Примиримся же с этим и послушаем его дальше.

Роком трагедии, случаем комедии является только автор. В театре господствует только его воля: как он захочет, так и будет. Он может увенчать красоту, молодость, смелость и благородство, но «ничто не помешает ему возвеличить уродство и разврат и выше всех апостолов поставить предателя Иуду» (как всегда и делает г. Сологуб). Слово автора должно звучать открыто и громко; посетитель театрального зрелища должен слышать поэта прежде, чем актера.

Каким же представляется автору театральное зрелище? А вот каким:

«Автор или заменяющий его чтец, — и даже лучше *чтец, бе*сс*трастный и спокойный*, — чтец сидит около сцены, где-нибудь в стороне. Перед ним стол на столе — пьеса, которая сейчас будет представлена, чтец начинает по порядку, с начала: читает название драмы, имя автора, эпиграф, если он есть… Затем перечисление действующих лиц, предисловие или замечания от автора, если они есть, первое действие, обстановка, наименование находящихся на сцене лиц, выходы и входы актеров, как они обозначены в тексте драмы, все ремарки, не опуская даже и самых маленьких, хотя бы в одно слово[[20]](#footnote-21). И по мере того, как чтец около сцены читает, раздвигается занавес, на сцене открывается и освещается указанная автором обстановка, выходят на сцену актеры и делают то, что подсказывается прочитанными ремарками, и говорят то, что указано текстом драмы. Если актер забудет слова — а когда он их не забывает! — чтец читает их так же спокойно и так же вслух, как и все остальное».

И развертывается кукольная комедия на фоне сологубовского пессимистического фатализма Но что же тогда остается от актерской игры? — спрашивает сам Сологуб и, подмигивая {46} и гримасничая, отвечает: «Актер обращается в говорящую марионетку». Вот вам, г. Мейерхольд, пример мужества и последовательности.

Вы требуете у г. Сологуба, чтобы он представил вам логические основания этой реформы театра. Извольте: «А почему же однако и не быть актеру, как марионетка? Для человека это не обидно. Таков незыблемый закон всемирной игры, чтобы человек был как дивно устроенная марионетка. И нельзя ему уйти от этого, и даже нельзя ему забыть это. Настанет назначенный для каждого час, и каждый из нас зримо для всех обратится в неподвижную и бездыханную куклу, уж не способную более никакой исполнять роли».

Но ведь из того, что человек когда-нибудь умрет, вовсе не следует, чтобы он еще при жизни должен был непременно превратиться в ходячий труп. Сологуб сам чувствует, что дело неладно, и призывает на помощь незнание актером своей роли. Мы не шутим. «Лучше, — говорит он, — актеру быть говорящей марионеткой и двигаться, повинуясь внятному и бесстрастному голосу чтеца, чем отчаянно путать свою роль под хриплый шепот спрятанного в будке суфлера».

Ну, а что, если актеры станут выучивать свою роль, что называется, на зубок? Ведь тогда все построение Сологуба рассыпается прахом. Но не спрашивайте у него логики: ведь он благоразумно предупредил нас, что философствует как поэт.

Содержание драмы — трагическая игра Рока с его марионетками. «Играя, играю куклами и личинами, — и зримо для мира спадают личины и покровы, — и таинственно открываю единый Мой лик и, ликуя, торжествует единая Моя воля… Утешает горячая любовь, и сгорая сгорает, — и последняя утешительница — Смерть». Трагедия должна раскрывать «роковую лживость и двусмысленность мира», и никаких автономных личностей на земле нет, и борьбы между ними нет, и смешны их попытки бороться с Роком и вызывать судьбу на единоборство. Поэтому (!) актеру нечего играть. «Для нас же становится смешною слишком усердная актерская игра, и великолепная декламация, и величественный жест». Актер должен быть холоден и спокоен; «пусть не старается и не ломается трагический актер, чрезмерность жеста и напыщенность {47} декламации приходится оставить на долю шута и скомороха».

Скучная философия, скучный театр г. Сологуба![[21]](#footnote-22)

Но в конце концов оказывается — страшен сон, да милостив Бог! Начавши за упокой, г. Сологуб ловким вольтом кончает за здравие. Чувствуя, что рок, марионетки и прочие сумасшедшие пустяки — материя скучная, г. Сологуб вводит *пляску* — и какую!

Каково бы ни было содержание будущей трагедии, утешает он испуганного мистическими ужасами читателя, без пляски ей не обойтись. A la bonne heure! Пляска будет хоровая, и к участию в ней будут допущены зрители. Участие зрителя в трагическом действе выразится «в участии его в трагической пляске». Скоро мы все заразимся «иною жизнью» и, как хлысты (!), хлынем на сцену и закрутимся в неистовом радении. Но быть может обещание «трагической пляски» не устраивает зрителя? Ничего, Сологуб милостив и (сначала уклончиво: «может быть») обещает ему «веселую пляску», «во всяком случае, более или менее неистовую».

Морщины на челе запуганного зрителя начинают разглаживаться. Сологуб не дает ему опомниться. Описывая бальный танец (черный локон, белая шея, улыбка на алых устах, кончик белого башмака, да еще отсутствие на девице рубашки), он захлебываясь прибавляет: «Этот бальный танец — только намек на то, чем должна быть *трагическая* пляска». Черт возьми, что же будет дальше? И действительно, сологубовская трагическая пляска это quelque chose! В конце всех пессимистических разглагольствований Сологубу рисуется «плоть прекрасная и освобожденная». Это несколько неожиданно, но заманчиво. И вот:

{48} «Ритм освобождения — ритм пляски. Пафос освобождения — радость прекрасного, обнаженного тела. Пляшущий зритель и пляшущая зрительница придут в театр [значит, пляшут они еще на улице? — *Ю. С*.] и у порога оставят свои грубые, свои *мещанские* (!) одежды. И в легкой пляске помчатся».

Das ist der langen Rede Kurzer Sinn! Вот к чему клонил страшный колдун, пугая нас ужасами рока. Когда г. Сологуб начинает, вращая очами, говорить о трагическом и мистическом, когда он начинает пессимистически завывать, знайте, что он собирается потащить вас на оргию в дом терпимости.

Спасибо пьяному илоту! Удачнее всякого другого он внушает отвращение к мистическому пессимисту и «неприятию мира».

А вы, г. Ал. Бенуа, умрите! Никогда вы ничего подобного не придумаете.

## VIII

Остается наконец Андрей Белый («Театр и Современная драма»). Признаться, имея некоторое представление о творчестве г. Белого, мы со страхом приступали к чтению его статьи, но тем приятнее было наше разочарование. Положительно кроме статей Луначарского и, пожалуй, Брюсова, это лучшая статья сборника, несмотря на все свои недостатки. А недостатки эти двоякого рода: во-первых, внешнего — игра словами и чисто словесными противоречиями, истерический стиль; и во вторых, внутреннего — взгляда на искусство вообще и на драматическое в частности, как на творца и преобразователя жизни. Но несмотря на все преувеличения в этой области, он и здесь высказывает целый ряд интересных (особенно в устах декадента) мыслей, бьющих прямо в забрало мистическим модернистам всяческих толков.

Рок, — говорит А. Белый, — там, где веками внушенная покорность. Жизнь в творчестве побеждает рок, и потому назначение драмы — изобразить борьбу человека с роком — есть схема к творчеству жизни: реализовать эту борьбу. Этот взгляд, несмотря на всю свою идеалистическую окраску, непроходимой {49} пропастью отделен от садического пессимизма г. Сологуба и от «примирения с неизбежностью» г. Мейерхольда. Здесь веет духом активности и творчества. Белый не против того, чтобы художники изображали в своих драмах рок; он хочет лишь, чтобы их изображение будило в душе зрителя желание бороться с угнетающими нас силами. За это мы готовы простить ему наивную мысль, что драма стремится и может, «стать жизнью», и наивную надежду, что будет некогда день, и «художник (!) бросит свой яростный снаряд в тюремные стены рока. Стены разлетятся. Тюрьма станет миром».

Это наивно, если хотите, даже смешно, но это свежо, человечно и сулит дальнейшее поступательное движение в сторону активности и сознательного творчества новых жизненных отношений. Такое настроение сближает г. Белого с реалистическим мировоззрением передового общественного класса. «Если нет в драме предощущения победы над роком, драма — не трагедия».

После этого ясно, что к нынешней модной болтовне о мистерии, как синтезе форм искусства, и о приближении современной драмы к мистерии А. Белый относится резко отрицательно. Для него это показатель *опасности*, которая грозит современной драме. Ему подозрительны все эти слаще призывы к мистерии в наши дни: в борьбе, а не в сонных моленьях, говорит он, мы преобразимся. Над толками о превращении театра в храм он смеется: для чего, спрашивает он, должен стать храмом театр, когда параллельно с театром у нас есть и храмы? В древности трагедия была связана с культом Диониса. Это так, но ведь развитие драмы шло в сторону от религии, от который она постепенно эмансипировалась.

Когда нам говорят теперь, что сцена есть священнодействие, актер — жрец, а созерцание драмы приобщает нас таинству, то слова эти глашатаями «новых слов» понимаются в неопределенном, многосмысленном, почти бессмысленном смысле. Какому богу должны мы молиться? Приглашают ли нас вернуться к тем примитивным религиозным формам, из которых развилась драма, или нет, все это остается покрыто мраком неизвестности.

«Если да, — восклицает А. Белый, — подавайте нам козла {50} для заклания! Но что мы будем делать с козлом после Шекспира? Если тут подразумевается какое-то новое священнодействие, то *скажите нам имя нового бога*. Где он, кто он? Где нашли вы, истолкователи грядущего театра, драмы с именем этого нового бога? Если имени этого бога у вас нет, если религия такого бога отсутствует, все выспренние[[22]](#footnote-23) заявления о пути современной драмы, о новом театре, как храме, остаются фигуральными заявлениями, *не меняющими ничего* в современном театре. “Храм” остается Мариинским театром, а риторика остается риторикой»[[23]](#footnote-24).

Не менее курьезны, по мнению Белого, толки о хоровом начале в современном театре. «Хоровое начало зрителей превратит ибсеновскую драму в фарс». Мы думаем, не только ибсеновскую, но и всякую. Кроме недоразумений и смешных нелепостей из участия зрителей в театральном «действе» ничего не получится, если конечно не понимать этого участия в сологубовском смысле. Тогда в придачу мы получим еще полицейский протокол.

Лучше бы драма, о которой мечтают мистерики, никогда не возникала, — выражает пожелание Белый и ехидно прибавляет: «Вообразите, читатель, хотя бы на одну минуту себя в этой роли. Это мы-то будем кружиться вокруг жертвенника — мы все: дама в стиле модерн, биржевой делец, рабочий и член Государственного Совета? Я уверен, что молитвы наши не совпадут». Здесь г. Белый касается самого слабого пункта театральных модернистов: игнорирования ими классового характера современного общества, неумения или нежелания связать особые формы эстетического чувствования или художественных запросов с различным социальным положением и настроениями отдельных социальных группировок. Говоря о творчестве Вяч. Иванова, о его подражаниях античным образцам, г. Белый попадает уже не в бровь, а прямо в глаз современным модернистам: «Где тут демократизм? — спрашивает он. — *Не аристократическая ли пресыщенность* {51} заставляет нас эстетически наслаждаться религиозным смыслом драм чуждого нам народа?»

Ставши твердо на такую точку зрения, г. Белый со временем отнесется, быть может, несколько иначе и к символизму вообще, чем относится теперь. Сейчас он, конечно, о символизме самого высокого мнения. «Символизм, уверяет он, подчеркивает динамику творчества». От г. Белого, этого бешеного символиста, иного отношения и нельзя ждать. Но при всей высокой оценке символизма г. Белый, подобно г. Эллису из «весов», понимает, что символистическая драма «не может существовать в пределах театра». Символическая драма на сцене, признает он, явление редкого безобразия. Вся сила драмы — в реализованном действии, образы же, которые дает символическая драма, «*не реальны на сцене, не действительны*» (курсив Белого).

И дальше следует откровенный, логический, но убийственный для декадентского театра вывод:

«*Символический театр серьезно не нужен никому*»[[24]](#footnote-25).

В этом мы никогда не сомневались. И вот почему мы приветствуем слова Белого: «лучше откровенно и честно признать в принципе бессилие символического театра на сцене, чтобы раз навсегда покончить с блужданием в потемках».

Европейский театр, скажем мы вместе с Белым, это нечто слишком технически законченное. Вовсе не следует его ломать. И не в этой ломке заключается очередная задача сценического искусства. «Новаторы жизни с презрением отнесутся к форсированным крикам о реформе сцены». Да, г. Белый, вы правы, тысячу раз правы. Иначе, как с презрением, к этим истерическим воплям о превращении театра в храм, а реалистической драмы в мистерию они не относятся.

А г. Белому они пожелают идти дальше по тому пути, {52} на который он так удачно для начала, вступил своей статьей в сборнике «Шиповника».

## IX

Мы подошли к концу нашей задачи. Мы видели театральных новаторов за работой, слышали чего они, требуют от театра, и что дали ему. В итоге получается меньше, чем нуль: огромный шаг назад и в понимании задач драматического искусства, и в технике сцены. И хотя за душой у «Новаторов» нет ровно ничего (по их же собственному признанию, и по признанию их единомышленников), это не помешало им заразить своим тлетворным духом даже такое почтенное и заслуженное учреждение, как московский Художественный театр. Некоторые постановки в последнем, как например, андреевская «Жизнь Человека», по «условным» кунстштюкам оставили далеко за собой даже комедиантское кропанье г. Мейерхольда[[25]](#footnote-26). Вот что грустно и досадно!

Но мы, утешаемся тем соображением, что в истории бывали примеры воздействия охваченных психическим поветрием элементов на здоровые круги, особенно в периоды социальной ломки. Но пройдет некоторое время, мода схлынет, нравственная эпидемия ослабеет, и мертвые будут тлеть в гробах, а живые будут снова творить живую жизнь. Реалистический театр выдержал атаку современных новаторов. Но независимо от них театр должен приблизиться к вечному источнику творчества и жизни — к активным народным массам. Он должен углубить свое социальное содержание и сделаться общедоступным. И даже если народ не пойдет к нему, он сам должен пойти к народу. Если гора не идет к Магомету, Магомет идет к горе.

Реалистический театр устоял, тем более, что в лагере {53} его противников нет никакого единомыслия, можно сказать — никакой мысли. Выше мы доказали это с непреложностью — и не только нашими личными соображениями, но и на основании заявлений самих «новаторов». Философы и теоретики театрального модернизма отказываются от него и от практиков движения. Мы не думаем, конечно, убеждать декадентских реформаторов. Уж если их Моисей (Брюсов) и их пророки (Белый, Эллис) не могли их убедить, то мы, принципиальные враги модернизма во всех отношениях, не можем брать на себя этой задачи.

Существует анекдот про Драгомирова. Покойный генерал, инспектируя какую-то артиллерийскую часть, был поражен худобой лошадей и обратил на это внимание заведовавшего ими полковника. Последний, сильно смутившись, сказал: «Я, Вашество, всячески старался вогнать их в тело, и сам не пойму, отчего они худеют. Поверите ли, Вашество, я их кормил и морковью, и даже рисом»… Драгомиров нахмурился и заметил: «А вы бы побровали овсецом покормить их, полковник. Я слышал от опытных людей, что лошади от овса полнеют. Так вы бы овсецом»…

Новаторы все спорят о пряностях и пикантных соусах, а задача в том, чтобы дать народным массам простой кусок мяса. Пробовали они возродить современный театр и кукольной комедией, и условностями, и марионеточной игрой; пробуют теперь мистерии, истерии, литургии и жертвоприношения. А попробовали бы они сделать реалистический театр доступным для народа, за плечами которого они разводят свои эстетические бобы, попробовали бы они сделать сцену и драму чутким эхом происходящей во всем мире социальной борьбы, попробовали бы они принять участие в живой жизни.

Бог с ними, с морковью и рисом! Попробуйте, господа, овсецом!

Ю. М. Стеклов.

# **{54}** Мистерия или быт

«Мы свои собственные носим всегда личины, и они так хорошо выполняют свое назначение, что не только других, но и самих себя мы часто обманываем игрою их выражений».

Ф. Сологуб.

«Условный» театр, созданный в Петербурге Комиссаржевской и Мейерхольдом, встретил горячее сочувствие со стороны нашего интеллигентного общества и наиболее популярных истолкователей его мнений. Писатели, стоящие на высоте исканий современной интеллигентской души, единодушно приветствовали резкий «революционный» разрыв с традициями реалистического театра. Быт умер! — говорили они со вздохом облегчения, — а если он и жив еще фактически, если эмпирическая жизнь и продолжает еще ткать все усложняющуюся сеть бытовых форм, то какое нам до этого дело? Какое дело высокому искусству до этого миража пошлой обыденщины? Ведь в действительности — в настоящей мистической действительности, а не ее эмпирической видимости — «никакого нет быта, и никаких нет нравов, — только вечная разыгрывается мистерия. Никаких нет фабул и интриг, и все завязки давно завязаны, и все развязки давно предсказаны, — и только вечная совершается литургия»[[26]](#footnote-27).

Современное мистическое жизнепонимание рекомендует искусству отрешиться не только от «быта» в точном смысле этого слова — т. е. от известных специфических особенностей данных классов, каст или эпох человеческой истории, — но и от эмпирического «бытия» вообще. Искусство должно {55} иллюстрировать то «неприятие мира», которое лежит в основе бунта мистиков нашего времени. Но очевидно, не одни бытовые особенности, а всякие вообще человеческие страсти в их конкретном воплощении, не возможном без «фабул, завязок и развязок», всякие конкретные цели, всякие характеры, как бы универсальны и общечеловечны они ни были, — все это лишь содержание эмпирического мира, подлежащего *неприятию*. Все это — лишь призрачная игра пестрых масок, скрывающих от поверхностного взгляда истинный единый лик подлинной человеческой трагедии. Задача искусства, и в частности театра, не воспроизводить иллюзию, создаваемую жизненными масками, а наоборот разбить ее, сорвать ее внешний покров и таким образом раскрыть жизнь человеческую в ее внутренней мистической сущности. — Средством для достижения этой цели и являются *условные* приемы художественного выражения, — в театре: условные декорации, условные жесты, интонации и т. д.

Как видим, условность нового театра не имеет ничего общего с той традиционной театральной условностью, с которой приходилось бороться художественному реалистическому театру.

Традиционная условность — наивна. Актер старого типа завывает в патетических местах, колотит себя в грудь или хватается рукой за шпагу отнюдь не для того, чтобы намекнуть на нереальность изображаемого им чувства, а напротив с целью дать наиболее яркое, наиболее жизненное и захватывающее его воплощение. Он видит свою задачу в том же, в чем и художник-реалист, но лишь не владеет средствами последнего.

Условность нового театра вполне сознательна. Здесь преднамеренно устанавливается несоответствие между эмпирическим переживанием, фиксированным в тексте драмы, и теми выразительными средствами, которые составляют область свободного творчества актера. Если, например, слова говорят о паническом страхе действующего лица, то интонации и жесты повествуют о чем-то совершенно ином. В новом театре вы не услышите скованного ужасом, неровного, срывающегося голоса, не увидите характерных для этой эмоции порывистых движений, быстро замирающих в столбняке. Об ужасе вам расскажут утрированно-плавным голосом, {56} немного «нездешним», немного замогильным по основному тону, но с правильными, музыкально размеренными повышениями и понижениями; такую же нарочитую, бьющую в глаза правильность и ритмичность постараются придать и жестам. Этим способом уже в самом изображении ужаса, так сказать a priori, намечается исход из него: примирение с неизбежностью, с судьбою в ее торжественно размеренном совершении. — Слова, данные актеру извне, автором пьесы, символизируют эмпирическую видимость мира; голос и жесты, составляющие сферу актерской свободы, дают материал для символизации мистической сущности мира. Выразительные средства играют на современной сцене ту же роль, как блаженной памяти «резонеры» старых комедий: их задача *истолковать* разыгрываемую пьесу, дать ей философское, религиозное или моральное освещение. Разница лишь в том, что под личиной резонера сам автор изъяснял «мораль басни сей», тогда как резонерство путем условных движений и интонаций переносит эту обязанность на актера.

Надо однако заметить, что современная теория придает этому различию громадное значение. Прием эмансипации актера от подчинения автору она рассчитывает придать приемам условной постановки универсальный характер, распространить их на все истинно-художественные произведения. Актер вовсе не обязан следовать ремаркам автора. Пусть данная пьеса по замыслу ее творца — чисто бытовая; но если она в то же время художественна, в ней под покровом быта должно быть и мистическое содержание. Актер не только имеет право, но и должен «выявить» мистический смысл пьесы, о котором, быть может, даже и не подозревал сам автор.

Такова теория. На практике репертуар условного театра далеко не достигал своих теоретически возможных пределов; он ограничивался пока, так называемыми, «символическими» произведениями, не предназначенными для реалистической постановки самими их авторами. Конечно, и тут могли быть недоразумения. Так например, на мой взгляд, чистейшим недоразумением была постановка в театре Комиссаржевской «Гедды Габлер», попытка превратить в трагический и демонический символ эту бедную истеричку, основное настроение которой — рабский страх перед каноном обывательщины — с особенной яркостью оттеняется потугами {57} ее надломленного, не вытанцевавшегося эстетизма. — Но как бы ни понимать Гедду Габлер, нет никаких оснований думать, что петербургский условный театр сознательно истолковывал ее вопреки Ибсену. Ибсен в общем и целом не без основания считается писателем «символическим», — и в данном случае актеры наверное были искренно убеждены, что постановка их вполне соответствует видам автора.

Пока условно-мистическая постановка применяется только к пьесам Ибсена, Метерлинка, Пшибышевского, Александра Блока, нельзя еще говорить о ней, как о способе художественного выявления человеческой драмы вообще. Теория, как и всегда, значительно смелее практики. Теоретически превращены в мистерии даже такие пьесы, как «Женитьба» или «Ревизор». Г. Мережковский с обычной для него талантливостью выявил мистический лик черта, скрывающийся в мнимо-бытовых произведениях Гоголя то под маской идеалиста Хлестакова, то под маской позитивиста Чичикова. После исследований Мережковского теоретически совершенно ясно, что, напр., та сцена, где городничий в сопровождении всего городского олимпа является к Хлестакову, лишь по внешности связана с бытом, в действительности же представляет вовсе не поклонение Хлестакову, а поклонение диаволу, черную мессу чиновников, символически раскрывающую религиозный смысл всякой земной Иерархии, как царства антихристова.

Однако до сих пор, насколько мне известно, не возникало даже и проектов иллюстрировать мистическую сущность гоголевских пьес практически, путем соответственной актерской игры. Здоровое художественное чутье очевидно сильнее всяких «условных» теорий в искусстве, и конечно именно оно удерживало артистов от экспериментов в этом направлении. Вдохновитель и режиссер петербургского условного театра, г. Мейерхольд — горячий сторонник современной мистической тенденции во всем ее универсально-философском объеме и тем не менее он решительно ограничивает рамки нового театра специальным репертуаром. По его мнению, задача теперешнего условного театра и того будущего театра, которому он прокладывает путь, — это «принять в свое лоно желанный нам теперь во всем своем {58} разнообразии репертуар: “Балаганчик” Блока, “Жизнь человека” Андреева, трагедии Метерлинка, пастораль Кузьмина, мистерии Ал. Ремизова, “Дар мудрых пчел” Ф. Сологуба и еще много прекрасных пьес современной драматургии»[[27]](#footnote-28).

Но при таком ограничении самая постановка вопроса об условном театре существенно меняется. В самом деле, если не только Гоголь, но, например, и Шекспир изъемлется из области условного театра, если «желанным» репертуаром последнего оказываются только пьесы, окрашенные специфической психологией модернизма, то очевидно перед нами не универсальный способ раскрытия «вечного диалога», а как раз наоборот, нечто неразрывно связанное с характерными, *бытовыми* особенностями современного миропонимания и мироощущения.

Мне возразят, конечно, что современная драматургия в лице ее лучших, истинно художественных представителей как раз и характеризуется своей отрешенностью от всякой «современности» в смысле быта, чистотой и, так сказать, вневременностью в постановке и разработке вечных проблем человеческой трагедии. Помилуйте, о каком же быте может идти речь, например, в драмах Метерлинка, разыгрывающихся за пределами географической и исторической досягаемости, лишенных не только всего «характерного», но и всяких вообще характеров, символичных вплоть до полнейшей нереальности грекоподобных имен действующих лиц. У Л. Андреева Человек вообще, сбросив с себя всякие маски, ведет свой диалог с Роком, Смертью, Временем, Голодом. Если в пьесах последнего (а также в пьесах Блока) встречаются отдельные, и чрезвычайно яркие, бытовые вкрапления, то они играют совершенно особую роль: это не естественные и неизбежные формы воплощения драматического действия, а нечто, привходящее извне, это — употребляя выражение Блока — лишь «трансцендентальная ирония», подчеркивающая всю пошлость, нелепость, призрачность быта перед лицом вечной трагедии.

И все же модернистская драма отнюдь не лишена бытовых черт. Мало того, она является бытовой по преимуществу. Как раз там, где она видит свою эмансипацию от {59} быта, сказываются ее тесные связи с эпохой, ее специальные особенности, бытовая исключительность которых гораздо резче, чем у большинства откровенно и сознательно бытовых произведений искусства.

Громадная пропасть лежит между героями Островского и героями Шекспира. Тем не менее герои Шекспира, и даже герои Софокла гораздо легче могли бы понять жизненную драму персонажей Островского, нежели драмы Метерлинка или А. Блока. Жизненные цели и ценности греков времен Софокла бесконечно отличны от идеалов всероссийского купечества времен Островского, в совершенно ином виде выступает в том и другом случае та сила рока, которая стоит на пути осуществления жизненных целей и ценностей, — но и там и здесь драма развертывается на фоне борьбы человека с некоторой вне его находящейся стихией, с каким-то враждебным ему началом — не то сверхчеловеческим, не то просто бесчеловечным. Между тем в современных пьесах самая эта борьба, самый этот *фон* всякой человеческой драмы отсутствует, — и притом отсутствует a priori, как заранее данная психологическая невозможность борьбы, а не как примирение с роком, достигнутое в результате состязания с ним.

Что бы уяснить это, я возьму для иллюстрации пьесы Блока, которые, на мой взгляд, особенно удачно воплотили в себе дух современности.

В предисловии к своей драматической трилогии «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка» А. Блок пишет: «Все три драмы связаны между собою единством основного типа и его стремлений. Карикатурно неудачливый *Пьеро* в *Балаганчике*, нравственно слабый *поэт* в *Короле на площади*, и другой *поэт*, размечтавшийся, захмелевший и прозевавший свою мечту в *Незнакомке*, — все это, как бы, разные стороны души одного человека; также одинаковы стремления этих трех: все они ищут *жизни* прекрасной, свободной и светлой, которая одна может свалить с их слабых плеч непосильное бремя *лирических* сомнений и противоречий и разогнать назойливых и призрачных двойников. Для всех трех прекрасная жизнь есть воплощение образа Вечной Женственности: для одного — *Коломбина*, светлая невеста, которую только больное {60} и дурацкое воображение Пьеро превратило в “картонную невесту”; для другого — *Дочь Зодчего*, красавица, лелеющая библейскую мечту и погибающая вместе с Поэтом; для третьего — *Незнакомка*, звезда, павшая с неба и воплотившаяся лишь для того, чтобы опять исчезнуть, оставив в дураках Поэта и Звездочета. Сверх того все три драмы объединены насмешливым тоном, который, быть может, роднит их с *романтизмом*, с той “трансцендентальной иронией”, о которой говорили романтики».

Эта трансцендентальная ирония как раз и составляет наиболее интересный и характерный элемент современного мистического мировосприятия. Бесчисленные формы ее проявления можно подвести под два основные типа.

Во-первых, это уже упомянутые выше юмористические выступления «быта», самодовольной обыденщины. В «Балаганчике» центральным воплощением быта является «Автор». Он написал «реальнейшую пьесу», где «дело идет о взаимной любви двух юных душ. Им преграждает путь третье лицо: но преграды наконец падают, и любящие навеки соединяются законным браком!» И вдруг эта реальнейшая пьеса каким-то образом превратилась в мистерию, в нелепую легенду, разыгрываемую марионетками фантастического театра — балаганчика. Глубоко возмущенный «Автор» раза три обращается к общественному мнению публики с горячим протестом против этого издевательства над его творчеством, не признающим «никаких легенд, никаких мифов, и прочих пошлостей». В «Короле на площади» быт — он же «здравый смысл», воплощенный в фигуре циника «Шута» — тщетно борется с мистическим помешательством, овладевшим городом, и в конце концов вынужден капитулировать; он покидает город, ни на минуту впрочем не теряя уверенности в своем конечном торжестве: «Подождите, вы еще хватитесь меня, да только поздно. А пока здравому смыслу остается одно средство — эмиграция». В «Незнакомке» носителями быта являются посетители кабачка, хозяева и гости журфикса и в особенности тот остроумный и положительный «Господин», который оставил в дураках «Поэта» и «Звездочета» и, не мудрствуя лукаво, овладел Вечной Женственностью, этой «павшей с неба звездой» и приняв ее за несколько {61} эксцентричную, но тем более пикантную уличную проститутку.

Другая сторона «трансцендентальной иронии» сказывается в том, что все персонажи, старающиеся так или иначе пробиться сквозь толщу быта к источнику «жизни прекрасной, свободной и светлой», все эти «влюбленные» и «влюбленные», «девушки» и «юноши», «Пьеро» и «Мистики», «Поэты» и «Звездочеты» — все они носят на себе печать чего-то ненастоящего. Не того поэтически-возвышенного ненастоящего, которое зовется «нездешним», а ненастоящего в обидно комическом, унизительно уродливом смысле: это картонные фигуры, марионетки кукольного театра; потянет закулисный режиссер мировой драмы за веревочки, и задергают руками и ногами жалкие куклы, выполняя заранее намеченный ряд движений.

С первого взгляда может показаться, что трансцендентальная ирония быта и рока над поклонниками «Звезды» еще не оправдывает сказанного выше о современной исключительности современной драмы.

Правда звездочеты и поэты не борются подобно героям классических времен с пошлостью «толпы», а останавливаются перед ней в каком-то тоскливом и бессильном недоумении[[28]](#footnote-29), — но быть может, лишь потому не могут они видеть в быте внешнего врага, что слишком полно преодолели его внутренне?

Правда и с роком они не воюют, а лишь покорно пляшут по его команде. Но ведь и все прочие герои всех прочих трагедий только в воображений вели войну с роком, в действительности же являлись его слепыми орудиями.

«Чем лучше играет актер роль Человека», пишет Ф. Сологуб, «чем патетичнее восклицает он: “постучим щитами, побренчим мечами”, тем смешнее его неуместная игра, тем яснее его непонимание роли. “Некто в сером” еще ни от кого не принял вызова на поединок». Да кто же из людей истинно просвещенных не согласится с этим резонным рассуждением главы наших магов и кудесников, кто же решится отстаивать невежественное суеверие, что рок есть живое существо, которое можно проткнуть шпагой!

{62} Выходит как будто бы, что герой современной драмы отличается от своих предшественников только большей изысканностью, большей утонченностью своих переживаний: он слишком далеко отошел от быта, и поэтому так пассивен, так комично растерян в обыденной жизни; он заранее полон предчувствиями рокового свершения грядущих событий, и потому основным мотивом его души явится не боевой пафос, не вызов судьбе, а полная резиньяция ожидания. В этом духе обыкновенно и истолковывают современную утонченную психику. Однако, если приглядеться несколько внимательнее к указанным ее особенностям, то придется признать, что особенности эти не «углубляют» смысл вековечной человеческой драмы, а совершенно уничтожают его.

В самом деле, всмотримся в резонное рассуждение Ф. Сологуба. Разве кто-нибудь, воюя с роком, борется против самого закона, согласно которому совокупность определенных условий влечет за собою определенное следствие? Никоим образом. Насколько мне известно, подобного рода «борьбу» лишь за самое последнее время пытались выдумать идеологи современной богемы, мистические анархисты. Всякая действительная борьба наоборот пользуется этим законом, как своим необходимым орудием. Всякая действительная борьба имеет целью осуществить ту комбинацию условий, из которой, как необходимое следствие, вытекает нечто, соответствующее *желаниям* борющихся, нечто представляющее для них непосредственную *ценность*. Правда и само это желание предопределено роком. Идеально организованный интеллект мог бы заранее вычислить момент его возникновения в душе борца и все перипетии порожденной им борьбы. Но разве эта предопределенность имеет хоть какое-нибудь отношение к самой ценности желания, разве она колеблет хоть сколько-нибудь значение борьбы за осуществление ценности? Уже давно было сказано, что та свобода, которой добивается человек в борьбе с окружающим миром, есть свобода *осуществления* желаний, а вовсе не беспричинность *возникновения* желаний, — понятие теоретически бессмысленное, практически совершенно безразличное. Конечно доказать этого не возможно. Всякий, кто знает, что такое устойчивая жизненная ценность, знает также, что достоинство ее, как ценности, совершенно не зависит {63} от этого или другого способа объяснения или предвидения явлений. Это — психологическая аксиома для человека, эмпирически знакомого с феноменом устойчивой ценности.

Представим себе теперь психику, столь утонченную и причудливую в своих переживаниях, что феномен устойчивой ценности ей эмпирически неизвестен. Само собою разумеется, речь идет не о тех «ценностях», регулярное осуществление которых необходимо для поддержания установившегося жизненного процесса. Эти последние едва-едва достигают ступени сознательного желания и реализуются почти автоматически, по раз заведенному шаблону. Все же то, что могло бы послужить целью для сознательного жизненного творчества, всякое желание, выходящее за пределы традиционного жизненного обихода, в интересующей нас психике отцветает, не успевши расцвесть. Уже одна мысль о том, чтобы свести на землю чарующую мечту, превратить ее в задачу конкретной жизненной борьбы, лишает заветное желание всех его чар, всего поэтического аромата, всякой «трансцендентальной» привлекательности, делает его скучным, плоским, пошло-обыденным. Мало того. Не только практическая *внешняя*, но и психологическая *внутренняя* конкретизация желания обращает его в ничто, убивает его ценность. Мечта зачаровывает лишь до тех пор, пока она еще не превратилась в конкретное желание, пока она еще только предчувствуется, как едва-едва намечающаяся возможность желания. Г. Мережковский в одной из своих статей отметил как признак некоторой грубоватости психического склада г. Булгакова то обстоятельство, что последний «всегда желает того, чего он желает». Носители рассматриваемой здесь утонченной психики никогда не желают того, чего они желают и всегда желают того, чего они не желают. То, что уже оформилось, как фактическое желание, тем самым теряет в их глазах свою желательность, окрашивается в чувственный тон обыденности, скуки, с другой стороны они желают лишь того, что фактически еще не переживается и поскольку оно еще не переживается, как настоящее, действительное желание. — Отсюда светобоязнь, стремление заслонить от себя сияющую на небе «звезду» возможно более густым туманом всяких призраков, неустанные попытки нарочно сбиться с дороги к своему собственному идеалу, безнадежно {64} заплутаться в причудливом лабиринте фантастических измышлений, одним словом «символизм», как метод фиксировать желание in statu nascenti и таким образом создать себе иллюзию устойчивой и даже «вечной» жизненной ценности.

Слово «символизм» я употребил здесь, конечно, не в том смысле, в каком говорят о «символическом» искусстве в противоположность реалистическому. Символизм, как особый прием художественного обобщения, строго говоря, даже и не противоположен реализму; он представляет лишь дальнейший шаг в развитии последнего, более глубокое понимание, более смелое и последовательное осуществление той самой задачи, которую преследовали и художники-реалисты, стремясь к *типичности* своих образов. «Символизм», о котором шла речь выше, не способ художественного творчества, а конкретный факт конкретной психики. Эта характерная *бытовал* особенность современной утонченной души, эмпирическая невозможность для нее сознавать, как ценное, все ясное, определенное, отчетливо очерченное, и вытекающее отсюда сознательное стремление возможно более увеличить хаотичность, причудливость, тусклую призрачность своих переживаний.

Утонченный интеллигент, неустанно грезящий о преображении мира путем любви, как нельзя более далек однако от мысли, что он может хоть сколько-нибудь приблизить воплощение этой мечты своими собственными усилиями.

Творить заклинания с «мистиками», ждать с возрастающей тревогой «приближения девы из дальней страны», вперять вместе с «голубым поэтом» и «звездочетом» тоскующий взор в «Марию-звезду», — это так, это возвышает душу, terrarum dominos evehit ad deos. Но вообразить, что эмпирическая склонность к Марье Ивановне, зарождающаяся в моей груди… — вот в этой груди, вот этого Ивана Ивановича… — что столь обыкновенное чувство знаменует собою сошествие в мир Вечной Женственности… какая пошлость! это значит убить самый идеал вечной женственности, втоптать его в грязь обыденщины. «Пьеро», «Поэт», «Звездочет» — не художественный символ, а галлюцинация, не способ изображения поэтического чувства любви, а психологическая предпосылка последнего. Нужно как можно сильнее зажмуриться, нужно забыть, что {65} пред тобою только Марья Ивановна, что ты только Иван Иванович, нужно всею силою воображения перевоплотиться в какого-нибудь мечтательно-наивного Пьеро, простирающего руки к своей Коломбине, загадочной и белоснежной деве, не то невесте, не то смерти. Но и в этом перевоплощенном виде нельзя долго оставаться безнаказанно. Мечта о любви лишь до тех пор искрится нездешними и неизреченными лучами идеала, пока Иван Иванович — Пьеро еще не совсем освоился со своим новым положением в мире. Как только он начинает входить в роль, утрачивает сознание нереальности и фантастичности своего нового облика, как только Пьеро получает способность чувствовать по настоящему, тотчас же улетучивается та иллюзия высшей ценности, для поддержания которой и совершено было самое перевоплощение.

После нудно-кошмарной возни с картонной Коломбиной «Арлекин» вдруг заговаривает настоящим человеческим голосом:

«Здесь никто любить не умеет,  
Здесь живут в печальном сне!  
Здравствуй мир! Ты вновь со мною!  
Твоя душа близка мне давно!  
Иду дышать твоею весною  
В твое золотое окно!»

Но настоящий человеческий голос — это ведь как раз и есть то, что губит поэтические чары мечты! и трансцендентальная ирония уже спешит на выручку с ремаркой: «Прыгает в окно. Даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула».

Настоящий голос замолк. Права картона восстановлены. Поэзия торжествует.

На следующей странице Пьеро и Коломбина чуть-чуть было не эмансипировались от своей картонности: Пьеро медленно движется по сцене, простирая руки. По мере его приближения мертвенно неподвижные черты Коломбины начинают оживать. «Румянец заиграл на матовости щек. Серебряная коса теряется в поднимающемся, стелющемся утреннем тумане. На фоне зари, в нише окна, стоит с тихой улыбкой на спокойном лице красивая девушка… Пьеро подходит и хочет коснуться ее руки своей рукой»… Караул, поэзия {66} в опасности! Но как раз во время «между Пьеро и Коломбиной просовывается торжествующая голова Автора». Автор болтает что-то о «свидании двух влюбленных после долгой разлуки», и под влиянием его реалистических комментариев Коломбина вместе с декорацией взвивается вверх. Пьеро один «беспомощно лежит на пустой сцене».

Но, скажет читатель, ведь «Автор» — это уже конечно не призрак, созданный самим Иваном Ивановичем, это самая подлинная реальность, пошлость, ворвавшаяся «извне» и спугнувшая поэтический порыв чувства. К сожалению это не так. В предисловии автор (речь идет разумеется о г. Блоке, а не об Авторе, выступающем на подмостках) совершенно верно указывает, что «три маленькие драмы, предлагаемые вниманию читателя, суть драмы лирические, т. е. такие, в которых переживания *отдельной души*, сомнения, страсти, неудачи, падения, — только представление в драматической форме». Житейская обыденность не даром выведена на сцену в виде «Автора» пьесы. Это действительно голос самого автора, его внутренний демон или, быть может, ангел хранитель, предостерегающий от опасности всякий раз, когда рассеивается марево картонности и на сцену грозит выступить что-нибудь настоящее, умное. Подхлестываемая этим memento mori, утонченная душа несется все вперед и вперед, от одной галлюцинации к другой, не смея перевести дух, торопливо сбрасывая только что надетую личину и заменяя ее новой, ибо при малейшей задержке, при малейшей попытке всмотреться в созданный образ, овладеть им, кроткие предостережения ангела хранителя превращаются в торжествующий хохот дьявола пошлости.

Другой характерный прием, при помощи которого утонченная душа пытается фиксировать галлюцинацию ценности, заключается в своеобразно противоречивом методе построения искомой галлюцинации. «Символ» задумывается таким образом, чтобы его вообще нельзя было конкретизировать. Он не *дается* как целостный образ, а *задается* как теорема; при чем в самые условия этой теоремы умышленно включаются данные несовместимые, данные, соединение которых противоречит не только логике ума, но и логике чувства. На лицо имеются, таким образом, лишь разрозненные элементы символа. Каждый из элементов есть определенный {67} образ и, как все определенное, сам по себе не ценен для утонченной души. И вот последняя старается убедить себя, что желанная ценность воссияла бы наконец в сей тусклой жизни, если бы удалось осуществить психологически немыслимое сочетание противоречивых элементов в единый образ.

Удобство этого метода соединять несоединимое по сравнению с методом стремительной смены масок прежде всего состоит в том, что он позволяет дать некоторую передышку творческой фантазии. Здесь открывается возможность неопределенно долгое время вперять взор в одну точку, не достигая однако никакой ясности, ничуть не приближаясь к чему-либо «реальному», настоящему, не теряя следовательно драгоценного чувственного тона призрачности. С другой стороны эта застывшая неподвижность упершейся в тупик мечты гораздо лучше символизирует «вечный» характер искомой ценности, нежели кинематограф быстро линяющих личин.

Не удивительно, что этот второй метод усиленно разрабатывается и модернистской философией и модернистской поэзией, — особенно в применении к идеалу Вечной Женственности.

Что такое «Вечная Женственность» в устах современных мыслителей и поэтов, придающих любви универсальное религиозно-философское значение? Так как Вечная Женственность символизируется в горящей на небе голубой «Звезде — Марии», то невольно является мысль, что речь идет о возвышенной, мечтательно-экзальтированной платонической любви, о том служении «прекрасной даме», которое в средние века резко отделялось от всякой плотской, земной страсти, но такое толкование неправильно. Современные философы не устают доказывать, что платоническая любовь есть искажение идеала. То же самое делают и поэты. Вечная Женственность воплощается в виде Коломбины, «земной невесты» Пьеро. Мария — Звезда, скатившись с неба и приняв образ Незнакомки, заявляет:

Кровь закипает во мне.  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Я стройнее всех ваших дев,  
Я красивее ваших дам,  
Я страстнее ваших невест.

{68} Но если так, дело идет, по-видимому, о гармоническом синтезе земной страсти, голоса «запевающей крови» и того всеобъемлющего высокого чувства, которое заставляло рыцарей молиться прекрасной даме, отожествляя ее с Мадонной. Как будто бы в этом и состоит современный идеал любви, но вот удивительная вещь: Коломбина, готовая последовать за Пьеро, горящим к ней трогательной, глубокой и неизменной любовью, вдруг забывает о своем верном рыцаре и «улыбаясь» идет за Арлекином, который поманил ее довольно легкомысленным и небрежным жестом. — Прекрасная Незнакомка — звезда с такою же легкостью покидает поэта, вся жизнь которого была трепетным ожиданием ее сошествия с небес, и отдается первому встречному «господину», игриво уверяющему ее, что он «тоже поэт», ибо «мог бы спеть вам куплет: ах, как ты хороша!» Она считает нужным осведомиться лишь об одном:

«Ты можешь обнять меня?  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
И уст касаясь моих,  
Ты будешь ласкать меня?»

И когда «Господин», в противоположность несколько одеревенелому от продолжительного ожидания поэту, горячо рассеивает ее сомнения на этот счет, Звезда-Мария чувствует себя вполне удовлетворенной: Господин «уводит Незнакомку под руку. След их заметает голубой снег».

Этот любопытный пассаж с Коломбиной и Незнакомкой никоим образом нельзя истолковывать по традиционному шаблону: мол, среди действительных женщин трудно встретить что-либо, соответствующее идеалу… под божественной внешностью часто скрывается самая низменная пошлость… и т. п. Коломбина и Незнакомка — вовсе не действительные женщины, не земные по своему происхождению девы. Черты Коломбины полны такого строгого величия, такой «мраморной» «чистоты и белизны», что мистики принимаюсь ее за смерть и в ужасе всплескивают руками, когда Пьеро узнает в ней любовь. Незнакомка на наших глазах возникает из «яркой, тяжелой звезды», скатывающейся с неба. Но и в земном виде она сохраняет все свои звездные свойства. При ее появлении «все становится сказочным — темный мост и дремлющие голубые корабли. Незнакомка застывает {69} у перил моста, еще храня свой бледный падучий свет. Снег, вечно юный, одевает ее плечи, опушает стан».

Нет, не может быть сомнения перед нами не земная девушка белоснежной чистоты, не женщина, сверкающая как звезда, а сама вечная звезда, воплотившаяся в женщине. Уже предчувствуется мистическое преображение мира — «все становится сказочным» — и вдруг… вместо апофеоза Вечной Женственности самый обыкновенный «публичный дом», как выражается «Старик» в заключительной сцене Незнакомки.

Дело следовательно не в эмпирических несовершенствах земных женщин, а в самом факте земного воплощения идеальной любви. — Пока любовь обращена к современному поклоннику Прекрасной Дамы идеальной своей стороной, он не видит ее плоти, он или поддается гипнозу мистиков, как Пьеро[[29]](#footnote-30), или, как голубой Поэт, отвечает на страстные призывы Незнакомки унылыми перепевами настроений, накопленных за долгие годы мечтательного созерцания Звезды. Ему нужно забыть о звезде, превратиться в расторопного «Господина», охотника до искательниц ночных приключений, — и тогда он быстро овладевает плотью любви, но увы! от ее нездешних небесных красок при этом не остается и следа[[30]](#footnote-31).

Таким образом для данной психики синтез возвышенной любви и земной страсти недоступен: первая — это, употребляя выражение Достоевского, только «идеал Мадонны», бесплотная мечта; вторая — только «идеал Содомский», разгул чувственности. Ни идеал Мадонны, ни идеал Содомский в своей отдельности и конкретной определенности не удовлетворяет утонченную душу, которая в то же время фактически {70} не в состоянии их синтезировать. Отсюда сама собою вырастает невозможная теорема: исходя из положения, что любовь к Мадонне и любовь Содомская исключают друг друга, слить оба эти вида любви в одном целостном переживании. Художественным разрешением этой теоремы и является чувственная страсть к Звезде-Марии. Звезда-Мария не символ прекрасной девы, а настоящая звезда на настоящем небе, — земное у нее только имя. И вот этот-то бесплотный идеал, сохраняя всю свою бесплотность, должен стать плотским; небесная звезда, оставаясь на небе, должна отвечать чувственной страсти поэта. Любовная мечта поэта была бы осуществлена, если бы ему удалось вступить в брачные отношения с Капеллой или Вегой. Очевидно тут действительно найден пункт, к которому можно вечно уноситься мечтой, без малейшей опасности получить что-нибудь конкретное, определенное, а следовательно «пошлое», — хотя бы в воображении.

Выше я сказал, что символизм, как метод художественного обобщения, не имеет ничего общего с психологическим символизмом, как особым типом «утонченных» переживаний. Но само собою разумеется, поскольку художественная литература нашего времени берет своим сюжетом переживания современной утонченной души, постольку она не чужда и этого второго конкретно-психологического символизма.

В большинстве произведений, называемых «символическими», смешаны в различных отношениях оба вида символизма. Так, например, у Ибсена такие пьесы, как «Северные богатыри» и даже «Брандт», символичны почти исключительно в смысле приемов художественного обобщения. Но уже в «Пер Гюнте» преобладает психологический символизм. Наконец «Гедда Габлер», по моему мнению, типично бытовая пьеса: ее символизм всецело психологический, символизм трагических кривляний утонченной души. Ошибка условного театра при постановке «Гедды», состояла в том, что условными в этой постановке были только внешние подробности — как раз то, что должно бы быть «реальным», — но было забыто об условности в самом центральном пункте, в изображении драматических коллизий души Гедды; не была оттенена их «картонность», несмотря на то, что сам Ибсен {71} вполне достаточно выявил и местами даже нарочно подчеркнул, «стилизовал» эту сторону переживаний свое героини.

Метерлинк и А. Блок являются, так сказать, профессиональными певцами исканий современной души, хотя и в различных областях. По самому своему душевному складу оба эти художника всецело находятся в рамках быта утонченной интеллигентской богемы конца прошлого и начала нынешнего века; поэтому и символизм их насквозь бытовой, символизм «чистого описания», если можно так выразиться. Ряд перевоплощений, действительно переживаемых утонченной душой в процессе ее исканий, воспроизводится здесь во всей конкретности и индивидуальности. Я вовсе не хочу сказать, что все образы Метерлинка и Блока фотографичны, — нет, они порою очень художественны, очень типичны для той среды, которая в них изображается, но самая эта среда настолько узка, ее жизненные отправления настолько своеобразны, ограничены, отличны от всего того, что в эпохи мужественной борьбы принято называть человеческой драмой, что ни один образ, типичный для данной бытовой группы, не имеет смысла за ее пределами, не в состоянии превратиться в символ широкого общечеловеческого значения.

Не удивительно, что как раз постановка Метерлинка и Блока на сцене петербургского условного театра особенно удовлетворяла зрителей. Здесь условному театру действительно удалось открыть новые горизонты, здесь он для многих был целым откровением. Утонченный зритель не только узнавал свои реальные переживания в этих, казалось бы, столь далеких от всякой действительной жизни «стилизованных» фигурах, то пластически застывающих, то ритмически движущихся по сцене двух измерений, — он впервые познавал самого себя через них.

Но только в этой резко очерченной сфере условный театр и может быть художественным. «Для нас становится уже смешною слишком усердная актерская игра, и великолепная декламация, и величественный жест, и чрезмерная добросовестность в передаче бытовых особенностей, — от всех этих прелестей нам становится даже несколько неловко», пишет г. Сологуб и поскольку театр изображает «нас», этих «прелестей» действительно не должно быть на сцене, ибо нет их и в «нашей» настоящей жизни. Несоответствие {72} выразительных движений и выражаемых ими чувств смыслу произносимых «нами» слов есть конкретный факт «нашей» действительности. Общеизвестен, так называемый, «декадентский» способ читать стихи: монотонно отбивающий такт, заунывный голос декламатора не находится ни в каком соответствии с содержанием декламируемого стихотворения.

И в высокой степени наивны попытки некоторых сторонников условного театра объяснить эту особенность современной психики тем, что глубокие и сильные переживания, якобы замыкаются внутри, чуждаясь внешних выражений. Благодаря Джемсу, Ланге и др. психологам мы очень хорошо знаем в настоящее время, что «внешние» выражения вовсе не произвольный символ «внутренней» эмоции, а ее необходимая составная часть. Эмоция есть *сумма* ощущений, связанных с определенным комплексом внутренних и внешних движений организма. Правда, задачи борьбы — например, стремление обмануть противника — могут вызвать задержку внешних выразительных движений, и тем сильнее нарастает тогда внутренняя составная часть эмоции, но если внешние выразительный движения отмечаются *вообще*, если они *принципиально* признаются «смешными», то это свидетельствует вовсе не о глубине и мощи переживаний, а, наоборот, о крайней их поверхностности и слабости, о неспособности данного субъекта пережить настоящую целостную эмоцию.

Выводя на сцену людей, жизненная драма которых сводится к эмоциональной импотенции, необходимо конечно подчеркнуть эту их основную особенность намеренной условностью выразительнных средств, — здесь это требование простой художественной правдивости. Но возвести условность в сан «символа», философски освещающего сущность всякой вообще «жизни человека», значит совершить вопиющее преступление против художественности, превратить живое действие человеческой драмы в отвлеченно-скучное резонерство.

Меня не интересует здесь вопрос о том, насколько удовлетворительно разрешает современное условное искусство те или другие детали своей специальной задачи: изобразить быт утонченной интеллигенции. Мне хотелось лишь указать, где лежит эта задача, лишь рассеять коренное недоразумение, в {73} которое впадают теоретики условного искусства, придающие ему универсально-философский смысл.

Одно время у нас была в большом ходу фраза: «переоценка всех ценностей». Теперь Ницше почти совсем вышел из моды, но «переоценка всех ценностей» и до сих пор фигурирует нередко, как характеристика исканий современных утонченных душ. Правильнее и осторожнее было бы пока говорить не о «переоценке», а о *разложении* всех ценностей, о разложении самого психологического феномена этой категории, об утрате *чувства ценности*. В этом, как мне кажется, и состоит трагедия современной души. И уже отсюда ясно, что такую трагедию отнюдь нельзя интерпретировать по старому шаблону, как состязание между человеком и роком, ибо как раз состязания то и нет в наличности. Нет борьбы за ненахождением в жизни ничего такого, за что стоило бы бороться.

Но рок есть только сопротивление, испытываемое в борьбе за осуществление или сохранение жизненных ценностей. Если опыт борьбы показывает, что сопротивление непреодолимо, что высшие ценности жизни не реализуемы или обречены на гибель, то возникает пессимистическое миросозерцание, в противном случае миросозерцание будет оптимистическим. И при пессимистическом, и при оптимистическом конечном выводе трагедия тем значительнее, чем ярче горят основные руководящие ценности, чем глубже проникает их свет во все отправления жизни, чем интенсивнее, шире и сосредоточеннее борьба за них. Всякая смерть производит гнетущее впечатление, всякая любовь манит к себе, но лишь на фоне глубокого пафоса жизни, лишь на фоне могучей жизненной борьбы возникает *трагедия* смерти и *трагедия* «сильной, как смерть» любви. К человеческой психологии, как и к физическому миру применим третий закон Ньютона: противодействие равно действию; великому дерзновению человеческого «действия» соответствует и великая сила рока — «противодействие», но где нет действия, там отсутствует и противодействие; кто не делает усилия, не испытывает сопротивления.

Так как утонченное строение современной души исключает для нее возможность действительной борьбы за действительные цели, то ей неизвестно, что такое рок. До такой степени неизвестно, что порою она даже скорбит {74} об этом: «Она (трагедия) утверждает всякое противоречие», пишет г. Сологуб, «всякому притязанию жизни, правому ли, нет ли, одинаково говорит ироническое *Да*! Ни добру, ни злу не скажет лирического *Нет*!» Другими словами: хоть бы откуда-нибудь взялось противодействие, что ли… Авось оно выведет меня из мечтательно-тоскливого столбняка и подвигнет хоть к какому-нибудь действию! — Эта жажда противодействия иногда принимает характер почти маниакальный. Так, например, Пшибышевский, очень ярко описав в своей «Синагоге Сатаны» ужасы средневекового культа диавола, начинает затем запугивать «буржуазию» и власти предержащие, пресерьезно уверяя, что среди декадентов и иных подобных им врагов «буржуазной пошлости» по сию пору живы все чудовищные преступления сатанизма; в заключение он прямо таки взывает к восстановлению средневековых костров для людей близких ему по духу. Правда, костры нередко закаляли ту веру, которую предполагалось на них сжечь, но Пшибышевский забывает, что закалить можно лишь то, что уже существует, хотя бы и в более мягком виде, создать уже веру из ничего не в состоянии никакой костер.

Не в форме внешней и враждебной человеку силы встает рок в современной драме, а в форме роковой призрачности внутренних переживаний. Современной душе не известен настоящий рок, она знает только рок картонный или роковой картон. Совершенно напрасно жертвы картонного рока пытаются установить свое родство с героями греческой классической трагедии. Всякие вообще *классические* эпохи, т. е. эпохи сосредоточенной коллективной борьбы за осуществление известной системы культурных ценностей, по духу своему прямо противоположны психологии модернизма. Окрашена ли эта борьба радостным предвкушением победы или, наоборот, гнетущим чувством страха перед всемогуществом рока, во всяком случае миросозерцание создается, как *итог* жизни разнообразной и богатой, блещущей яркими красками, кипящей реальными противоречиями. Но ничего общего ни с классическим оптимизмом, ни с классическим пессимизмом не имеет тот априорный пессимизм истлевающей психики, который не находит в реальном мире ни одной краски, достаточно яркой, для того чтобы {75} стоило остановить на ней взор, ни одного противоречия, достаточно гнетущего, для того чтобы стоило вступить с ним в борьбу.

Действенное трагическое миросозерцание как нельзя более чуждо современности. Единственно возможным философским обобщением переживаний картонно-трагической души является та спокойная «система» своеобразного солипсизма, которая пропагандируется в. Сологубом. «Я создал и создаю времена и пространства, вещает этот корифей современной мистерии, и нет вне Меня бытия, ни возможности бытия. Всякое помышление во Мне, и всякое явление от Меня и ко Мне, — ибо все и во всем Я, и только Я, и нет иного, и не было, и не будет… Разделенные и многообразные лики — все они только личины Мои… Всякое действие от Меня, и всякое определение тоже. Добру и злу указал Я быть и положил законы». Когда читаешь эти удивительные тирады из «Книги совершенного самоутверждения», именуемой «Я»[[31]](#footnote-32), то как-то не верится, что их писал такой тонкий и хитрый, себе на уме, человек, как в. Сологуб. И все кажется, что перед тобою листки из дневника восторженного гимназиста, который впервые услыхал фразу «мир есть мое представление» и моментально прозрел. Какая захватывающая дух мощь! И как просто дается в руки! Стоит только написать с большой буквы Я, Мое, — и смиряются враждебные стихии мира, кротко припадают к ногам титана, мало того, превращаются в свободную эманацию его творческой воли. Но само собою разумеется, восторженное состояние гимназиста продолжается лишь до тех пор, пока он мысленно созерцает свое, столь неожиданно свалившееся с неба, всемогущество. При первой же попытке пустить его в ход на практике чары улетучиваются и мир принимает свой прежний объективный вид. «Зло» ничуть не испугалось того, что его назвали «Моим» представлением и продолжает по прежнему угнетать меня как враждебная мне сила. «Законы» хотя и оказываются моим орудием в борьбе со злом, но — увы! — отнюдь не свободно «положены» мною, а *найдены* путем трудного и сложного процесса и не обнаруживают ни малейшей склонности изменяться сообразно с полетом Моих желаний. {76} Наивный гимназист быстро разочаровывается в мощи солипсизма, — но, конечно, лишь потому, что ему по молодости лет свойственно сильно желать и бороться за осуществление своих желаний. Психика, достигшая той степени, при которой сколько-нибудь активное желание уже невозможно, находится в гораздо более выгодном положении. Она объявляет свой маразм, свой волевой паралич высшим тоном воли, третирует всякое желание, как «слабость» и спокойно застывает в блаженном полусне солипсизма. «Слабому свойственно делать то, что он хочет. Желания его над волей его. И нет у него воли. Ибо воля одна, только Моя воля. И нет иной воли. И вот слабые раздираются желаниями своими. Моя же сила — создать и то, что Я хочу, и то, чего Я не хочу». Но спрашивается, для чего же тогда вообще «создавать»? Если для меня все равно, осуществляется ли то, чего я хочу, или же то, чего я не хочу, если для меня непонятно стремление «слабых» содействовать торжеству желаемого и противодействовать не желаемому, то зачем мне «полагать» эти определения? Зачем различать добро от зла, одну вещь («личину») от другой? Не лучше ли смежить очи, чтобы уже совсем не видеть этого тоскливо монотонного шествия «Моих личин», одинаково для меня безразличных во всех своих модификациях, совершенно не задевающих во мне никаких настоящих действенных желаний? Не лучше ли погрузиться в полное и окончательное небытие, чтобы обрести там абсолютное «самоутверждение» и «тожество всяких противоположностей»?

Ф. Сологуб уверяет, что он очень «любит» описываемое им солипсисткое времяпровождение. «И если были кумиры и будут, — это я играл кумирами. Играя, создавал и разрушал их. Я забавлялся созданием могущества и всемогущества. На высочайшие престолы возводил я создания Моей мечты и падши кланялся им, любил игру. Люблю». О вкусах, конечно, не спорят. Быть может, кому-нибудь и в самом деле может понравиться эта пустопорожняя словесная игра. Несомненно во всяком случае, что далеко не всем представителям модернизма игра в бирюльки собственных личин доставляет такое удовольствие, как Ф. Сологубу. В большинстве своем они несомненно тяготятся роковой пустотой своих призраков и двойников, ищут выхода к настоящей, {77} реальной жизни. Отсюда искреннее у многих стремление возродить «соборное» действие, проникнутое подлинным религиозным чувством. Горячие надежды возлагаются при этом как раз на театр.

Как известно, праматерью театра была литургия, оргийное служение Дионису, и лишь впоследствии участники соборно разыгрываемой мистерии разделились на исполнителей и зрителей, а вместе с тем и самая игра утратила богослужебный характер, театр отделился от храма. И вот теперь предполагается проделать обратный процесс. Через театр хотят современные зрители войти в храм, постепенно приучить себя к богослужению, соответственно видоизменяя театральную игру. Для достижения этой цели признается необходимым приблизить актера к зрителю, и притом не только внешне, путем устранения рампы, но и внутренне: актер должен давать не законченный образ, а только «стилизованные» намеки, повышая таким образом активное участие зрителя в драме и подготовляя тот желанный момент, когда, наконец, падут всякие преграды и, по слову пророка Сологуба, зритель и зрительница вместе с актером «в легкой пляске помчатся». Для этого они должны кроме того оставить у порога театра «свои грубые, свои мещанские одежды». Ибо «пафос освобождения — радость прекрасного обнаженного тела».

Да сбудется реченное. Пока оно впрочем что-то плохо сбывается. По крайней мере, все, писавшие о петербургском условном театре, согласны, насколько я помню, в том, что в смысле возрождения соборно-мистической оргийности, или хотя бы даже первых шагов к ней, он дал очень мало.

Теория религиозного миссионерского театра, разработанная особенно подробно Вячеславом Ивановым, покоится на предпосылках, ложных в самой своей основе. Предполагается, что театр придет на помощь художникам слова и облечет в плоть и кровь соборного религиозного действия то «мифотворчество», которым занимаются современные поэты. Недоразумение заключается прежде всего в самом понятии «мифотворчество». Мифы не «творятся» свободной фантазией, а «рождаются» из реальности вчерашнего дня. Представление, которое еще недавно было самой подлинной реальностью, — отправным пунктом всякого практического воздействия на природу, — которое даже теперь, утратив свою практическую {78} полезность, сделавшись «не научным», сохраняет тем не менее *чувственный тот* реальности и потому кажется «сущностью вещей» в противоположность сменившему его в познании методологическому построению, — такое представление и есть миф. Чувство консервативнее интеллекта, — оно долго хранит в сокровищнице своих интимнейших ценностей то, что познание отбрасывает как негодное, но рано или поздно чувство следует за интеллектом, приспособляется к созданным этим последним новым условиям жизненной борьбы, рано или поздно миф утрачивает чувственный тон реальности и в результате этой новой метаморфозы становится просто художественным образом, поэтической сказкой. Проделать этот путь в противоположном направлении — начать с художественного образа, прицепить к нему чувственный тон реальности и, все усиливая этот последний, возвести произвольный символ через стадию «легенды» в ранг «мифа», а потом и в ранг подлинной «реальности» — невозможно. Человеческая душа, к сожалению, не кинематограф, который можно по произволу пускать то в том, то в другом направлении. Поэзия порождается мифами, но эта реакция, как говорят химики, не обратима. Мифы берут свое начало не в сфере вновь возникающих поэтических ценностей, а в сфере распадающихся познавательных ценностей.

Столь же несостоятельна мечта о возрождении «соборности» путем каких бы то ни было празднично-театральных действ, учиняемых людьми, которые в своей будничной мещанской жизни очень далеки от соборности. Даже радикальный рецепт Сологуба сбрасывать «мещанские» одежды у порога театра и отплясывать мистерию нагишом не поможет делу, ибо вместе с мещанской одеждой не соскочит мещанская душа, а в ней-то вся суть.

Праздничная соборность религиозных торжеств наших предков была лишь сосредоточенным выражением их будничной соборности, того первобытного коммунизма, который окрашивал собою и всю их обыденную жизнь. Современный чиновник министерства народного просвещения, даже и скинув вицмундир «у порога», не обрящет за этим порогом того религиозного пафоса, которым горели наивные дикари, {79} уносясь в исступленной хоровой пляске вокруг жертвенного козла.

К тому же вовсе не в возрождении первобытно-сплошного коммунизма общих переживаний состоит задача грядущей соборности. Сложная дифференцированность коллективной жизни должна остаться. На слом обречены лишь те непроницаемые горизонтальные и вертикальные переборки, которые, обращая существования огромного большинства в сплошное страдание, в то же время уничтожают для всех смысл коллективного жизнестроительства, придают последнему вид бестолковой сутолоки.

И приходится констатировать, что как раз психология современных художников особенно далека от соборного идеала. Никогда еще оригинальничанье, стремление абсолютно обособиться в своем творчестве, быть совершенно не похожим ни на кого другого, не свирепствовало в искусстве с такою опустошительной силой, как в наши дни. Никогда еще вражда к «классицизму» в искусстве, к «школам» не принимала такого непримиримого характера. Отвергаются не какие-либо определенные школы, а самый принцип соединения в школы. В школе видят только мертвящий гнет рутины, только оковы, убивающие личное творчество. Конечно, всякая школа рано или поздно исчерпывает свое содержание, и как все в этом текучем мире — из формы развития превращается в его оковы. Но из этого отнюдь не следует, что развитие не нуждается ни в какой коллективной оформленности. Несмотря на старания современных писателей повытаскать на свет Божий и прославить гениями забытых романтиков всех времен и народов, бесспорной остается истина, что «вечные» художественные ценности созданы не романтиками, а классиками, не художниками беспорядочно индивидуальных исканий, а художниками планомерно идущих к цели школ. Художники классических периодов искусства не считали для себя унизительным возводить ту или другую отдельную часть задуманного совместно здания, и в этом была не слабость их, а сила. Они соединялись в школы, чтобы дать законченное, детально разработанное воплощение известному художественному мировосприятию. Они понимали, что только таким путем можно действительно «выявить» ценность тех или других приемов художественного творчества.

{80} Но не мало уже накопилось признаков, заставляющих думать, что период романтических исканий изжит, что мы стоим на пороге возрождения классицизма.

Какое же наследство оставляет своему преемнику современное условное искусство? Будет ли оно целиком сдано в музей, как интересный «человеческий документ», как яркая картинка отжившего, своеобразно-уродливого быта? Или же оно обогатит чем-нибудь искусство будущего?

Не подлежит сомнению, что в музей попадет как раз то, что современники считают в своем искусстве особенно ценным, чему они приписывают особенно глубокий — философский, религиозный, мистический смысл. Но некоторые второстепенные составные части, некоторые попутно выработанные приемы наверное войдут в сокровищницу искусства и, быть может, составят для нее далеко не маловажное приобретение. Так, например, однообразно ритмичная речь, однообразно пластичные жесты при изображении эмоций, совершенно *не соответствующих* таким выразительным знакам, — это, конечно, достояние музея, это годится только для картины современной психики с ее ненастоящими эмоциями. Но ведь каждая настоящая эмоция, поскольку она выражается голосом и жестами, имеет вполне определенный, *соответствующий* ей, музыкальный ритм и ритм движений. И если условный театр положит начало изучению этой стороны человеческих переживаний, он окажет существенную услугу дальнейшему развитию театрального искусства. Возможно далее, что условный театр нащупает путь для действительно художественного сочетания словесного диалога и музыки, о чем уже давно мечтают и художники слова, и художники звуков. Возможен и целый ряд других важных приобретений в области художественной техники.

Такова вообще роль романтических эпох. Стиль создаваемых ими построек незначителен, фальшив, порою даже прямо комичен, но они всегда оставляют по себе чрезвычайно много интересных деталей, новых и оригинальных технических приемов; не создавая крупных ценностей, они подготовляют материал для них. Эпоха нового классического строительства, следующая за романтическим распадом и разбродом, и именно благодаря этому последнему, оказывается вооруженной гораздо лучше, нежели {81} старый классицизм, разрушенный романтическим смешением языков.

История человечества развертывается диалектически. Это не бессмысленная пляска призрачных масок, не беспорядочная игра случайных, капризно противоречивых порывов, настроений и взглядов, а упорный, последовательный, непреоборимо-могучий процесс роста человека. В диких конвульсиях социальной борьбы, в смене бурных периодов одушевленного натиска, и разъеденных скептицизмом эпох относительного застоя и упадка осуществляется это суровое восхождение ad astra. Здесь ничто не пропадает даром. Даже эпохи явного гниения и упадка, когда самая идея прогресса осмеивается, как скучная и пошлая, когда взоры жадно устремляются назад, — даже такие эпохи по «Трансцендентальной иронии» истории оказываются обыкновенно орудием поступательного движения человечества. Они дают удобрение для будущих всходов прогресса.

В. Базаров.

# **{82}** Новая сцена и новая драма

## I

Вычурно разукрашенная ваза; она расколота пополам, но половины ее соединены и скреплены старой, перегнивающей веревкой. В вазе пустили побеги лесные фиалки. Нарядная, массивная античная колонна; она брошена на землю и разбита. Обломки колонны покрыты дикими полевыми цветами.

Лет десять тому назад подобного рода рисунки и виньетки неизменно красовались на заглавных листах и страницах западноевропейских художественных журналов, взявших под свое покровительство «новое искусство», которое тогда праздновало свой Sturm und Drang-periode. Это были боевые эмблемы штурм-унд-дренгеров. Помощью их теоретики нарождавшегося модернизма старались передать, в рельефной и наглядной форме, сущность «новых веяний». Старое искусство, говорили избранные ими эмблемы, представляло собой культ манерности, ненужных и вычурных орнаментов и прикрас, и оно умирает, противореча духу современности: освобождение от всяких условностей, *простота* стиля и выполнения — вот основное требование, выставляемое молодым искусством, идущем ему на смену.

Это требование, действительно, являлось очень характерным для модернизма, действительно, проводило резкую демаркационную линию между «старым» и «новым». И на нем сходились довольно многочисленные секты и школы художников разных профессий, — художников, ставших под модернистское знамя. «Символы веры» всех этих сект и школ заключают в себе проповедь «естественности», полного отрешения от навязанных извне «правил», проповедь близости к «природе». Правда, образцы так называемого «декадентского» {83} творчества затемняли зачастую в представлении широких слоев публики мотив «простоты», выдвинутый сторонниками «art nouveau». Но и те, кто передавал на полотне или бумаге, в звуках или на камне наиболее утонченные переживания души «современного человека», несомненно вдохновлялись названным мотивом.

Свое наиболее решительное выражение последний получил в антитезе природы и цивилизации, в протесте против новейшего индустриального развития, в идеализации жизни социальных групп, знающих лишь примитивное хозяйство, лишь примитивные орудия и способы производства. И при этом, в качестве главного источника бедствий существующего строя выставлялась *машина*. Машина, доказывали модернисты, делает работу бездушной, убивает всякую поэзию и всякое изящество жизни. Проповедовалось возвращение к ремеслу, к ручному труду. Модным героем художественной литературы был объявлен романтически настроенный «аристократ духа», предающий анафеме крупные городские центры, с их богатством и их нищетой, с промышленными магнатами, с их демосом, с их пролетариатом, чувствующий себя «одиноким во всем мире», бегущий или стремящийся бежать в «пустыню», на лоно первобытной природы, в царство незатронутых культурой, идиллических народов.

Но принимать за чистую монету все подобного рода заявления модернистов, видеть в них résignation известной части буржуазии, отказ последней от пути, по которому она идет, от дальнейших экономических завоеваний — как это обычно делается — мы не имеем ни малейших оснований. Не симптомами упадка, вырождения современного капитализма и возврата к докапиталистической технике служат эти заявления, а, наоборот, симптомами роста и укрепления новейшей индустрии. Модернистская «простота» есть как раз детище проклинаемой модернистами машины, естественный плод ее поступательного развития, показатель ее триумфа.

Зависимость модернизма от современного машинного производства была отмечена давно, еще в дни модернистских «бурных стремлений». «Я думаю, что эти явления (явления переворота в искусстве) стоят в необходимой связи с развитием нашей современной железной машинной индустрии, — говорил некто Юлиус Лессинг, заведующий коллекциями {84} берлинского музея художественной промышленности, в своем очерке “Das Moderne in der Kunst”[[32]](#footnote-33) — неминуемо обусловливающей пересмотр старой наличности технических и, следовательно, художественных форм». Лессинг указывал на роль *материала*, утилизируемого, напр., строительным искусством. «Деревянная постройка есть нечто весьма отличное от современной ей каменной постройки, кирпичный дом — от мраморного. И даже в мраморном храме какой-либо страны различная тяжесть употребляемых в дело камней определяет различие форм, и мы замечаем различные стили». «Дерево допускало возможность устройства широких зал, но полной свободы распоряжаться местом достигли лишь тогда, когда железо сделалось живым фактором в области архитектуры, а, вместе с железом, машина, несказанно облегчившая обработку всех материалов». Железо и машина принесли с собой переоценку всех форм, известных архитектуре и производству предметов домашней обстановки. И те из старых форм, которые не отвечали новому материалу, новой машинной индустрии, были отвергнуты.

Вот почему массивный колонны в античном стиле были признаны отжившими свой век. Их существование связано с преобладанием камня в архитектурной практике. Новая индустрия приносит с собою легши, тонкий железный столб. Но права гражданства последний получил не сразу. Новой технике пришлось выдерживать длительную борьбу со старой. Некоторое время железный столб считался парием. Пользуясь им для построек, архитектора тщательно старались скрыть следы его присутствия в комнатах и залах: его обшивали деревом или каким-нибудь другим материалом, придавали ему узаконенную господствовавшей до тех пор техникой внешность. Но победа принадлежала парию: он начал освобождаться от несвойственных ему маскарадных украшений, выступать в своем настоящем виде. И на языке модернистской эстетики приобретение им гражданства квалифицируется как торжество принципа естественности и простоты.

Можно было бы привести массу других, не менее поучительных {85} и наглядных примеров, иллюстрирующих смену технических эпох. Возьмем ли мы мебель, посуду, лампы, отдельные части домовых построек, общий тип последних, архитектуру мостов, экипажей и т. д., везде мы видим одно и то же: везде — осязательные результаты победы железа и машинной техники, везде сложность форм и орнаментации сходит со сцены. Везде железо вытесняет камень и дерево или камень и дерево получают при обработке новые формы, настолько простые, что, по сравнению с традиционными, они кажутся полнейшим отрицанием всяких форм, всякого «искусства». Какие-нибудь кресла в стиле Людовика XVI или Рококо уступают место легким, напоминающим игрушечные стульям простейшей конструкции; массивные, изысканно-нарядные блюда и вазы заменяются металлическими, лишенными украшений; тяжеловесные, носившие на себе печать старых времен сохранявшие сложность орнаментов кронштейны и пьедесталы ламп не в состоянии конкурировать с почти «бесформенными» газовыми рожками и электрическими лампочками.

Торжество принципа естественности и простоты простирается далее. Переворот, произведенный железом и машиной, коснулся не только области прикладного искусства, которою ограничиваются изыскания теоретиков a la Юлиус Лессинг: искусство «высшего ранга», «чистое» искусство исключения в данном случае не составляете. И его новейшая история столь же тесно связана с историей новейшей индустрии. Машины и железо и тут произведи свое разрушительное действие, создали почву для аналогичных явлений.

На самом деле, в основе литературного модернизма лежит то же стремление к «упрощенно» производства, — к утилизации возможно более простого «материала» и обработке его при помощи возможно более экономных средств. Формы, с которыми выступала «классическая» и «реалистическая» литература, были объявлены слишком вычурными, неестественными, условными. Провозглашалась необходимость коренного пересмотра техники. L’art poétique отождествляли с l’art naturel. «Когда человек потрясен какой-либо живой эмоцией, он не старается согласовать свои ощущения так, как это делает адвокат со своими доказательствами: они следуют друг за другом, сплетаются, то озаренный светом, позволяющим {86} их лучше понять, завуалированные дымкой таинственности, которую человек предпочитает не раскрывать… Он не сочиняет декламаций; он не умеет сочетать свое горе или свою радость с красноречием, логикой или моралью: он просто чувствует и повинуется лишь естественному искусству, делающему наши эмоции симпатичными, во всех их искренних проявлениях. Так, поэт-новатор, подобно ему, с презрением относится к слишком строгим правилам, стесняющим природу, сдерживающим порывы, не отвечающим всем формам “жизни и мечтаний”»[[33]](#footnote-34).

Сложному реалистическому анализу, натуралистическим приемам описания противополагался лиризм непосредственного чувства. Проповедовалась война против всех искусственных, порожденных «культурой» и «цивилизацией» наслоений и возврат к первобытной, народной поэзии. Изгонялись старые образы и метафоры, старые конструкции и обороты языка. В оппозиции к «презренным» правилам не щадили и грамматики: делались попытки обойтись и без нее; декретировалась полная свобода в пользовании и согласовании лексического материала. Идеальными образцами нового литературного творчества считались лирические стихотворения, составленные наполовину из восклицаний и междометий, наполовину из нескольких слов, повторяющихся в различных сочетаниях. Принцип естественности и простоты праздновал, поистине, решительный триумф!

Сущность «новых» программ «низшего» и «высшего» искусства, оказывается, таким образом, тожественною. Нам предстоит теперь установить детальные звенья, связующие литературный модернизм с его индустриальной подоплекой. Специальным предметом нашего рассмотрения является драматургия: это обстоятельство значительно облегчает выполнение означенной задачи. Драма находит свой raison d’être на сцене и в зрительной зале, а всем известно, какое значение в театре имеет прикладное, декоративное искусство. И, заглядывая в помещение театра, тот, кто изучает историю драмы, видит поучительное сопоставление обеих областей искусства. Судьбы их тесно связаны, и этим самым уже {87} устанавливается близость одной из «высших» форм «идеологического творчества» к «материальным» низам.

Узкая, длинная зала. Обшитые деревом, гладкие стены: единственное украшение стен — длинные и тонкие канделябры, в которых горит электричество. Ложи отсутствуют: в распоряжении зрителей — одни кресла, широкие и покойные, обитые красным сукном. Сцена лишь очень незначительно приподнята над зрительной залой, невелика и глубока и кажется простым продолжением последней. Такова внутренняя архитектура берлинского Kammerspielhaus’а, — модернистского театра, основанного Максом Рейнгардтом. Эта архитектура говорит уже о многом: она свидетельствует, что новая техника победоносно проникла под театральную кровлю, произвела здесь настоящую революцию: смела со стен обычные для зрительных зал богатые украшения, массивные люстры заменила скромными светильниками, все упростила.

Правда, рейнгардтовский театр все-таки «последним словом» модернистского искусства назвать нельзя. В противоречии с «упростительными» тенденциями, ярко выразившимися в устройстве помещения для зрителей и сцены, обстановка сцены отличается своею сложностью: она — выдержанно натуралистического стиля; — обилие деталей, реализм декорационной живописи. Идеал последовательных сторонников модернизма иной. Сценическую обстановку они стремятся свести к возможному минимуму. Ими допускается лишь условное обозначение места, где происходит драматическое действие. Воскрешаются традиции шекспировского, античного и даже средневекового театров, знавших лишь самые незатейливые декорации и сценические аксессуары. Принцип «простоты» начинает господствовать и в «святая святых театра». Сцена Мюнхенского шекспировского театра, Shakespearebühne служит тому наглядной иллюстрацией.

Опять-таки, как и при оценке модернистского движения вообще, так и в данном случае, весьма легко усвоить неправильную критическую позицию. На первый взгляд может показаться, что протест против сложности сценической обстановки, сложности, обусловленной, как известно, прогрессирующим применением театральных машин и развитием отдельных областей «искусства» и производств, обслуживающих сцену, равносилен безусловному осуждению всяких {88} поступательных шагов новой техники, равносилен попытке повернуть колесо истории театра назад, сделать из театра нечто, не подчиняющееся общему ходу социально-экономического движения, обратив театр в своего рода докапиталистический оазис в мире современного индустриализма.

И сами проповедники и теоретики модернизма стараются привить нам именно такое понимание «реформы сцены» предпринятой в последние годы. Европейский драматический театр, жалуются они, находится в плачевном состоянии и причина этого — чрезмерное развитие сценической техники. Богатство декораций, костюмов, бутафорских принадлежностей ведет лишь к тому, что собственно драма, драматическое действие перестают производить на зрителей должное впечатление, драматург и артисты стушевываются перед режиссером, машинистом, костюмером. «Он, (заведующий технической частью театральных предприятий), — заявляет один из апостолов “реформы”, Jocza Savits[[34]](#footnote-35), — со всеми декорациями, машинами и аппаратами, сделался духовным, финансовым и художественным рычагом, на котором зиждется весь до крайности сложный механизм современного драматического театра, — он, техник, может быть, в совершенстве изучивший свое ремесло, но обыкновенно располагающий самым скудным запасом сведений о драматическом искусстве и его законах, лишь в редких случаях способный судить о драматическом произведении по его поэтической ценности и значению, и, по большей части, производящий над ним оценку с своекорыстной точки зрения, смотря по тому, дает ли это произведение ему возможность и случай развернуть его чуждые всякому искусству способности». «Он поставлен выше поэта — и не только его, но и выше артиста, публики, критики… Он занимает первое место в мире современной сцены, место, принадлежащее поэту и артисту, и с точки зрения обстановочной сцены занимает его по праву, ибо главнейшее художественное и материальное богатство означенной сцены заключается в декорациях, машинах, полотне, {89} веревках и т. д., а он — владелец этого богатства».

Итак, борьба за «новый театр» официально ведется под лозунгом борьбы против декорации и машин. И высшим идеалом для театральных реформаторов является сцена без всяких декораций и без всяких машин. Jocza Savits с восторгом отмечает результаты исследований известного архитектора и археолога Вильг. Дерпфсльда, доказывающего, что в древнегреческом театре собственно никакой сцены — в современном смысле этого термина — вовсе не было, что сцену начали устраивать лишь начиная с римской эпохи, а до того все действие драматических представлений разыгрывалось на открытом воздухе, перед так наз. «палаткой», домиком, откуда выходили актеры[[35]](#footnote-36). И Jocza Savits произносит похвальное слово подобному театру[[36]](#footnote-37). «Кто будет иметь перед своими глазами такое простое место для драматического действия и затем прочтет одну из античных драм, тому немедленно станут ясны великие преимущества игры без сцены. А кому выпал на долю счастливый случай видеть исполнение античной драмы в каком-нибудь из сохранившихся греческих театров или в помещении, построенном по их образцу, тот не только должен убедиться в великом действии подобной игры, но и поставить себе вопрос: нельзя ли улучшить наш современный театр, подражая древнегреческому?» Предлагается ответ в положительном смысле.

Машинам и декорациям грозит самое печальное будущее. Но… брошенный реформаторами театра лозунг продиктован, на самом деле, отнюдь не той принципиальной враждою к машинной технике, которую стараются подчеркнуть модернистские манифесты. Модернистская позиция несколько сложнее, чем можно предположить, если поверить ее теоретикам на слово.

Мы имеем дело с заявлениями особого типа, обычными для капиталистической буржуазии в известные моменты ее существования. Это — моменты крайнего обострения конкуренции между ее предприятиями, сопровождающейся усиленным ростом издержек производства: удешевить во что бы то ни {90} стало производство — вот задача, выдвигающаяся тогда для промышленников на первую очередь, требующая неотложного, радикального разрешения; — иначе предстоит ликвидация предприятий, ибо производство начинает давать один убыток. Именно в такие моменты совершаются технические реформы и перевороты. Экономическая необходимость создает почву для изобретений и открытий или заставляет утилизировать изобретения и открытия, сделанный прежде, но до сих пор неудостоившиеся внимания со стороны хозяев промышленного мира. Наступает эра новых завоеваний «железа» и «машины». И чем смелее завоевательные шаги последних, чем решительнее новая машинная техника удаляется от путей господствующей техники, тем ближе к развязке разразившегося кризиса. Кризис разрешается появлением особенно усовершенствованных машин, упрощающих *общий механизм* производства, делающих его «в должной мере» экономным.

Старый, вытесняемый способ производства кажется отделенным от нового целою пропастью. И эта пропасть, эта разница двух технических систем учитывается идеологами авангарда капиталистической буржуазии, прежде всего, как безусловное отрицание «старого», настолько безусловное, что отбрасывается *всякое* представление о связи, существующей между старым и новым. Машины одного типа уступают место машинам другого типа; этот факт, в глазах модернистов, получает своеобразное освещение: смена *типов* машин превращается у них в замену машинного производства немашинным. Такова буржуазная логика. Конфликты, происходящие в недрах буржуазии, она постоянно квалифицирует не как внутриклассовые, а как имеющие «общечеловеческое» значение, как борьбу универсальных, отвлеченных принципов. Равным образом, реформам, предпринимаемым известными группами буржуазного класса, идеологи этих групп приписывают постоянно ценность побед «человеческого гения», — тогда как реформаторская деятельность буржуазии всецело обусловливается ее ближайшими материальными интересами и развивается там, где социальное законодательство может играть в руках собственников того или иного типа предприятий роль тарана, сокрушающего мощь их конкурентов. Точно также и в данном случае: рамки борьбы, происходящей в театральном мире, изображаются {91} чрезвычайно расширенными. Идет состязание, согласно объяснениям модернистов, не *между собственниками* известных орудий и средств производства, а между двумя категориями людей, не имеющих друг с другом ничего общего, — между означенными собственниками и носителями идеала «высшей», «истинно-человеческой» «культуры». Театр завтрашнего дня, пророчествуют модернисты, будет не предприятие капиталистического характера, пользующееся всеми приобретениями развитой машинной техники и процветающее благодаря последней: этот театр заменит машину *человеком*; человек, с его страстями, радостями и страданиями явится, единственным, полновластным хозяином сцены, единственным объектом внимания зрителей. Вопрос о собственности на орудия производства для будущего театра, таким образом, снимается с очереди.

Модернисты — плохие пророки. Пусть театр завтрашнего дня еще не сформировался окончательно, но предварительные попытки его создания имеются уже на лицо. И эти попытки позволяют характеризовать его именно как предприятие, свидетельствующее о решительном завоевании сцены машиной. Последняя не только не будет заменена «человеком», но, напротив, заменит его собою. Вопрос о собственности на орудия театрального производства не только не потеряет своего raison d’être, но, напротив обострится… Успех синематографа убедительно доказывает несостоятельность идеологических хитросплетений театральных реформаторов.

Но и сами «реформаторы», повторяем, не принципиальные противники машины, не принципиальные апологеты «ручного», «ремесленного» производства. Трактат Jocza Savits’а вскрывает истинную подоплеку их отрицательного отношения к сценическому инвентарю современных театров.

Режиссер Мюнхенского Шекспировского театра отмечает наличность экономического кризиса, постигшего театральный мир. В Германии, говорит он, государи и города особенно щедро субсидировали драматическое искусство. Но оказывается, что даже эта богатая помощь извне не в состоянии предохранить театр от дефицита. Маниакальная страсть к роскоши и обстановкам увеличивает до бесконечности рост театральных расходов, и никакие денежные источники, как бы велики они ни были, не могут удовлетворить вполне {92} означенной страсти. И разве это не грозный симптом, разве это не должно заставить серьезно призадуматься: «чем больше тратится средств из казны государей и городов, чем с большим великолепием воздвигаются, милостью государей и городов, театральные здания, чем более блестящей и пышной становится сценическая обстановка, тем чудовищнее нарастает *дефицит, этот крест и бич*, diese Crux und Geissel, *современного театра*» (стр. 132).

«Внешняя обстановка, вся эта пагубная система увеличения блеска и роскоши виною тому, что администрация театра, подавленная огромными непосильными тратами, все более и более повышающимися, неминуемо должна центром тяжести своей деятельности считать хозяйственную и финансовую сторону дела, а не художественную» (стр. 172). Другими словами, Savits готов признать за машинами и декорациями то значение, которое они в действительности имеют, — значение фактора, определяющего состояние театральной индустрии.

Правда, его экономические рассуждения отличаются некоторой недоговоренностью. Savits не выдвигает понятия капиталистической *конкуренции*. Процесс увеличения «блеска и роскоши» совершается, в его изображении, каким-то автоматическим, фатальным путем, очевидно в силу какой-то ничем необъяснимой и непреодолимой страсти, питаемой руководителями и владельцами театров к сложной сценической обстановке. Но подобная недомолвка все-таки не мешает ему прийти к правильному выводу относительно источника пресловутой машинобоязни модернистов. Он выясняет, что эта «боязнь», это отрицание обстановки вызваны не чем иным, как ближайшими материальными интересами театральных предпринимателей, как необходимостью сократить издержки производства.

Вскрывая данные обстоятельства, теоретик модернизма впадает в противоречие с самим собою: им одновременно предлагаются два исключающая друг друга объяснения генезиса «нового» нарождающегося театра, — объяснение экономического и объяснение идеологического характера. И первое отнимает всякий кредит у второго. Апелляции к «гению поэзии», во имя которого, якобы, предпринят весь модернистский поход, оказываются не имеющими реальной ценности: {93} за ними остается лишь значение маски, прикрывающей известное экономическое движение.

Экскурсии мюнхенского режиссера в область экономики ведут к дальнейшим разоблачениям.

Наряду с декорациями и машинами мишенью для модернистской критики служит толпа, появляющаяся на сцене, «переполнение сцены человеческими массами».

«Подобно тому как некогда Винкельман высказался с порицанием по поводу нагромождения фигур на скульптурных работах, точно также следует, внимая голосу зрелого художественного суждения, порвать в театре с прискорбным обычаем, который совершенно смело можно было бы назвать злоупотреблением — пользоваться чрезмерным числом статистов» (loc. cit., стр. 9). Мотивы, побуждающие столь сурово отнестись к названному обычаю, выставляются — как и при обсуждении вопроса о машинах и декорациях — в первую голову чисто идеологического порядка. Savits жалуется что ни в одном театре он не видал таких статистов, которые бы своей игрой удовлетворяли требованиям искусства. «Где вы найдете статистов, которые могли бы художественно и характерно изобразить хотя бы бюргеров, крестьян или другие типы из среды низших классов народа? или умели бы хоть сколько-нибудь правильно носить костюм чужих народов или старых времен? Далее, разве не действует шокирующе смехотворная игра какой-нибудь немой фигуры? одно неудачное выступление подобного рода портит впечатления целого вечера». Или возьмем пример кричащей толпы на сцене: каждого, обладающего более или менее тонким слухом, должна поражать «грубость необученных голосов». Мейнингенцы постоянно обращались к помощи солдат, когда требовалось представить особенно большую толпу, но даже когда и эта толпа кричала, зритель-эстетик, вслушиваясь в ее крик, чувствовал себя оскорбленным в своих художественных чувствах, понимал «из каких необученных глоток (aus welchen ungeschulten Kehlen)» исходил этот крик. «Тем не менее толпа выступает постоянно на сцене. Данное, обстоятельство доказывает лишь, как нечувствительны стали наши органы, глаз и ухо, к подобному варварству; мы уже не видим, не слышим его. Или, вернее, мы видим, мы слышим, но невольно отворачиваемся от него, {94} на время закрываем наши чувства, чтобы не слышать и не видеть, ибо считаем его за нечто необходимое и неизбежное, за нечто такое, что к сожалению должно существовать, что иначе быть не может, — за необходимое зло». А благодаря этому необходимому злу наши органы чувства перестают воспринимать очарование «благородных и утонченных» интонаций голоса, и слишком много проигрывают «нежные, благоухающие диалогические сцены», чередующиеся с выступлениями толпы.

Чтобы спасти первые, требуется вторые устранить: таков естественный вывод, вытекающий из приведенных рассуждений «борца» за новый театр.

Эти рассуждения он находит вполне обосновывающими выдвинутое им требование, но, ради вящей убедительности, попутно он бросает замечание экономического характера. Цитируется отрывок из «Memorabilien» Карла Иммермана, где автор одному действующему лицу влагает в уста, между прочим, следующую реплику: «Все истинные средства искусства, именно сценического, в высшей степени просты, *ничего не стоят* (kosten kein Geld) и требуют лишь уменья рассуждать… Современные руководители (театра) считают не имеющим никакой цены все, на что *они не истратят больших сумм*», Savits обеими руками подписывается под этими словами. И, почти затерянные среди цветов идеологического красноречия, они единственно дают *указание* на настоящий источник протеста против «толпы» и, вместе с тем, отнимают силу у всех вышеотмеченных «обоснований» названного протеста.

Толпа в современном театре — часть обстановки и, как таковая, требует огромных денежных средств. Сказанное по поводу лозунга «долой машины и декорации» имеет значение и в данном случае. Речь идет не о чем ином, как о возможно большем сокращении издержек производства, — сокращении, которое позволило бы театральным предприятиям вести дальнейшую борьбу за существование.

И опять, таки не преследуется цели совершенно уничтожить, совершенно изгнать со сцены атакуемого врага. Правда, фраза «истинные средства искусства *ничего* не стоят» может быть истолкована в слишком решительном духе: но подобное толкование, предполагающее, в конечном итоге, полную {95} невозможность появления толпы на сцене, было бы ошибочным. Необходимо уменьшить численность «человеческих масс» на сцене до minimum’а — вот все, что хочет сказать теоретик модернистского искусства.

Он проповедует замену толпы несколькими лицами. И в театре обычного типа, рассуждает он, зрителю, созерцающему толпу, приходится напрягать свою фантазию. На сцене, положим, сражение двух армий; каждая армия представлена самое большее какой-нибудь сотней человек: но разве это 100.000 чел.? Недостающее число солдат дополняется, таким образом, воображением зрителя. А при подобном положении дела в сущности безразлично, будет ли оставлено на долю фантазии зрителя из 200.000 ч. 199.800 или всего 199.980. Преимущества же единиц перед «массами» несомненны. Исчезнут «необученные глотки», столь ненавистные для реформаторов театра. Низший исполнительский персонал сцены будет обладать большою профессиональной ловкостью и умелостью, большой «квалификацией». «Немногочисленные статисты, изображающие массу на сцене, должны, во всяком случае, хорошо играть и достигнуть высшего уровня в выполнении мимических задач».

Обосновывается позиция «*условного*», «*стилизованного*» театра. И, вместе с тем, экономическая характеристика «новой сцены» получает черты, устанавливающие окончательно место храма Мельпомены и Талии среди промышленных организаций современного мира.

Последнее слово новейшей индустрии — это фабрика, пользующаяся таким усовершенствованным машинным инвентарем, который заставляет говорить о ней, как о новом типе капиталистических предприятий, противополагать ее «старой фабрике». Старая фабрика, как известно, требовала для себя широких масс необученных рабочих. С ее появлением капиталисты получили возможность эксплуатировать труд женщин, детей, стариков, даже калек и душевнобольных, которые раньше, при господстве мануфактурной системы, работы в промышленных предприятиях себе не находили. «Побольше рабочих рук и откуда угодно!» было лозунгом названной фабрики. Иного характера спрос на рабочие руки предъявляет новейшая фабрика. Прогрессивно развивающаяся техника упростила производство; сделала ненужными {96} и излишними множество производительных операций; системы отдельно работавших машин заменила машинами, концентрирующими работу. Соответственно этому сократилось число рабочих рук, требуемых для той или иной промышленной организации. Далее, техническое упрощение производства не знаменовало собой дальнейшего закрепления «права на труд» за необученной массой. Труд рабочего сводится на фабрике к наблюдению за машиной: новейшие же машины таковы, что наблюдение за ними предполагает наличность немалых профессиональных знаний. «Чтобы пускать в ход или останавливать систему машин или аппаратов, необходимо общее знакомство с механикой, т. е. требуется высокообученный труд… Начиная и оканчивая каждый производственный процесс, приходится считаться с технологическими свойствами вырабатываемого продукта, и, следовательно, нужны специальные технологические познания и опытность». «Малоквалифицированный труд в ее (новой фабрики) рамках применения не находит»[[37]](#footnote-38). Прежний лозунг капиталистической буржуазии заменяется новым, диаметрально противоположного содержания: «поменьше рабочих и только рабочих отборных!» Выяснение преимуществ квалифицированного труда и рассуждения о том, как лучше обеспечить им промышленный предприятия, становится очередной темой буржуазной социально-экономической литературы.

Изменения, имевшие место в фабрично-заводском мире, сопоставим теперь с преобразованиями, которым подвергался театр. Получается интересное соответствие между теми и другими. В эпоху, когда область хозяйственных отношений захватывала фабрика старого типа, мы видим появление и рост реалистического, а затем натуралистического театра: он отводит «толпе» почетную, временами даже доминирующую роль. «Необученная масса» чувствует себя полноправным гражданином сцены, и ее выступления принимаются зрительной залой весьма благосклонно; в ее внешнем виде, в ее «криках» шокирующего ничего не находят. Но tempora mutantur: в оценке роли и выступлений толпы происходит перелом. Руководители театра, теоретики драмы, зрители перерождаются и начинают усматривать в «необученной массе» {97} то, что раньше ускользало от их проницательных взоров. Перемена фронта совпадает как раз с победоносными дебютами новой фабрики. Совпадение нельзя считать имеющим чисто временный характер. Если одновременно театр и фабрика отказываются применять неквалифицированный труд и оставляют свои двери открытыми лишь для высокообученного исполнительского персонала, это происходит потому, что в экономическом отношении обе названные организации очень близки друг к другу и совершающаяся в их внутреннем строении изменения одинаково свидетельствуют о тех или иных процессах, характеризующих в данный момент капиталистическую индустрию.

Правда, актеров, хотя бы и обладающих минимальной квалификацией, приравнивать к пролетариату нельзя. Все же их квалификация настолько велика, что ставит их вне рамок пролетарского мира. Они находятся лишь на рубеже последнего. Настоящие пролетарии, эксплуатируемые современным театром, работают за сценой, под сценой, над сценой, на сцене до поднятия занавеса, а также в качестве прислуги зрительной залы. Но они не имеют здесь того значения, какое имеют на фабрике. И, будучи почти незримы, они не удостоились внимания со стороны теоретиков театрального искусства. Между тем, раз возбуждаются такие вопросы, как вопрос об «упрощении» обстановки, о minimum’е машинного и декорационного инвентаря, речь должна идти также о судьбе этих спрятанных за кулисами и занавесом созидателей сцены. «Упрощение» обстановки сопровождается сокращением рабочего персонала, занятого в театральном предприятии. Та сложная обстановка, против которой ополчаются модернисты, требует большого числа рабочих рук. И самое стремление ее упростить оказывается, при внимательном анализе вопроса, обусловленным, в сильнейшей степени, именно стремлением уменьшить это число. Что дело обстоит так, удостоверяется, между прочим, одним местом из трактата Savits’а. Мюнхенский режиссер, вообще весьма откровенно раскрывающий секреты ведения театрального хозяйства, приветствуя проект реставрации античного театра, предложенный проф. Дёрпфельдом, выясняет экономические выгоды подобной реформы: «Такой театр уже своим зданием, а затем в своем производстве не поглотил бы столько бешеных денег, как {98} наш современный бьющий на роскошь и обстановку театр: отпала бы значительная часть издержек на машинный инвентарь, на дорогостоящее приобретение, сохранение декораций, уход за ними, и производство на много удешевилось бы уже только потому, что значительно сократилась бы потребность в Техническом персонале». Пролетариат, правда, своим настоящим именем здесь не назван: но в идеологических трактатах, обсуждающих слишком «возвышенные» проблемы, распространяться о нем, об этой quantité negligeable, повторяем, не принято. Однако, под техническом персоналом наш автор не мог не иметь в виду его — хотя, конечно, здесь не забыты и высшие, и так наз. «средние» техники (характерно выражение «уход» за декорациями, Bedienung der Dekorationen).

Допустим даже, что, изменив в данном случае своему обыкновению быть откровенным, он говорит лишь о последних; пусть он изображает дело так, как будто Erhaltung und Bedienung der Dekorationen выполняется преимущественно или исключительно представителями высших технических знаний: это противоречит действительности. И наше утверждение остается в силе. Нам важно констатировать самый факт заявления о неотложной необходимости сократить технический персонал, — заявления, сделанного театральными реформаторами. Будучи осведомлены относительно решительного характера их реформаторских замыслов, относительно их непримиримой позиции по отношение к «обстановке», мы можем решить безошибочно, какая часть названного персонала должна особенно пострадать от сокращения. А если кто усомнится все-таки в правильности нашего решетя, рекомендуем тому проверить его на примере театра, осуществившего мечты модернистов о радикальном преобразовании техники театрального производства. Многочисленны ли кадры рабочих, занятых в синематографе?

Одним словом, храм Мельпомены и Талии ни в чем не уступает заправским промышленным организациям. Тенденции, отличающие наиболее развитые формы этих организаций, наблюдаются и в нем. «Строение капитала» повышается. Увеличивается его «постоянная» часть (хотя процесс ее роста, в головах идеологов известного типа, превращается в явление противоположного порядка). «Переменная» часть подвергается сокращению.

{99} Редеют ряды рабочих за сценой. Редеет полупролетарская группа статистов на сцене. Зато вырастают фигуры актеров-премьеров.

На них возлагаются самые смелые надежды. Усвоив в совершенстве искусство дикции и искусство мимики, они должны, согласно планам модернистов, возродить театр. А чтобы зрители могли достойным образом оценивать их таланты, необходимо — доказывают театральные реформаторы — приблизить актера к его аудитории: это достигается переустройством сцены. Актер должен находиться и действовать на таком месте, где бы ни одно его слово, ни один его жест не пропадали ни для одного из зрителей. Предлагаются различные способы, как удовлетворить подобному требованию. Один из них, наиболее простой: сзади места, предназначенного для игры актеров, вешается занавеска; этим данное место выделяется из общего пространства сцены, и к нему, а, следовательно, и к находящимся на нем протагонистам искусственно привлекается внимание посетителей зрительной залы. Другого рода решение задачи дал Мюнхенский шекспировский театр: здесь сцена полукругом врезывается в зрительную залу, и актеры играют на образовавшемся, таким образом, выступе; они, действительно, близко подходят к зрителям, и их фигуры все время на виду у последних. Но наиболее идеальным, с модернистской точки зрения, следует признать устройство места для актеров по античному, точнее, древнегреческому образцу. В древнегреческом театре (припомним вывод, сделанный Дёрпфельдом: в этом театре сцены, в современном смысле означенного термина, не существовало) актеры находились среди зрителей, будучи окружены сначала полным кругом, а затем полукругом их, т. е. находились в *центре* помещения для зрителей. А, как известно, центр круга равно удален от всех точек его окружности: другими словами, со всех решительно мест греческого амфитеатра одинаково хорошо была видна мимика действующего актера, одинаково хорошо была слышна его декламация.

Опять мы сталкиваемся с попыткой доказать необходимость модернистской реформы из неэкономических оснований. Но и она исключения из общего правила не составляет: и в данном случае идеологическая «надстройка» находит свою «материальную подпочву». Обратимся за справкой к нашему {100} проводнику по лабиринту модернистской идеологии. И он, ссылаясь на авторитет проф. Дёрпфельда, сообщит нам, что, наряду с вышеуказанными преимуществами, переустройство театра на греческий образец даст еще следующий плюс: благодаря ему увеличится число мест для зрителей. «Взамен партерных мест, позволяющих смотреть на актера почти исключительно снизу, взамен немногих лож, мы получили бы массу хороших мест в восходящем постепенно кругами, так называемом амфитеатре, и на нескольких, в свою очередь, постепенно восходящих галереях». А увеличение числа мест в зрительной зале ведет к понижению цены на них. «При большем числе мест цена за вход, этот важный пункт в организации народных театров, могла бы быть значительно уменьшена».

Одним словом, доказываются выгоды удешевления производства. Правда, Дёрпфельд и Савиц до конца не договаривают; но недоговоренное ими подразумевается само собою: увеличение числа мест, делая возможным понижение цен входных билетов, в конечном итоге, повышает общую прибыль театральных предприятий. Вот summa ratio, вдохновляющая реформаторов-модернистов. И вот истинная подоплека столь часто практикуемого модернистами заигрывания с понятием «народный театр». Когда буржуазные экономисты с большим пафосом заявляют: такие-то промышленные предприятия должны обслуживать интересы народного потребления, такая-то фабрика может считаться «народным делом», — мы хорошо знаем ценность подобных реплик. Речь идет не о чем ином, как об обогащении предпринимательского кошелька на счет более или менее широких народных масс. Тожественный смысл имеют и соответствующие модернистские декларации. Искусство должно быть народным — это положение, в устах реорганизаторов театра, является просто-напросто указанием на известный источник новых доходов для театральной кассы.

Menschliches-allzu menschliches! На сцену возвращается «человек», к которому с превеликим пренебрежением отнесся «натурализм». Он возвращается победителем: чтобы утвердиться на сцене, он должен выдержать борьбу с могущественным врагом — «обстановкой», некогда вытеснившим его. Обстановка дарила зрителям лишь «чувственные возбуждения»: {101} теперь царству чувственного в театре приходит конец, наступает царство «духа». Драма «обращается не к чувству, а к духу. Das Schauspiel wendet sich nicht an die Sinne, sondern an Gemüt und Geist»… Под поэтической, абстрактной формой всех модернистских рассуждений в подобном жанре скрывается, как мы выясняли, далеко не поэтическое и далеко не абстрактное содержание. Великолепный культ «человеческой личности» оказывается, на проверку, поклонением «золотому тельцу». Романтические построения предполагают самый плоский, торгашеский «реализм».

## II

Не «бытие» определяется «сознанием», а сознание — бытием. Не драматическое произведение создает сцену, а сцена — драматическое произведение. Не драматург, свободно гуляющий по садам фантазии, предписывает театру технические законы, распоряжается «обстановкой», а машины и декорации обусловливают характер его поэтических «прогулок», диктуют правила искусству Мельпомены и Талии. Сколь это ни заставляет страдать самолюбие поэта, «равного богам» и сколь ни стараются модернистские теоретики и пророки избавить его от великого унижения, — факт остается фактом: заведующий технической частью декоратор, машинист в организации театрального предприятия занимают слишком важные посты и стушеваться перед ним, доблестным сыном муз, никак не могут.

Такой-то драматург пишет пьесу *для* такого-то театра, — такова обычная формула газетных заметок. В продолжение ряда последних лет, как всем известно, лучшие русские драматурги писали пьесы для Художественного театра. И пример их наглядно показываешь, в чем заключается зависимость между драматургией и сценой. В репертуар Художественного театра могли попасть лишь произведения, удовлетворявшие определенным сценическим требованиям. Драматурги должны были, прежде всего, соображаться с его обстановкой. Эта обстановка, т. е. техника театрального производства данного типа, и являлась для драматургов настоящей {102} музой-вдохновительницей. Приступая к работе, «равный богам» знал, что ему предстоит создать пьесу, в которой бы «среде», окружающей действующих лиц, отводилась исключительная, доминирующая роль, при чем следовало соблюдать два условия: изображение среды должно было отвечать требованиям самого строгого реализма, и, в то же время, все реалистические детали должны были иметь значение постольку, поскольку они служили средством вызвать в зрителе известное настроение. Драматург обязывался использовать арсенал заранее узаконенных технических приемов, начиная со световых эффектов и кончая паузами. — Здесь нам необходимо оговориться.

Утверждая, что сцена создает драматическое произведение, мы отнюдь не думаем характеризовать ее, как нечто такое, что навязывает драматургу решительно все образы и идеи, составляющие содержание его пьес. Конечно, нельзя из технических условий сцены объяснить, почему автором выбраны такие-то dramatis personae, почему перед зрителями действуют помещики или профессора, художники или студенты, босяки или рабочие, почему одни из героев высказываются в либеральном, другие в консервативном, третьи в радикальном духе. Драматург не только дитя сцены, но и дитя общества. И социально-экономические отношения, точнее, социально-экономические конфликты, имеющие место в последнем, определяют миросозерцание драматурга, дарят ему запас образов, которыми он и заселяет театральные подмостки. Но, в свою очередь, наличность миросозерцания и образов еще не делает драмы. Чтобы проникнуть на сцену, образы и идеи должны подвергнуться особенному «творческому» процессу. Драматические произведения имеют свою технику. А техника их есть продукт техники сценической, продукт усвоенной в данный момент театральным предприятием системы производства.

Мало того. Как мы выше отмечали, связь сцены с жизнью — самая близкая и непосредственная. Театр — экономическая организация очень определенного типа. Те самые вопросы, которые волнуют мир промышленников-предпринимателей, являются очередными и для вершителей судеб театра. Сама сцена оказывается, таким образом, уголком жизни, и отражение жизни сливается с самой жизнью. Для {103} проникновения образов и идей, принесенных драматургом извне, создается особенно благоприятная почва.

В рамках настоящей статьи мы задаемся специальной задачей: стараемся выяснить значение перелома, совершающегося в драматическом искусстве, но выяснить его, не ограничиваясь указаниями на общий фон социально-экономических отношений, которые предопределили рост «новых веяний», а сосредоточивши внимание, главным образом на одном, крайне важном, на наш взгляд, промежуточном звене, связующем «высоты» идеологии с «низами» материальных интересов. Это звено — хозяйственная организация самого идеологического «творчества», роль, какая, в данном случае, принадлежит специфическим орудиям и средствам производства. При анализе идеологических построений обыкновенно названное звено остается вне поля зрения критики. Между тем, установление и надлежащая оценка его должна вести к решительным результатам: у всевозможных сторонников идеалистического мышления отнимается их наиболее надежное — по их мнению — оружие.

Все прекрасно, любят они возражать марксистам: значения социально-экономических факторов отрицать нельзя; художник и мыслитель не могут избегнуть их влияния, но… как научное и философское, так и художественное творчество подчинено своим особым, внутренним, имманентным законам, которые безусловно никакому социальному учету не подлежат. Сделанная выше характеристика положения современной сцены, надеемся, вскрывает неосновательность подобной веры в «имманентное» существование одной из наиболее красивых идеологических надстроек — театра. Дальнейшее изложение нашей статьи, может быть, убедит читателя в отсутствии таинственных «внутренних» законов для «высших» творений «человеческого гения» — плодов драматического искусства.

Вместо стотысячной армии зритель должен видеть перед собою только каких-нибудь десять человек: — категорически требует современная сцена от антрепренера. С аналогичным требованием она обращается и к драматургу.

Ему вменяется в обязанность использовать все средства, с помощью которых он мог бы подчеркнуть факт «освобождения» театра от «широких масс», сокращения численности {104} пролетарского и полупролетарского персонала за сценой и на сцене, замены «необученной» толпы немногими «избранными». Вместо пестрой, воспроизведенной в деталях, рельефной картины жизни, жизни подчас очень шумной, которую знало реалистическое искусство, представитель «новых веяний» должен ограничиться конспективным пересказом о ней.

Намечается *два основных принципа* модернистской эстетики: реализм художественных образов уступает место «*туманам*» и «*символами*».

В первой картине «Царя-Голода» изображена рабочая «толпа». Но как она изображена? Той толпы, к которой привыкло зрение реалистически настроенного посетителя театров, в наличности не имеется. На сцене нет живых людей: мелькают какие-то призраки. «При раскрытии занавеса глазам представляется, в черном и красном, внутренность завода. Красное, огненное — это багровые светы из горна, раскаленные полосы железа, по которым, извлекая искры, бьют молотами *черные тени* людей. Черное, бесформенное, похожее на спустившийся мрак — это силуэты чудовищных машин, странных сооружений, имеющих грозную видимость ночного кошмара. Угрюмо бесстрастные, они налегли грудью на людей… И как маленькие *черные тени* копошатся внизу люди». Когда является Царь Голод и рабочие, по его зову, бросив работу, обступают его, опять-таки зрителю приходится удовлетворяться созерцанием призраков. Царь Голод стоит «озаренный красным светом раскаленной печи. И медленно собираются вокруг него работающие». Драматургу представляется удобный случай познакомить зрителей ближе с таинственными «черными тенями», рассеять окутывающий их мрак, введя, в свою очередь, и их в полосу света. Но Леонид Андреев этого не делает. «Только трое из них вступают в полосу света и становятся видимы отчетливо, остальные же стоят грудою темных теней; и только кое-где случайный луч выхватывает из мрака голов могучее плечо, поднятый молот, или суровый профиль». Драматург-модернист упорно прячет «толпу» от зрителей.

Но, обращая толпу в «груду теней», он все-таки дает характеристику ее. В полосу света, озаряющего Царя Голода, становятся *трое* рабочих, и зрители получают возможность составить себе некоторое конкретное представление о {105} людях, сделавшихся волею художника призраками. Однако, и это представление не будет представлением о действительно существующих, живых людях. Перед зрителями появляются три символические фигуры, три типа, по которым, *как думаешь драматурге*, можно с исчерпывающей полнотой судить о пролетариате. Первый рабочий — описывает его фигуру наш художник — напоминает Геркулеса Фарнезского. «Ширина обнаженных плеч, груды мускулов, собравшихся на руках и на груди, говорят о необыкновенной, чрезмерной силе, которая уже давит и отягощает обладателя ее. И на огромном туловище — небольшая, слабо развитая голова с низким лбом и тускло-покорными глазами; и в том, как наклонена она вперед, чувствуется какая-то тяжелая и мучительная бычачья тупость». «Второй рабочий — молодой, но уже истощенный, уже больной, уже кашляющий. Он смел — и робок; горд — и скромен до красноты, до заиканья. Начнет говорить, увлекаясь, фантазируя, грезя — и вдруг смутится… На земле он держится легко, как будто где-то за спиною у него есть крылья; и кашляя кровью улыбается и смотрит в небо». «Третий рабочий — сухой, бесцветный старик, будто долго, всю жизнь, его мочили в кислотах, съедающих краски. Когда он говорит, кажется, будто говорят миллионы бесцветных существ, почти теней».

Каждый из тех «десяти», которые, согласно требованиям новейшей сценической техники, заменяют десятки тысяч, естественно должен являться воплощением лишь самых общих качеств и черт характеризующих представляемую им группу. Ничего индивидуального и случайного, одни родовые отличия: таков должен быть его облик. А так как представляемая им группа очень велика, то родовые ее отличия должны быть особенно рельефно и наглядно выражены. Физическая сила, рабья тупость, бездетность, и иногда склонность к фантазерству — вот все, что, автор «Царя Голода», этот яркий идеолог буржуазии, которого, с удивительным легкомыслием, стоустая молва приобщает к лагерю носителей пролетарского мировоззрения, открыл «родового» в рабочем классе. И открытый им черты он поспешил увековечить в трех образах, не лишенных, как видите, своеобразной наглядности.

Описывая, в сцене суда, группу лиц, сидящую на {106} скамьях для публики, Л. Андреев делает следующую заключительную ремарку: «Все указанные свойства, как толщина, так и худоба, как красота, так и безобразие *достигают крайнего развития*». Ремарка дает *формулу* модернистской artis poeticae. Конкретный пример того, как сторонники нового искусства добросовестно следуют ей, мы сейчас имели. Мы сейчас имели и характерный пример пользования другим излюбленным приемом модернистского творчества. Теперь мы должны приступить к более детальной оценке требований «новой» эстетики, точнее, первого из них. Что же касается «символического способа изображения», этот способ особых пояснительных замечаний не требует. Важно отметить лишь следующее. Модернистские писатели любят щеголять до крайности наивным тоном, примитивностью рисунка, делающими плоды их творчества порой очень похожими на лубочные произведения. Возьмите, напр., описание Друзей и Врагов андреевского Человека. «Первыми за Человеком идут его Друзья. Все они очень похожи друг на друга: благородные лица, открытые, высокие лбы, честные глаза. Выступают они гордо, выпячивая грудь, ставя ноги уверенно и твердо, и по сторонам смотрят снисходительно… У всех у них в петлицах белые розы». Затем «идут Враги Человека, очень похожие друг на друга. У всех у них коварные, подлые лица, низкие, придавленные лбы, длинные обезьяньи руки. Идут они беспокойно, толкаясь, горбясь, прячась друг за друга, и исподлобья бросают по сторонам острые, коварные, завистливые взгляды. В петлицах — желтые розы». Поистине «суздальская» манера письма. И она характеризуем все «представление» о Человеке (другие яркие примеры: разговоры старух, гостей, соседей и проч.). Столь удивительное «опрощение» стиля мы должны отнести именно на счет модернистской «символики». Это — одна из наиболее развитых форм последней. Стремясь при создании своих образов, отбрасывать все «лишнее», сохранять, только «типическое», «родовое», модернистские драматурги неминуемо приходят к банально схематическим построениям. Корифеи «утонченной» литературы подают руку суздальским мастерам и «литераторам» никольского книжного рынка[[38]](#footnote-39).

{107} Обратимся к «теням» и «туманам».

Здесь нам необходимо, прежде всего, ответить на одно возражение, по-видимому очень убедительное и основательное.

«Я в постоянном сне: предметы окутаны *облаком*, люди двигаются, как *тени*, слова приходят из *далекого* мира».

«Туман окутал все, и люди говорят через какую-то *стену*».

«Я вижу все сквозь облако, все предметы и я не таковы, как прежде».

«Я вижу, я осязаю, но… густое облако, вуаль меняет цвет и вид предметов».

«Мне кажется, я живу в сновидении… Я словно в театре: люди — актеры, все окружающее — декорации».

Мы привели выдержки из записей, сделанных врачами-психиатрами со слов пациентов их амбулаторий и лечебниц[[39]](#footnote-40). При депрессивных формах психических заболеваний, при наличности так называем. абулии, больные, характеризуя состояние своего самочувствия, неизменно прибегают к вышеозначенным образам. «Любопытно видеть, замечает П. Жане, до какой степени сходны между собою все такого рода больные: “туман, стена”, все это вполне характерные выражения, которые можно признать симптомами, так как во всех наблюдениях эти выражения оказываются совершенно одни и те же»[[40]](#footnote-41).

Больные говорят несколько фигуральным языком: галлюцинациями они, в данном случае, не страдают, никаких туманов, облаков, вуалей, стен не видят. Утверждая, что между ними и явлениями внешнего мира выросла какая-то преграда, они в действительности лишь констатируют факт коренного изменения в их восприятии названных явлений, в их отношении к последним. Мы имеем дело с жертвами психического автоматизма, с людьми, психическая деятельность которых ограничивается областью заученных в прошлом движений и актов. Но жизнь на каждом шагу требует новых актов и новых движений. Этому требованию они удовлетворить не в состоянии. Они не способны на {108} волевые усилия, ибо эти усилия содержат в себе элементы «нового», знаменуют собой приспособление к новым условиям. Они не способны на правильную умственную работу, ибо не могут — употребляем выражение французского психиатра Жоржа Дюма — «группировать и ассоциировать идеи согласно новым формам». И вот эта *несогласованность* имеющихся в их распоряжении психических средств с требованиями текущей жизни и составляет отличительную черту их душевной драмы. Об этой именно несогласованности они и говорят, когда жалуются на «туман», «облако», «стену».

Потеряв способность непосредственно, обычным путем реагировать на явления окружающей среды, они учитывают данное обстоятельство, как изменение, происшедшее во «внешнем» мире. Им кажется, что внешний мир отошел, удалился от них на некоторое расстояние, что все предметы отрезаны от них какою-то пеленой, стали неузнаваемыми, приняли совершенно новый вид.

«Туман», «облака», «стены» играют роль «симптомов» и в модернистских произведениях. Герои и авторы «новых драм» с большой последовательностью выражаются языком пациентов Жане, Дюма, Эскироля, Маньяна. Это создает почву для успехов литературно-критической школы, сводящей анализ литературных явлений к экскурсиям в область психиатрии и невропатологии и объявляющей модернизм простой болезнью, которою заболевают некоторые, наиболее неуравновешенные и слабые в психическом отношении члены общества. И, на самом деле, соблазн велик: слишком много можно найти фактов, подсказывающих критикам мысль о плодотворности метода названной школы.

Русская модернистская драматургия до сих пор не дала ярких, талантливых образцов. Единственное исключение, на которое в данном случае можно, пожалуй, указать — это две последние драмы Леонида Андреева. Они, действительно, содержат весьма поучительный материал для изучения «новой» эстетики. И, вместе с тем, мы имеем перед собой автора, произведения которого по-видимому неопровержимо устанавливают патологическую подоплеку модернистской литературы.

Не будем голословны. Пойдем по пути, избранному модной критической школой. Разовьем аргументацию ее сторонников. А для этого нам придется расширить несколько {109} рамки нашего исследования. Чтобы лучше и вернее оценить склонность к «туманам», проявленную корифеем русского модернизма в «Жизни Человека» и «Царе Голоде», необходимо обратиться и к другим, недраматическим произведениям Л. Андреева. Последние дадут нам дополнительный комментарий, оттенят органическое значение «туманных» элементов его творчества.

В одном из своих первых рассказов, рисуя фигуру человека, потерпевшего решительное фиаско в борьбе за жизнь и молчаливо ожидающего смерти, Л. Андреев сообщает следующую любопытную психологическую подробность. Каждый день на рассвете, лежа на постели и всматриваясь в убегающую мглу ночи, его герой «видел то, чего не видят другие: колыхание серого огромного тела, бесформенного и страшного. Оно было *прозрачно*[[41]](#footnote-42), охватывало все, и предметы в нем были, как за стеклянной стеной» («В подвале»). С тем же самым явлением мы встречаемся в «Красном смехе». Вспомним заключительную сцену праздника, устроенного офицерами. Офицеры столпились вокруг потухшего самовара и, парализованные ужасом, наблюдают нечто необычайное. «Молча стояли мы, — рассказывает андреевский герой, от имени которого ведется повествование, — а с неба на нас пристально и молча глядела огромная бесформенная тень, поднявшаяся над миром. Внезапно, совсем близко от нас… заиграла музыка…, и видно было, что те, кто играют, и те, кто слушают, видят так же, как и мы, эту огромную, бесформенную тень, поднявшуюся над миром».

Наиболее обстоятельно и наиболее рельефно видения «бесформенного, прозрачного тела», «бесформенной тени» обрисованы в «Елеазаре». Автор передает чувства тех, кто приходил взглянуть на «чудесно воскресшего» и в ком страшный взгляд Елеазара убивал всякую жажду жизни.

«Все предметы, видимые глазом и осязаемые руками, становились пусты, легки и *прозрачны* — подобны светлым *теням* во мраке ночи становились они, ибо та великая *тьма, что объемлет все мироздание*, не рассеивалась ни солнцем, ни луною, ни звездами, а безграничным *черным покровом* одевала землю, как мать обнимала ее; {110} во все тела проникала она, в железо в камень, и одиноки становились частицы тела, потерявшие связь, и в глубину частиц проникала она, и одиноки становились частицы частиц;

… в пустоте расстилали свои корни деревья и сами были пусты; в пустоте, грозя *призрачным* падением, высились храмы, дворцы и дома и сами были пусты, и в пустоте двигался беспокойно человек и сам был пуст и легок, как тень…»

Конечно, отождествлять художника с нарисованными им образами, приписывать художнику взгляды и настроения его героев следует с величайшей осторожностью. На этой почве сплошь и рядом происходят недоразумения и ошибки. Но в данном случае мы имеем полное право утверждать, что отмеченный выше способ восприятия внешнего мира характерен не только для отдельных персонажей андреевских произведений. Уже то обстоятельство, что Л. Андреев особенно подробно говорит о восприятии внешнего мира сквозь призму «тумана» и «стеклянной стены» именно в «Елеазаре», весьма знаменательно: «Елеазар» — произведение, в котором Л. Андреев дал наиболее законченную, наиболее решительную формулировку своих пессимистических взглядов, в котором он выступает с известными обобщениями. Но имеется ряд и других доказательств.

Обратите внимание на обстановку, среди которой разыгрываются наиболее типичные для андреевского жанра события и сцены: туман, сумерки, мгла, тьма, как известно, пользуются, в качестве аксессуаров, чрезмерными симпатиями нашего беллетриста. И эти симпатии не внушены простым желанием следовать рецептам шаблонной поэтики. Туман и тьма означают здесь нечто иное. Они указывают на ту позицию, от которой Л. Андреев отправляется, как художник. Рисовать явления действительности с известного, весьма и весьма далекого расстояния, рисовать их завуалированными — таково основное правило (точнее, одно из двух основных правил) его художественного творчества.

В начале «Рассказа о Сергее Петровиче», устами своего героя, Л. Андреев бросает попутное замечание, имеющее для нас особый интерес. Сергей Петрович читает «Так говорит Заратустра» Ницше. Он предпочитает подлинник {111} переводу. Предпочтение вполне правильное и естественное и, казалось бы, не требующее никаких комментариев, но Л. Андреев, тем не менее, комментарии делает, ибо заставляет своего героя исходить из несколько необычных соображений. В переводе афоризмы Ницше проигрывают, по мнению Сергея Петровича, потому что становятся «слишком понятны» и «в их таинственной глубине просвечивает дно». Наоборот, когда «Сергей Петрович смотрел на готические очертания немецких букв, то в каждой фразе, помимо прямого ее смысла, он видел что-то непередаваемое словами, и *прозрачная глубина темнела* и становилась бездонною. Иногда ему приходила мысль, что если на свете явится новый пророк, он должен говорить на чуждом языке, чтобы все поняли его» Мысль парадоксальная, если не сказать большого. Л. Андреев высказывает ее как бы несколько нерешительно, мимоходом. Но, на самом деле, она является столь естественной для его художественного миросозерцания. Речь идет, как видите, все о том же «тумане» и «стеклянной стене». Восприятие сквозь призму «тумана», изображение предметов и людей, удаленных на известное расстояние, выдвигается, как требование, как догмат, которому должен следовать беллетрист.

Этому требованию отвечают картины тумана, сумерек, мглы, щедро рассыпанные в произведениях Л. Андреева. Этому требованию отвечает целый арсенал несколько менее примитивных средств. Отметим некоторые из них.

О. Игнатий в рассказе «Молчание» смотрит на портрет своей умершей дочери. Главное, что в этом портрете приковывает его внимание, это — глаза. Благодаря известному положению теней, они казались окруженными черной рамкой. «Странное выражение придал им неизвестный, но талантливый художник: как будто между глазами и тем, на что они смотрели, лежала *тонкая, прозрачная пленка*. Немного похоже было на черную крышку рояля, на которую тонким, незаметным пластом налегла летняя пыль, смягчая блеск полированного дерева». И это делает образ Веры чрезвычайно таинственным и далеким для о. Игнатия. Или возьмем фигуру Василия Фивейского. Вот какого рода «стеклянной стеной» окружает его Л. Андреев: «Среди людей, их дел и разговоров о. Василий был так видимо обособлен, так непостижимо чужд всему, как если бы он не был человеком, а {112} только движущейся *оболочкой* его… Кто бы ни видел его, всякий спрашивал себя: о чем думает этот человек? Так явственно была начертана глубокая дума во всех его движениях. Была она в тяжелой поступи, медлительной запинающейся речи, когда между двумя сказанными словами зияли черные провалы притаившейся *далекой* мысли; тяжелой *пеленой* висела она над его глазами, и туманен был далекий взор, тускло мерцавший из-под нависших бровей». Туман здесь заменяется «печатью тайны на челе».

Если мы будем составлять словарь художественных терминов Л. Андреева, то увидим, что к числу наиболее часто употребляемых принадлежат как раз такие: чуждый, далекий, странный непонятный, таинственный, загадочный, неведомый: это все материал, при помощи которого наш беллетрист старается вызывать впечатления *дали*, впечатления *тумака*. Именно этим и объясняется самый факт широкого применения означенных терминов, объясняется, почему Л. Андреев говорит о странно и чуждо звучащих голосах, странно мелодических звуках, странно прекрасных руках, чуждых и загадочных лицах спящих людей, о загадочном взгляде клочка незамерзшей воды, об одиноких таинственных крышах, о непонятной и странной человеческой жизни, о жизни Человека, проходящей перед зрителями далеким и призрачным эхо, о загадочном роке, тяготеющем над человеческой жизнью, о таинственных и загадочных владыках и даже о таинственном освободительном движении.

Ту же самую цель преследует Л. Андреев, когда создает атмосферу *молчания*. Молчание, определяет он, «бывает тогда, когда молчат те, кто мог бы говорить, но не хочет» («Молчание»). Оно предполагает, таким образом, нечто скрытое в нем, известную энергию, проявления которой мы лишены возможности наблюдать. Молчание — это перенесенные в область звуковых феноменов туман, тьма и стена. В качестве так назыв. epitheton ornans, «украшающего эпитета» *молчаливый* постоянно сочетается именно с выражениями, передающими понятие «тайны» и «тумана»: об этом свидетельствуют молчаливые, закутанные, бесформенные люди, бесформенная молчаливая тень, поднявшаяся над миром, молчаливая фантастическая пляска зарева, загадочно молчащие деревья. Таинственный и молчаливый, на языке Л. Андреева, — почти синонимы.

{113} Приведенные нами примеры, надеемся, достаточно освещают органическое пристрастие автора «Жизни Человека» и «Царя Голода» к «туманным» элементам и, вместе с тем, устанавливают аналогию между некоторыми отличительными чертами модернистской «эстетики» и явлениями, характеризующими известные психопатологические состояния. Чтобы сделать эту связь в глазах читателей еще более несомненной, укажем еще несколько пунктов сходства андреевских героев с пациентами психиатрических лечебниц.

При состоянии абулии — сильное расстройство функций памяти. Больные доходят до того, что теряют всякую способность координировать свои воспоминания. Все образы и представления рассматриваются ими, так сказать, в одной плоскости. Граница между прошлым и настоящим для них стушевывается: «для меня нет прошлого»[[42]](#footnote-43), заявляют они. Тождественные заявления делают и андреевские герои. «У нас не было времени, и не было ни вчера, ни сегодня, ни завтра» — восклицает прокаженный в рассказе «Стена». «Исчезла грань между будущим и настоящим, между настоящим и прошлым. Исчезла грань между тем временем, когда я еще не жил, и тем, когда я стал жить и я думал, что я жил всегда — или не жил никогда», жалуется герой рассказа «Ложь». «Не стало времени, и сблизилось начало каждой вещи с концом ее; еще только строилось здание, и строители еще стучали молотками, а уже виделись развалины его и пустота на месте развалин; еще только рождался человек, а над головою его зажигались погребальные свечи, и уже тухли они, и уже пустота становилась на месте человека и погребальных свечей» — повествуют о своих впечатлениях жертвы Елеазара.

При состоянии абулии, далее, больные усиленно подчеркивают чувство угнетающего их одиночества. Потерявшие живую связь с окружающей их средой, загнанные, так сказать, в глубь «внутреннего мира» (употребляем традиционный термин), они воображают себя одинокими «я», одинокими атомами, противопоставленными всему миру. *Пафос* одиночества, который столь часто овладевает андреевскими героями, — явление того же порядка. «Пламенная тоска беспредельного одиночества», «безысходное одиночество», «великое и грозное одиночество», {114} «бездонная пропасть, которая отделяет человека от человека и делает его таким одиноким», «он был одинок в пустоте вселенной», «он был смертельно одинок», «вечно одинокая человеческая жизнь» — все это выражения, передающие гладким литературным языком характерные для абуликов признания.

Когда абулия осложняется тем, что французские психиатры называют douleur morale, «душевным страданием», больные, как известно, испытывают настроение тревоги, страха ко всему, нередко глубокого ужаса. Что Л. Андреев специалист по части изображения подобных чувств, — факт, не требующий, кажется, доказательств, и мы приводить их не будем. Наконец, поразительная инертность, отличающая андреевских героев, медлительность их движений, зачастую отсутствие последних, способность сохранять одни и те же позы, целыми часами и днями пребывать в состоянии какого-то оцепенения, погружаться в тягучие, бесконечные, однообразные думы — все это наблюдается и у наших больных. Это — яркие внешние симптомы их недуга.

Итак, патологическая подоплека андреевского художества, по-видимому, налицо. По-видимому, мы должны то, чем особенно восторгаются поклонники «новой» литературы, представленной произведениями Л. Андреева, признать не имеющим никакого отношения к области настоящего художественного творчества. По-видимому, модернистская драма, как ее характеризуют «Жизнь Человека» и «Царь Голод», литературно-критическому рассмотрению отнюдь не подлежит.

«Жизнь Человека» и «Царь Голод», действительно, являются, прежде всего, нагромождением «туманов» в различных видах.

Зрители, присутствующие на представлении «Жизнь Человека», должны, по замыслу драматурга, наблюдать действие, совершающееся где-то «вдали» (об этом предупреждают их слова пролога: «как отдаленное и призрачное эхо пройдет перед вами Жизнь Человека»). Таков *основной* фон драмы. А из ее отдельных подробностей укажем на сенсационную фигуру Некто в сером. Дается образ «рока», судьбы и, чтобы нарисовать его, Л. Андреев пользуется *серой* краской. Выбор краски знаменателен: она — из числа средств, позволяющих воспроизводить иллюзию «тумана». То огромное, {115} бесформенное, страшное тело, которое видит герой рассказа «В подвале» — именно серого цвета. «Ему тридцать четыре года, — повествует Л. Андреев о другом своем герое — а в памяти от этих лет нет ничего, так *серенький туман* какой-то, да та особенная жуть, которая охватывает человека в тумане, когда перед самыми глазами стоит *серая*, непроницаемая стена». Описание помещения, где впервые драматург-модернист знакомит зрителей с олицетворенной судьбой, ясно показывает, какое значение имеет для Л. Андреева серый тон. Серый ровный свет, наполняющий означенное помещение — это именно «серенький туман», «серая стена», за которыми предметы стушевываются, исчезают, становятся невидимыми.

Или «туманные» образы и аксессуары «Царя-Голода». Их такое обилие. Помимо отмеченного уже примера рабочей толпы, укажем хотя бы на следующие. Действие пролога разыгрывается под пологом ночи; «черная, нависающая тяжелая тьма» неба, «немного *непонятные* силуэты церковных кровель, каких-то труб, похожих на неподвижные человеческие фигуры, которые к чему-то прислушиваются». Один из троих собеседников — Смерть — окутана черным, «*полупрозрачным покрывалом*», сквозь которое «чувствуется и даже *как будто* видится скелет». *Ночными* тенями завуалирована сцена также во второй и четвертой картинах; в эпилоге ночные тени заменяются сумерками вечера. Явление Смерти в первой картине описывается так: «среди молчания, в жуткой тишине, трижды раздается хриплый звук рога… Тухнут, точно залитые мраком, дальше горны, и позади рабочих, в углу, встает что-то огромное, *черное, бесформенное*… Рабочие робко жмутся друг к другу, освобождая угол, в котором черным и бесформенным пятном возвышается смерть». Или такой пример изображения «дали»: декорация квартиры, где происходит бал, — перед зрителями «подобие черной, плоской уходящей в высь стены», наверху ее «видимые только на две трети несколько очень больших окон с зеркальными стеклами». Окна ярко освещены… и, тем не менее, зрители лишены возможности наблюдать реалистически представленную картину бала: драматург опять-таки прибегает к помощи «туманного» средства: «сквозь полупрозрачные гардины и сетку тропических растений видно *неопределенное движение*»; {116} и лишь изредка, на фоне этого «неопределенная движения», показывается нечто более определенное: «мелькает на мгновение черный костюм мужчины, белое платье и белые голые плечи женщины».

Взятые в отдельности подобные образы и картины наводить на размышления о патологических мотивах творчества модернистского драматурга, пожалуй, еще не могут. Но, если рассматривать их в совокупности и пользуясь комментарием, который дают андреевские рассказы, мы не можем не поставить вопроса об этих мотивах. Представители модного направления в литературной критике должны вопрос решить быстро и безапелляционно. Но для нас их решение, хотя бы обоснованное более обильным и детальным материалом, явится слишком простым и сущности дела не разъясняющим. Допустим даже такой случай: пусть им удастся доказать, что произведения Л. Андреева — произведения человека, страдающего той или другой формой психического расстройства. Даже и тогда их диагноз не был бы нами признан таким авторитетным словом науки, которым до конца исчерпываются задачи литературного критика.

Констатирование наличности патологической подоплеки в творчестве того или иного писателя может, во всяком случае, считаться лишь частью, притом предварительной, работы, которая лежит на критике. Современные психиатры начинают писать исследования на тему: «causes sociales de la folie»: факт, указывающий на то, что психиатрия теряет престиж «самодовлеющей» области знания, что необходимейшую предпосылку психиатрического анализа начинают видеть в данных, не составляющих специфического, «имманентного» содержания науки о психических заболеваниях. Последняя приобщается к разряду наук, опирающихся на социологический фундамент. Правда, социологические объяснения современных психиатров особенной глубиной не отличаются: даются лишь указания самого общего характера, причем в качестве верховного понятия выдвигается понятие об абстрактном «обществе»[[43]](#footnote-44). Но таковы вообще «социологические» выступления буржуазных представителей различных научных дисциплин. {117} И, в данном случае, нас не интересуют самые результаты экскурсий психиатров в область общественных знаний: нам важно отметить лишь обнаружившуюся в психиатрии новую тенденцию, важно потому, что она как раз лишает модную критическую школу возможности импонировать своим мнимым ореолом высшего научного откровения. Ее представители, подбирая патологический материал, делают из него first principle, первооснову оценки тех или иных литературных феноменов, т. е. придают психо- и нервопатологическим данным то значение, в котором последним отказывает новейшее развитие соответствующих наук.

Пусть, повторяем, критики-психиатры с большою убедительностью выяснят психопатологический источник андреевского художества: их доказательства, даже и в этом случае, отнюдь не могут явиться опровержением проводимых нами взглядов. Психиатрическое исследование не может противопоставляться исследованию социологическому, напротив, приводит к нему, требует его в качестве необходимого, дальнейшего продолжения. Те образы и обозначения, которыми больные пользуются, описывая переживаемый ими психические состояния, нельзя считать простым продуктом болезни, внешними симптомами, исключительно созданными действием патологических процессов. Это — материал, заимствованный больными извне, из опыта их жизни, предшествовавшей их «внутренней» катастрофе. Больной страдает галлюцинациями, видит, напр., образ смерти или какого-нибудь чудовища: но разве он, находясь в бредовом состоянии, выдумал этот образ? разве этот образ не был ему дан раньше? Аналогичную ценность имеют и образы, о которых нам пришлось так долго говорить, — образы «тумана», «тьмы», «стены». П. Жане, в приведенной выше цитате, характеризует их именно лишь как символы, позволяющие обозначать известные психические факты. Это даже — как подчеркивалось нами — не явления галлюцинации. «Туман» и «стена», стало быть, меньше содержат в себе патологических элементов, чем, напр., образ смерти или чудовища. Заимствование «извне» здесь более непосредственное.

Раз дело обстоит так, раз генезис самых образов из наличности известного болезненного состояния не выясняется, то, следовательно, оперируя в границах психиатрического {118} рассмотрения, литературная критика осуждает себя на бесплодие, уподобляется белке в колесе. Необходим выход из клетки с колесом: другими словами, требуется исследовать, при каких нормальных психических условиях рождается тот или иной образ или символ. А это, в свою очередь, можно сделать лишь перейдя на почву социально-экономического анализа.

Возьмем фигуру Некто в сером. Отбросим фантастический покров, ее окутывающий, и ответим на вопрос: что может означать она, будучи изобретена нормальным воображением нормального художника?

Следует обратиться к источнику андреевского пессимизма. Здесь мы не можем останавливаться на подробной характеристике последнего и должны ограничиться несколькими словами. Л. Андреев пессимист постольку, поскольку он видит в жизни торжество «ничтожества». «Ничтожество» — вот его злейший враг, вот, по его мнению, корень всех человеческих бедствий. Человек может быть достоин имени человека лишь в том случае, если он талантлив, если он высоко подымается над уровнем посредственности, если он не похож на других. «Талант — ведь это больше жизни» («Жизнь Человека»). И несчастен тот, чье существование сводится к однообразному, будничному прозябанию, к «мещанской» обыденщине, к сплетениям «ничтожных желаний и мелких забот», кто принадлежит к «толпе», кто представляет из себя полезность «илота», «раба». Андреевское миросозерцание воспроизводит ницшеанскую антитезу «рабов» и «господ», «слабых» и «сильных». Л. Андреев развенчивает короля («Так было») только потому, что он оказывается ничтожеством. Аналогичное соображение заставляет его произвести аналогичную оценку демоса (ibid). Самое сильное обвинение, которое Человек кидает в лицо судьбе — это обвинение в косности. И фигура Некто в сером — не что иное как конкретизация всего ничтожного, всего однообразного, всего лишенного индивидуальности, всего, что напоминает «толпу». Это — наиболее абстрактная из возможных абстракций толпы.

Сильные и талантливые победителями на жизненном пиру не являются. Они гибнут в борьбе с толпой. Толпа {119} диктует свои законы человечеству. Потому в образе Некто в сером она возведена на пьедестал божества.

Условия, определявшие происхождение анализируемого образа, как явствует из сказанного сейчас, ничего общего с патологией не имеют. Читатель уже, наверное, догадался, что это за условия. Протест против «толпы» и культа «таланта», т. е. высокой «квалификации» заставляют нас припомнить отличительные черты новейшей индустрии. Опять мы возвращаемся к тому, о чем все время говорили, — к вопросу об «опростительных» тенденциях капиталистического производства.

Но эти тенденции характеризуют промышленность прогрессирующую вперед, а не отсталую. Следовательно, идеологи авангарда современной капиталистической буржуазии должны, в своих произведениях, слагать гимн новой, развивающейся, торжествующей жизни. Между тем, как доказывают психиатры, «туманы» и «стены» абуликов свидетельствуют о потере способности приспособляться к новым формам жизни, об ее распаде, а не об ее развитии. Психиатрия опять, по-видимому, выступает против социологии, опять, по-видимому, грозит обесценить социально-экономические объяснения. Но опять *только по-видимому*. «Опрощение» производства осуществляется помощью технического прогресса и, в то же время, на счет *сокращены* рабочего персонала в рамках отдельных предприятий. Идеологи передового отряда буржуазии должны отметить и это обстоятельство. Жизнь растет, заявляют модернисты, да здравствует жизнь, да здравствует полнота ее ощущений, свежесть ее красок! да здравствует солнце! И, наряду с культом жизни, они исповедуют *культ смерти*. Жизнь может развиваться только в том случае, если она в должной мере «сокращена», если устраняются, отмирают ее «лишние» побеги. Таков, по мнению новейших буржуазных теоретиков, непременный «закон» ее роста; Отсюда — в социологии воскрешение, под разными видами мальтузианских мотивов. Отсюда — в литературе пристрастие к изображениям процессов смерти и апофеоз последней.

Специалисты по части подобного литературного творчества, в частности авторы драматических опытов — Л. Андреев, Федор Сологуб, Сергеев-Ценский, — не могут, следовательно, на основании их «могильного» направления, причисляться {120} к писателям, защищающим интересы реакционных в экономическом отношении общественных групп. Наоборот их славословия в честь смерти знаменуют собой, не более и не менее, как победный гимн, написанный по поручению тех, кому, в руках капиталистического общества, принадлежит экономическое будущее. Такое значение за их славословиями остается и тогда, когда в этих славословиях начинают явно звучать патологические ноты.

Несомненно, склонность к психическим и острым нервным заболеваниям представители буржуазного «авангарда» обнаруживают не малую. Это обусловливается лихорадочным темпом развития промышленной техники, быстротой и сложностью преобразований, на которые названная техника обрекает капиталистические организмы, остротой возникающих в недрах последних классовых и внутриклассовых противоречий. Но преувеличивать роль патологических элементов нельзя. Нельзя злоупотреблять ссылками на «душевное расстройство». Существует мода у буржуазии объяснять покушения против ее собственности и ее благополучия причинами патологического характера (общеизвестны образчики подобного рода объяснительных упражнений, данных пресловутой школой криминальной антропологии). Капиталистическая организация общества оказывается настолько совершенной, что лишь безумные и вырождающиеся могут относиться с неуважением к установленным ею институтам. Точно так же разрыв со старыми формами искусства, осуществленный модернизмом, в глазах ортодоксов реализма являлся настоящим помешательством. И, на первых порах, в art nouveau, в декадансе не усматривали ничего кроме плодов *больною* творчества. Так было в эпоху, когда диктатором промышленного мира были еще фабрики старого типа, когда новой фабрике приходилось довольствоваться ролью безвестного и безусловного parvenu. Старая фабрика утилизировала труд широких, необученных и малообученных рабочих масс, и искусство ее эпохи стояло под знаком реализма, а затем натурализма. И поклонники его, естественно, свысока отнеслись к модернистским выступлениям: искусство, отразившее материальные интересы безвестного и безусловного parvenu, должно было, в свою очередь, оцениваться, как нечто случайное, наносное, не отмеченное никакими положительными {121} и нормальными чертами, как своего рода уродство и болезнь. Но прошло несколько времени, и отношение критики к модернизму стало изменяться. Parvenu превращается в полноправного и пользующегося большим уважением гражданина промышленного мира, более того, стремится сделаться полновластным диктатором. Соответственно этому, критика начинает в модернизме открывать положительные достоинства: она переходит на службу к новому господину. Правда, конечной цели своих честолюбивых стремлений бывший parvenu не достиг. Поэтому голоса оппонентов модернистского искусства в буржуазном лагере все еще слышны, все еще довольно громко ведется беседа о патологической подоплеке «нового художества».

Итак, осторожность и осмотрительность! С своей стороны, мы, на примере анализа андреевских произведений, старались, насколько могли, парализовать обаяние психиатрического метода. Соблазн перенести центр тяжести критического исследования в область патологии, действительно, велик. Совпадение признаний пациентов психиатрических лечебниц и заявлений андреевских героев получается довольно точное. Но успокоиться на нем литературная критика не имеет права. Сама психиатрия возвращала нас все время к социологии. И все козыри партизанов психиатрической критики сводятся, в данном случае, к следующему. При психических заболеваниях происходит *сокращение* жизненных функций, о *сокращении*, распаде жизни повествует, в свою очередь, модернистская литература: ergo, можно особенности этой литературы объяснить из явлений психопатологии. Но это, в сущности, значит строить свое объяснение на игре слов. «Сокращение» жизни, о котором говорят модернисты, имеет, как мы сейчас указывали, определенный социальный смысл. И как раз на почве подобного «сокращения», осуществляемого в практической жизни, становится возможным возникновение известных аномалий. А не наоборот: не из психических аномалий, quasi самопроизвольно развивающихся, рождается известный социальный феномен.

Непременной принадлежностью модернистских драм являются персонажи, официально именуемые слабоумными или сумасшедшими. Пристрастие авторов к таким героям, с точки зрения сторонников психиатрической критики, должно {122} быть отнесено к числу черт, свидетельствующих о наличности патологической подоплеки. Между тем, это — не более, как один из литературных приемов, при помощи которых модернисты дают картину «сокращающейся» жизни.

В последнем акте драмы «К звездам» Л. Андреев заставляет Марусю произносить слова, поражающие своей неожиданностью и парадоксальностью. Потрясенная смертью Николая, андреевская героиня, в лице которой драматург пытался нарисовать тип убежденной революционерки и защитницы интересов «четвертого сословия», вдруг начинает говорить на таком языке: «… Да. Я нашла, я знаю теперь, что я буду делать. Я построю город и поселю в нем всех старых, как прелестная Эллен, всех убогих, калек, *сумасшедших*», слепых. Там будут глухонемые от рождения и *идиоты*, там будут изъеденные язвами, разбитые параличом. Там будут убийцы… Там будут предатели и лжецы и существа, подобные людям, но более ужасные, чем звери. И дома будут такие же, как жители, кривые, горбатые, слепые, изъязвленные; дома — убийцы, предатели… И у нас будут постоянные убийства, голод и плач; и царем города я поставлю Иуду и назову город «К звездам!» К звездам — через трупы, ценою вырождения!

Изумительная «формула прогресса»… но очень понятная в устах модерниста. Костюм борца за эмансипацию пролетариата, оказывается, Л. Андреев брал для своей героини на прокат. Теперь этот костюм сброшен, и героиня выступает со своим настоящим credo — которое одновременно есть credo и самого драматурга — с проповедью, указывающей на ее место в рядах иного класса. Речь идет опять о «сокращении жизни». Обитателями идеального города должны явиться люди, лишенные возможности пользоваться теми или иными органами, живущие именно пониженным жизненным самочувствием — калеки, параличные, слепые, глухонемые. В числе их фигурируют также сумасшедшие и идиоты. Ставя рядом страдающих физическими недостатками с психически ненормальными, модернистский писатель тем самым выясняет причину, почему последние столь часто избираются в качестве объектов его художественного изображения. В них он видит, прежде всего, средство демонстрировать перед {123} зрителями и читателями процесс проповедуемого им «сокращения».

Он демонстрирует этот процесс в «Жизни Человека», выводя на сцену пьяниц, потерявших рассудок, и заставляя их разговаривать следующим образом: — «Лучше ужас, *чем жизнь*. Кто хочет вернуться туда? — Я — нет. — Не хочу. Я лучше издохну здесь. *Не хочу я жить* — Никто». Он демонстрирует этот процесс и в «Царе Голоде». Там он, как известно, отдает предпочтение люмпен-пролетариату перед пролетариатом. Посмотрим, какими штрихами обрисовывается во второй картине «голодная чернь». Собрание ее в подвале — это настоящий город «К звездам». На сцене всевозможные *дегенераты и слабоумные*, жалующиеся на то, что у них низкий лоб и они лишены способности думать. И Л. Андреев выставляет их, как истинных героев «великого бунта». Такой «великий бунт» может существовать лишь в художественном воображений модернистских писателей. Рисуется выступление даже собственно не люмпен-пролетариата, а лиц, ни на какие социальные выступления неспособных. Драматург сообщает нам только о разрушительных полетах смерти. Верный своим эстетическим интересам, он старается воспользоваться благодарным для него сюжетом, — сюжетом, позволяющим ему изобразить особенно ярко картину «сокращающейся жизни».

Та же цель диктует ему заключительную сцену драмы. «Мы еще придем» — раздается зловещий шепот трупов. Представители буржуазного общества в паническом страхе бегут, но… положительных оснований для их бегства не имеется. Автор, показавши полнейшее бессилие побежденных и несокрушимую мощь победителей, ни одним словом не обмолвился на счет того, откуда у его фаворитов могла явиться столь неожиданная и смелая уверенность в возможности их «второго пришествия». Но дело объясняется просто, если принять во внимание пристрастие модернистов к «могильным» мотивам. Угроза трупов опять-таки — пример художественных иллюстраций модернистской «“формулы” прогресса». Путь «к звездам», повторяем, для адептов «нового искусства», лежит через отрицание жизни. И достаточно усеять сцену мертвыми телами, чтобы, согласно модернистской концепции, зрители поверили, будто перед ними не что иное, как картина {124} самой настоящей воскресающей жизни. Потому-то и только потому андреевские «трупы» столь решительно говорят о ней.

Приведенными критическими замечаниями мы и ограничимся в нашей характеристике «новой драмы». Можно было бы, конечно, остановиться на усилении роли психологического элемента, на тенденции обратить драму в диалог. Но эти нововведения, думается нам, в особых комментариях не нуждаются. Непосредственная связь их с реформой сцены устанавливается тем, что в конце предыдущей главы мы говорили о «человеке», о человеческой «личности», как о центре драматического представления.

Нам остается сказать два слова по поводу одного вопроса, который могут выдвинуть наши оппоненты. Вы пользуетесь для обоснования ваших тезисов — могут сказать они — материалом, содержащимся в рассказах Л. Андреева. Оказывается, что и рассказы, в свою очередь, повествуют о «тьме» и «смерти»; другими словами, вы предлагаете неверное объяснение: пристрастия к «тьме» и «смерти» из факта изгнания «толпы» со сцены выводить нельзя, ибо никакой сцены Л. Андреев не имел перед глазами, когда писал свои рассказы. На это ответим следующее. Мы отнюдь не думали доказывать, что «могильные» мотивы новейшей литературы — *специфический* продукт театрального производства. Изгнание «массы» наблюдается не только на сцене, но всюду. Но при социально-экономической оценке современной драматургии необходимо принять во внимание и особые сценические условия. С своей стороны, тот кто захотел бы детально выяснить происхождение «могильных» мотивов в рассказах и романах, несомненно должен был бы обследовать вопрос об организации производства, одним из факторов которого являются авторы рассказов и романов (организацию журнальных и газетных предприятий, книгоиздательств). Тема нашей статьи на подобную работу нас не уполномочивала. Но, конечно, и означенное производство исключения из общего правила не составляет. И в нем должны проявляться тенденции, характеризующие новую индустрию. Авторы, рассказов и романов, в свою очередь, — дети не только социальной жизни, взятой в ее целом, но и специальных условий своей профессии. Изгнание «массы», спрос на повышенную квалификацию имеют место {125} и в рамках этой профессии, что, ближайшим образом, определяет кладбищенский колорит их творчества.

Модернистские писатели любят трактовать о полнейшей «свободе» художественного воображения. И презрительной кличкой звучит в их устах «раб своего инструмента». На балу у андреевского Человека присутствуют три музыканта. «Музыканты, делает ремарку драматург, очень похожи на свои инструменты. Тот, что со скрипкой, похож на скрипку… Тот, что с флейтой, похож на флейту… Тот, что с контрабасом, похож на контрабас». Модернисты питают совершенно неосновательные иллюзии на счет привилегированности своей позиции: они сами — те же андреевские музыканты. С пунктуальной точностью они, в своем художественном воображений, воспроизводят то, что велят им их «инструменты». Пользуясь терминологией Л. Андреева, мы можем сказать: плоды творчества «того, кто пишет для сцены, очень похожи… на сцену».

В. Шулятиков.

# **{126}** Художественный театр

## I

В девяностых годах прошедшего столетия Россия быстро переходит к крупнокапиталистическому машинному производству. Картина русской жизни существенно изменяется: центр тяжести перемещается в большой город, который, высвободившись из под экономической зависимости от деревни, становится средоточием крупнокапиталистического машинного производства. Жизнь во всех ее проявлениях выливается в новые формы. Бросим беглый взгляд на современную литературу. В ней доминируют совсем иные, чем прежде темы, — чисто городские; писатели все больше отбрасывают узкосемейные и узко-психологические сюжеты и все настойчивее разрабатывают темы трактующие о влиянии городской среды на личность, об отношении личности к среде и т. д. На первый план выдвигается психология масс, изображение различных слоев городского населения; военная среда, фабрика, быть горнопромышленников, низы общества, гнет города — таковы боевые темы новой литературы. На место округлых, законченных, иногда как бы выточенных и вылощенных, длинных фраз являются фразы короткие, отрывистый. Самая внешняя форма литературных произведений изменяется. Большой роман в трех, четырех частях теряет прежнее значение, — коротенькая повесть, очерк, небольшой рассказ выдвигаются на первый план. Итак, литература 90‑х годов является, как по выбору сюжетов так и по их обработке продуктом лихорадочной жизни крупного капиталистического центра и новых социально-экономических отношений.

Совершенно противоположное наблюдается в области театра.

{127} Театр 80‑х и даже 90‑х годов остается таким же, каким он был тридцать лет назад: отсталость репертуара казенных театров удивительна; он, действительно «в прошедшем веке запоздалый» Русские драматурги разрабатывают старые сюжеты, чуждые окружающей их действительности, главным образом из жизни помещиков и московских особняков, где она протекала по прежнему вся основанная, вся оправдываемая старой помещичьей психологии. Переводный репертуар почти сплошь состоит из пьес Шекспира, Мольера, Гюго, Коппэ, Додэ, Ожье, Сарду и Зудермана, по технике наиболее отсталого из современных писателей. Здесь преобладают такие пьесы как *Марианна* Эчегерайя, *Донна Диана* Морето или *Эми Робзар* Гюго: действие происходит чаще всего в Испаши, обыкновенно при Дворе, как это и следует для «костюмной» пьесы; действующими лицами являются, главным образом, графы, маркизы и прочие титулованные особы; все основывается на любви, любовь является чуть ли не единственной движущей силой, ничего другого как будто не существует. Не малое количество пьес рисуют уже отжившую, мало интересную жизнь напр. *Провинциалка, Друзья детства*; встречаются даже такие пустячки из помещичьей жизни как напр. *В приюте муз и граций*. Ставятся пьесы изображающие картины светской жизни, преимущественно с анекдотической фабулой, столь же малосодержательный, как малосодержательна светская болтовня действующих лиц напр. *Муравейника* Смирновой, *Две судьбы* Шпажинского. Бытописателю дореформенного купечества, Островскому отводится видное место: среди постоянно возобновляемых пьес идут даже *Картины семейного счастья* и *Шутники*, — совершенно бессодержательные вещи. Видное место в репертуаре занимают пьесы чисто психологические, где на первом плане личное чувство: к этой категории относится большинство пьес; вправленные в рамку той или иной исторической эпохи, они имеют успех главным образом постольку, поскольку дают возможность М. Н. Ермоловой и другим главарям труппы показать свой талант: *Аррия и Мессалина, Сафо, Орлеанская дева, Король Ричард III, Равеннский боец, Мария Шотландская, Гамлет*, а из русских *Вольная волюшка, Девичий переполох, Венецейский истукан*; quasi — исторические постановки, вроде *Разгрома*, принимаются публикой холодно: миновал век батальных картин {128} с героями умирающими в картинной позе. Не обходится и без пьес чисто фантастических напр. *Разрыв-трава*.

В этом репертуаре бросается в глаза отсутствие того, что именно и создало успех новой литературе: изображение среды и отражение новых веяний в обществе. С половины девяностых годов из десяти — одиннадцати сезонных постановок редкая пьеса пользуется успехом, а остальные проходят перед зрителем быстрой вереницей, чтобы после трех четырех представлений бесследно исчезнуть из репертуара.

Таков репертуар старого индивидуалистического театра. Ясно какова здесь техника драматурга. Все основано на личности; в центре пьесы стоит одна или две фигуры, героя и героини, каждое из остальных действующих лиц — гости, родственники, — найдет себе более или менее талантливого исполнителя т. к. часто пьесы пишутся в расчете именно на такого-то актера для данной роли. Техника режиссера также покоится вся на индивидуальности актера; планировка сцены основывается на талантливом артисте, стоящем в центре действия: ничто не заслоняет его от зрителя, ничто не отвлекает внимания зрителя от главной фигуры. Такое режиссерство при наличности талантливых исполнителей не мешало зрителю наслаждаться игрой артиста, но совершенно не давало общей картины той жизни, в которой живут и действуют герои. С течением времени сделалось очевидно, что отсталости репертуара соответствует отсталость режиссерства. Даже технически оно часто оказывалось несостоятельным: достаточно вспомнить последний акт из *Две судьбы* Шпажинского, где артисты для заключительных сцен разместились чуть ли не мольеровским полукругом; насколько массовый сцены бывали ниже критики доказали в свое время «воины» в *Ричарде III*[[44]](#footnote-45). В статье г. Гнедича («Мир Искусства» 1900 г. № 1) с достаточной полнотой изображаются отрицательные стороны устаревшего театра: неестественный свет рампы, несоответственно большие размеры комнат, двери без ручек, захлопывающиеся сами собой, театральное размещение мебели и действующих лиц, так что по планировке сцены и по движению артистов зрителю ясно полное отсутствие для режиссера четвертой стены, «платье несоответствующее {129} ни времени года, ни настроению действующего лица, ни здравому смыслу наконец». Он так суммирует требования предъявляемый к театру: навсегда и бесповоротно отречься от прежней рутины и внести на сцену живую жизнь.

Не только критики, но и театральные деятели сознавали необходимость обновления театра. Были некоторые попытки улучшить технику сцены, были стремления улучшить репертуар, ввести в него свежую струю изображением быта современного чиновничества (*Жизнь Климова*, Лихачева) и новейшего купечества. (Вл. Немировича-Данченко *Новое дело, Цена жизни, Золото* и кн. Сумбатова *Джентльмен, Закат* — последняя пьеса интересна типом дельца финансиста, олицетворяющего развивающийся капитал). Но из этих попыток ничего не вышло, главным образом, потому что слабые, тонувшие в общей рутинности, немногочисленные и несовершенные по выполнению, Они по своей разрозненности не представляли из себя чего-нибудь цельного. Это было лишь некоторое улучшение, а для действительного обновления театра должно было появиться что-нибудь сильное, творческое, а следовательно новое. Таков был к концу девяностых годов казенный театр, представитель отживавшей официальной России.

## II

С восьмидесятых годов крупная городская буржуазия начинает играть первенствующую роль и чем ближе к концу столетия, тем это замечается все сильнее и сильнее. Частный почин начинает преобладать над правительственной инициативой, бюрократия постепенно оттесняется крупной буржуазией на второй план и правительственный аппарат, неприспособленный к новым требованиям жизни, все больше и больше отстает от ее прогрессивно-усиливающегося темпа. Именно по частному почину в Москве строятся клиники, больницы, сумасшедший дом, студенческие общежития. Этим крупным пожертвованиям в области благотворительной соответствуют такие же начинания в области народного просвещения: высшие женские курсы, университет Шанявского, политехникум в {130} Киев, созданный крупными сахарозаводчиками, донской политехникум, участие города Саратова в создании местного университета, соперничество Воронежа и Полтавы в деле открытия высшего сельскохозяйственного института. То же проявление частного почина замечается и в художественной области: об этом достаточно красноречиво говорят Третьяковская галерея (еще задолго до описываемого времени), частная опера С. И. Мамонтова, — где увидали свет рампы многие русские оперы задолго, иногда за 10 лет, до постановки их на казенной сцене, где начинала свою карьеру плеяда талантливых художников Врубель, Коровин и др., где впервые выступил Шаляпин, — постройка Щукинского музея. «Почти все наше современное художественное творчество, констатирует критик “Мира Искусства” (№ 11, 1902 г.) идет вне академии. Серов академии не кончил, Бенуа и Трубецкой в академии никогда не были; Малявин еле‑еле кончил ее с невероятным скандалом». Такие же голоса раздавались в прессе и по поводу казенных театров, которые всегда во всем запаздывали: Чехов, Горький, Ибсен, Гауптман, *Федор Иоаннович, Дети Ванюшина*, даже иностранные мелодрамы вроде «*Нового мира*» нашли себе приют на частных сценах. Когда пришло время, реформа назрела и старый индивидуалистический театр должен был уступить место новому, — на театральном горизонте Москвы восходит яркая звезда Художественного театра; детище все той же полосы частного почина, он, возникнув в среде крупной буржуазии, заключает собою серию художественных начинаний московских меценатов.

## III

С самого начала своей деятельности Художественный театр явился проводником новых течений в драматической литературе. Он привлек симпатии публики и обеспечил себе тот успех, которым пользовался почти все истекшие десять лет, именно своей связью с окружающей действительностью; общественное настроение находило себе здесь яркое отражение, лозунги времени претворялись в художественные образы, а новые запросы зрителя нашли себе наибольшее удовлетворение.

{131} Время появления Художественного театра — конец предреволюционного периода, время наивысшего напряжения в ожидании обществом коренных изменений в русской жизни; революционность общества была уже очевидностью. Возникнув в среде крупнокапиталистической городской буржуазии, живое доказательство предприимчивости и значительного развития капитала, — Художественный театр должен был отразить и отразил прежде всего эту революционность общества. Эта революционность сказалось в искании новых путей, в провозглашении новых принципов в искусстве, в резком противоречии с установившимися взглядами и традициями, в стремлении к большей демократичности, заставившем деятелей «О‑ва искусства и литературы» расстаться с ограниченной аудиторией клубских посетителей и предстать пред широкой театральной публикой; наконец, в том лозунге общедоступности, который он выкинул при своем появлении. В репертуаре эта революционность проявилась в выборе театром пьес яркооппозиционных: его дебютные постановки *Федор Иоаннович* и *Смерть Иоанна Грозного* выпукло рисуют все отрицательные стороны единодержавия; тем же духом протеста навеяна постановка *Юлия Цезаря*, а также *Доктора Стокмана*, где изображается борьба во имя большого благоустройства жизни; картина жизни западноевропейского города с ее оппозицией властям, с борьбой политических партий, с контрастами интересов общественных слоев была необычайно привлекательна для революционно-настроенного общества, жаждавшего для себя тех же конституционных гарантий и тех же оснований, на которых зиждется западная жизнь.

Общественная эволюция нашла себе в Художественном театре яркое отражение в Чехове и Горьком. Пред нами картина русской жизни в самый конец предреволюционного периода со всем томительным однообразием тоскливой жизни, бездельной и пустой: *Чайка* и *Три сестры*. Отчаяние от безделья, от отсутствия настоящего дела охватывает всех: «Ах, — вырывается стоном у Ирины, — лучше быть волом, лучше быть простой лошадью, только бы работать, чем молодой женщиной, которая встает в 12 ч. дня, потом пьет в постели кофе, потом два часа одевается. О, как это ужасно!» Принужденные ограничить все проявление {132} общественности чтением газетных известий о том, что Бальзак венчался в Бердичеве и что в Цицикаре свирепствует оспа, эти заживо погребенные люди «едят, пьют, спят, умирают, родятся; чтобы окончательно не отупеть от скуки, разнообразят свою жизнь гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством; они скучны, серы, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны, несчастны». «В Москву! В Москву!» стонут сестры и это стремление в лучшую более развитую жизнь, да твердое убеждение в неизбежности и, главное, близости перемены только и помогают им ждать наступления лучших дней. В третьей пьесе Чехова, *Вишневый сад*, стремление туда, в Москву, в новую желанную жизнь, осуществляется; наступила ликвидация старой жизни, падает старая помещичья Россия и последние могикане николаевских времен не узнают ее и не верят себе, глядя на окружающее: «Прежде, говорит Фирс, у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут». Вырождаются родовитые землевладельческие фамилии, их потомки идут теперь в банковские дельцы и даже довольны совершившейся переменой, потому что она избавляет их от нищеты; Гаев, проевший свое состояние на карамелях, весело говорит: «я банковский служака, теперь я финансист». Подъем духа в широких общественных слоях при начале наступившего обновления находил себе отклик в радости Ани, готовящейся к отъезду из обветшалой усадьбы, где все как в «Дворянском гнезде» красиво, поэтично, но давно уже стало анахронизмом, в большой город, где ждет ее осмысленная жизнь, а не деревенское прозябание; зрители чувствовали с Аней заодно, понимая, почему она до безумия счастлива вырваться на свежий воздух из этого старого дома с невыставленными окнами, с затхлым воздухом комнат: «она сияет, глазки играют, как два алмаза», восторгом звучит ее фраза: «в дорогу! Прощай, старая жизнь! Здравствуй, новая жизнь!» Все обитатели усадьбы рады отъезду из проданного имения, но Лопахин с особенным нетерпением торопит отъездом этих робких, нерешительных, сантиментальных, мягкотелых людей: пока они здесь, они мешают ему жить, работать и развивать свой капитал: «Уедете вы и настроим мы тут дач и наши внуки {133} и правнуки увидят новую жизнь!» Художественный театр, поставив во главу угла современный репертуар, развернул перед зрителем картину, в которой тот видел полное отражение действительности; пред ним проходило распадение старой помещичьей России во всей его последовательности: здесь предчувствие новой жизни, определенное стремление к ней, радостное сознание неизбежности перелома и жажда решительной перемены; место очищается, — старики уходят от жизни, молодежь устремляется в самую ее кипень, в город, и на месте родовитых бар воцаряются Лопахины, тонеры капитализма. Картина распадения старой помещичьей России завершается выступлением на арену общественной жизни широких демократических слоев.

М. Горький — другой драматург, которого можно в значительной степени сближать с Чеховым по однородности его положения в Художественном театре: оба дали театру по одинаковому количеству пьес, обоим было уделено приблизительно одинаковое количество спектаклей, обоим выпал на долю почти одинаковый успех. И это не случайно: они взаимно дополняют друг друга. Чехов отразил стремление и переселение в город, а Горький продолжил Чехова, приподняв завесу, скрывавшую жизнь этого самого города, нового фактора в грядущем периоде общественной жизни. Он показал как намечается жизнь в этом городе, куда все так жадно стремятся и который притягивает к себе неотразимой силой неумолимого процесса. В своем *Дне* он вывел низы городского общества, а в *Мещанах* обрисовал расслоение городского населения, сделавшееся неизбежным со вторжением новых запросов в старый уклад. «Ты прав, говорит Петр Бессеменову, но твоя правда узка нам, мы выросли из нее; твой порядок жизни уже не годится для нас». Наконец, в *Детях солнца* затрагивается вопрос об отношении интеллигенции к народу, рисуется разница или, точнее сказать, пропасть лежащая между разными слоями городского населения и их взаимный антагонизм.

## IV

Художественный театр являлся не только проводником новых веяний в драматической литературе, но и реформатом в области театральной техники. Старому индивидуалистическому {134} театру он резко противопоставил принцип натуралистической постановки. И в этом он был продуктом новых условий жизни.

Принципы натурализма, провозглашенные Художественным театром, — типичное, отражение большого города, средоточия крупно-капиталистического машинного производства. Между физиономией натуралистического театра и психологией городского жителя замечается полное соответствие; в их характерных чертах полное тождество.

В шумном городе с его суетой и сутолокой отдельная личность тонет в общей массе, теряясь в ее серых, бесцветных рядах; здесь, в водовороте жизни, она стушевывается перед ее грандиозным многообразием и каким бессильным, незаметным и мелким кажется человек самому себе по сравнению со всей окружающей действительностью. Коллективное начало приобретает здесь особенное значение, — масса творец жизни и покрывает собою все. Здесь именно коренится основной принцип натуралистического театра: преобладание среды над личностью; среда выдвигается теперь на первый план, ей уделяется преимущественное внимание, массовые сцены получают особенное значение и тщательную отделку.

Из преобладающего значения среды логически вытекает другой основной принцип натурализма: отсутствие центральной личности. Герой со своей душевной драмой и психологическими переживаниями отходит на второй план: он лишь одна из подробностей изображаемой жизни, но отнюдь не центр, где сходятся все нити действия; это просто одно из действующих лиц, — и только; в пьесе ему уделено больше места чем другим, но стоящие рядом с ним, почти безмолвные, лица столь же важны и нужны для понимания пьесы.

Эти два принципа проходят красной нитью чрез всю деятельность Художественного театра. Тенденция затушевать героя и выставить вперед среду, быт сказывается особенно сильно и ярко в тех случаях, когда художественники берутся за постановку пьес индивидуалистического театра, где все основано на борьбе или страданиях могучей личности, на глубокой драме сильной души: напр. *Юлий Цезарь*. И однако, ставя эту пьесу, Художественный театр по силе впечатления {135} выдвинул вперед народный сцены, уличную суету, военный быт римлян: центральная фигура была до такой степени заслонена всей римской жизнью, что в любой из антрактов зритель не мог отдать себе отчет, в каком же душевном состоянии находится Брут? В памяти — главным образом зрительной — оставались сцены всеобщего оживления, но не моменты душевного страдания. Другой такой же попыткой натурализовать произведение индивидуалистического театра была постановка *Бранда*. Бранд — байроновская личность: на одной стороне он, а на другой весь остальной мир; в стремлении к своей цели он не останавливается ни перед чем и, титан воли, он, как всякая сила, может, по выражению Гюго «погибнуть в пути, но не сомневается в успехе». Такого ли Бранда мы видели на сцене Художественного театра? Отняв у него мощь, величие апостола, ему сообщили черты обыкновенного пастора-проповедника; правда, мы видели, что благодаря своему развитию и образованию он стоит выше окружающей его среды, но какой среды? «Художественный» Бранд выигрывал на фоне невежественных, суеверных, жадных рыбаков-полудикарей, — Ибсеновский Бранд не проиграл бы в соседстве светочей человечества. Ибсен изобразил сильную личность, обуреваемую жаждой мученичества, а Художественный театр дал жизнь жителей прибрежного поселка: случилось, что к ним в поселок пришел пастор и т. д. Это был ряд иллюстраций, в которых личность объединяющая собой все действие вовсе не занимала доминирующего положения. Все внимание привлекло к себе воспроизведение среды, а не психология героя, которого и не было.

В царстве городской промышленности с ее преклонением перед положительными науками, бухгалтерской точностью вырабатывается своеобразная психология, особенные, ей именно свойственные, воззрения и вкусы: она заставляет и на сцене желать изображения жизни такою, какова она в действительности. Теперь произведение искусства имеет цену, как и бухгалтерский отчет, по своей точности и тщательности выполнения. Здесь именно коренится второй из основных принципов натурализма: детальное воспроизведение действительности. Все[[45]](#footnote-46) постановки Художественного театра {136} именно таковы. Каждое действующее лицо, появляющееся на сцене хотя бы на мгновение, даже на самом заднем плане, должно тщательно усвоить себе жесты, походку и некоторый особенности этого воображаемого лица: известным образом кашлянуть, оглядываться и т. д. Он должен проделать все это независимо от того может ли зритель заметить его в общей массе или нет. Режиссер не ограничивается группировкой характерных деталей в том количестве, какое требуется для полноты впечатления от данной сцены, нет, — он нагромождает всякие мелочи, важные и неважные, вплоть до живой птицы в клетке или поскрипывающей лестницы на мансарду; нет самого деления на важное и неважное и в подавляющем изобилии подробностей для зрителя стирается грань между нужным и ненужным.

Современный городской житель весь во власти суеты и деловой сутолоки. Нет никакого сравнения между жизнью теперь и пятьдесят лет назад. Усовершенствованные способы сношений воспитали в нас желание все знать. Мы хотим пробежать литературный фельетон, заглянуть в заграничные известия о трестах в Америке, о революции в Персии, об автомобильной гонке, нам интересно состояние общественной жизни в провинции, вновь возникшая секта, вчерашнее зверское преступление. Но, выиграв в изобилии и многообразии впечатлений, современный человек сильно проиграл в их силе, глубины и содержательности; они поверхностны, кратковременны и отрывисты; впечатлений много, но они скоропреходящи и скользят по поверхности души не оставляя в ней глубокого следа. В суете шумной и нервной городской жизни нет места самоуглублению, чувство проходит в душе не широкой волной, а коротким аккордом: быстро он замирает и, едва замерев, уступает место другому, столь же краткому. Теперь для художника важна не эволюция чувства, не выяснение логической связи между явлениями, а конспективная их смена.

В деятельности Художественного театра эта черта отражается довольно ярко. Уже в выборе пьес заметно такое же противоречивое разнообразие, как в газетных рубриках: *Юлий Цезарь, На дне, Драма жизни, Вишневый сад…* Та же причина родит тяготение к пьесам с частой сменой коротких картин, напр. *Борис Годунов.* И режиссерская техника принимает такой же импрессионистский характер; стремление удовлетворить {137} жажде разнообразия играет и здесь не последнюю роль. Это доказывают такие постановки, как кабачок в *Геншеле* с его самой пестрой и разнокалиберной публикой, отразившей чуть ли не все население городка, или толпа берендеев *(Снегурочка)*, которая представляла собой жителей не одного села, а различных местностей России. Здесь коренится и то изобилие второстепенных мелких сцен и движений, которыми Художественный театр наполняет действие, загромождает сцену и подавляет зрителя; характерна эта масса второстепенных подробностей не связанных органически с основой действия, это множество лиц ненужных для основной фабулы, которые на мгновение вынырнут перед зрителем, чтобы вновь безвозвратно утонуть в общей массе впечатлений: эта калейдоскопичность постановки, отражает в себе калейдоскопичность и хаотичность улицы. Даже в малой мотивировке появления перед зрителем всех этих подробностей отражается бессвязность уличных явлений объединенных лишь фоном. Характерно, что и в жизни и на сцене зритель приходит к одному результату: ни одна частность не может запечатлеться в его мозгу. Смена многочисленных восприятий оставляет смутное представление о виденном, а в быстроте, с которой они уступают место одно другому, родится безотчетность ощущения, — отсюда сумбурность впечатлений. Как человек покинувший крупный центр долго помнит врезавшуюся во все его существо общую картину городского оживления, но не может указать ни на одну частность, так и зритель Художественного театра несколько лет спустя помнит общую картину кабачка в *Геншеле* или сцену на мосту в *Федоре Иоанновиче*, но уже через самое короткое время после спектакля много-много, если может указать три-четыре детали.

Художественный театр, верный принципу натуралистической постановки, наглядно показал, что ждет театр впереди. Доведя технику сцены до возможного совершенства, он тем самым не только выдвинул среду, не только отодвинул героя на дальний план, — он вообще уничтожил актера, передвинул весь центр тяжести на обстановку в широком смысле слова. «Я, пишет Сергей Глаголь[[46]](#footnote-47), вижу Генриха *(Потонувший колокол)* в тот момент, когда показываются {138} тени детей и решительно *не могу сказать, что производит на меня впечатление, — игра ли самого Генриха и его ужас или все остальное*[[47]](#footnote-48): эта ночь с ее обманчивыми пятнами таинственного лунного света, эти едва уловимые глазом тени»… «Я хочу припомнить фигуру Геншеля, который бродит ночью и, смотря на луну, разговаривает с покойной женой, и чувствую, что *не могу отделить Геншеля от впечатлений всей обстановки*. Я чувствую, как жуткая тоска наполняет тишину всей этой ночи и *не знаю, что действует на меня, это ли ощущение или то, что говорит и делает сам Геншель*… И так без конца. И сколько бы вы ни старались, *вы не найдете ни одного драматического момента, где игру актера вы могли бы выделить из всего прочего*… А если вы отрешитесь от игры актеров совсем и просто попробуете вспомнить, что произвело на вас особенно сильное впечатление в той или иной драме, то вам ярко припомнится, напр., заключительная сцена из *Дяди Вани*, где никто и ничего не играет и даже не говорит, а только слышно как щелкают счеты, да сверчок чирикает за печкой, а между тем получается гнетущее и яркое по силе впечатление». Заставив актера, т. е. одухотворенную личность, потонуть во всем окружающем, отводя ему при постановке пьесы место ничуть не большее, чем всякой другой принадлежности обстановки, Художественный театр быстрым броском приближается к синематографу: и там нет актера, а есть только декорации, и там живой и мертвый инвентарь имеют одинаковую ценность.

## V

По мере того как Россия становилась крупнокапиталистической страной и намечались новые производственные отношения, и вся жизнь перестраивалась по новому образцу. Что такое индивидуалистический театр в дореволюционной России по своей организации? В ее основных чертах не трудно заметить сходство с современной ей организацией производства. Подобно тому как господствующим типом промышленных предприятий являлось смешанное полумануфактурное, {139} полуфабричное ремесленное заведение с недостаточной организованностью и отсутствием централизации, так и труппа актеров являлась как бы мастерской ремесленников, из которых каждый делает свое дело почти вполне независимо от остальных; его задача — наиболее удачное выполнение только своей работы, которую он исполняет так, как это больше соответствует его личным вкусам; он делает свое дело не заботясь о соседях: согласованность, ансамбль достигается не преднамеренно, а является извне, как естественный результат скопления «мастеров своего дела». Все одним словом, покоится не на планомерно функционирующем воспроизведении, а на вдохновенности исполнения, разнокалиберность которого есть отличительный признак этого периода истории театра.

Многие типичные черты недисциплинированного ремесленника свойственны и даже характерны для актера старого театра. Ни у того ни у другого нет сознания необходимости служебной исполнительности: актер, — как работник несвязанный расписанием фабричных часов, — работает столько, сколько находит нужным, учит роли постольку, поскольку это ему нравится и при недоразумениях между ним и предпринимателем уходит от него, не стесняясь прервать спектакль на середине. Театр не служба, это арена проявления им присущих ему от природы дарований, которые предстают публике иногда в прекрасном, иногда в скверном виде, — как придется в зависимости от многих условий. Никакой служащий не гордился бы появлением на службе в пьяном виде, а театральная хроника даже позднейшего времени показывает, что актер считает это допустимым, если это повышает темпераментность и обусловливает собой более горячее исполнение роли; это вытекает все из той же свободы работника пользоваться всеми способами, чтобы сделать свое дело получше, не заботясь об остальном. Г. Немирович-Данченко в статье «Театр и школа»[[48]](#footnote-49) (интересной тем более, что автор стал впоследствии одним из главных организаторов натуралистического театра в России) рисует неприглядную картину старого театра в небольшом, «средней руки губернском городе с {140} числом жителей от 30 до 50 тысяч. За исключением высшего учебного заведения — все остальные характерные черты большого города на лицо. Мужские и женские гимназии… губернское земство с управой, с обществом взаимного кредита, — отделения государственного, дворянского, крестьянского, Волжско-Камского банков… окружный суд… городская дума с домовладельцами, наконец, один, два или все три из трех, крупных элементов: военного, инженерного или землевладельческого. Такой город чувствует потребность в театре; пойдемте же в театр; нас серьезно интересуют вопросы: точно ли город “чувствует потребность”? И если он действительно нуждается в театральных зрелищах, то в какой мере русский артистический мир, “представители искусства”, “просветители толпы” — и как еще они там именуют себя — в какой мере удовлетворяют они такой законной и благородной потребности? Разберемся в спросе и предложении и может быть мы подойдем к самому корню театрального дела в провинции…»

«Равнодушие публики — любимый мотив всякого актера, но он никогда не скажет себе: а не виноват ли я сам в том, что наш театр не посещался? Но задумываться над таким вопросом слишком низко для высокой души актера. Актер в его типичном представителе стоит в своих собственных глазах на высоте недосягаемой… Он жрец, он понтифекс… Он не соберет своих товарищей и не скажет им: — Господа! Такой-то скромный обыватель случайно зашел вчера в театр, а сегодня он опять пошел в клуб. Отчего это произошло? Не мы ли сами виноваты в этом? Не ты ли Васильев-Задунайский виноват тем, что не знал роли? Не ты ли Петров-Самарянский, так как был выпивши и во втором действии нечаянно свалился со стула, а в третьем потерял бакенбарду? Не вы ли г‑жа Донецкая-Длинношлейфова, т. к. при всей вашей красоте и сильном темпераменте, у вас точно каша во рту и нельзя разобрать ни одного слова? Может быть виновнее всех я сам, потому что не столько участвовал в общем ходе пьесы, сколько важничал и изображал Гамлета, тогда как, если подумать, я должен был по смыслу пьесы изображать Держиморду? Наконец, не мы ли все виноваты, т. к. говоря по совести не вдумались в пьесу, не выучили ее и не срепетировали. {141} Я помню, что на режиссерском экземпляре библиотеки императорских театров значится: “идет три часа с антрактами”, а ведь у нас пьеса тянулась 4 1/2 часа без антрактов. Правда, мы любезно предложили скромному обывателю прослушать пьесу два раза: сначала согласно тексту автора через посредство суфлера, а потом в измененном виде из наших уст. Но понравилось ли ему это? Не нашел ли он поэтому, что пьеса скучна?.. Нет, никакой актер не произнесет такого монолога перед своими товарищами». «Чего вы не встретите, говорит дальше г. Немирович-Данченко, в 190 провинциальных труппах из двухсот, — так это *артистического воспитания*».

В 1890 г. состоялся второй приезд мейнингенцев и критики, сравнивая к нашей невыгоде постановку дела у них и у нас, указывали, что дирекция казенных театров имеет полную возможность поставить дело также как у них («Артист» 1890 г. апрель). «Декорации в техническом отношении много слабее наших. У нас Бочаров, и Шишков, и Иванов пишут шире, сочнее и грандиознее. Самые лучшие планы у мейнингенцев — задние, но и те слишком зализаны, чисты, вылощены. Передние планы у декоратора Брюкнера нередко прямо плохи. Но всем этим посредственным материалом немцы умеют прекрасно пользоваться при обстановке. Освещение у мейнингенцев поразительно; электрические аппараты, правильно направленные на известные центры, дают в общем-то пятно, которого у нас в наших неправильно освещенных декорациях никогда не бывает. У них не дрожат и не шипят лунные лучи, а сияют ровным спокойным блеском; такие чудеса, как лунный свет в саду Брута *(“Юлий Цезарь”)* или восход солнца в Генуе *(“Заговор Фиеско”)* действуют на зрителя неотразимо, заставляя забывать декорационные недочеты. Затем сама компоновка декораций заслуживает полнейшей похвалы. Пользуясь сравнительно мелкой сценой, они умеют давать превосходные, бесконечные перспективы. Благодаря хорошим машинным приспособлениям они доводят иллюзии скользящих по воде гондол до полного совершенства *(“Шейлок”)*. Помощью волшебных фонарей они дают удивительный дождь в первом акте “*Цезаря*”. Сухие, резкие удары грома способствуют впечатлению при исчезновении Черного рыцаря в *Орлеанской* {142} *девы* одновременно с полнейшей темнотой, мгновенно воцаряющейся в зале и на сцене… У нас наши артистки пришли бы в неописуемый ужас от костюмов Агнесы Сорель или фрау Валленштейн *и просто на просто не надели бы их, а дисциплинированные* немки носят их свободно и красиво, несмотря на чудовищные воротники, бесконечные колпаки с фатой, фижмы, превосходящие человеческое воображение и пр.»

Требования этих критиков не были невыполнимы, они не представляли из себя чего-нибудь невозможного, наоборот они были накануне своего осуществления у нас; однако, наличность сил еще не обусловливала возможности продуктивно ими распорядиться, — когда же процесс приобщения России к капитализму пошел более ускоренным темпом и машинная техника все больше и больше вытесняла старую, тогда и сценическое искусство приобщилось всеобщему обновлению. Теперь старое театральное дело ни с какой стороны не удовлетворяло и в наступившей полосе реформ прежде всего в корне изменяется организация дела: теперь оно строится по образцу капиталистического предприятия, следуя т. о. эволюции экономических форм. Московский Художественный театр, как и его заграничные собратья по натурализму — Антуан, Рейнгардт — отразил в себе все характерные черты крупно-капиталистической производства.

При этой коренной перестройке всего здания на первый план выдвигается режиссер, — это тот самый директор, который становится во главе предприятия, который единолично направляет его и в руках которого сходятся все нити управления. Теперь режиссер — как директор торгово-промышленного предприятия — альфа и омега театрального дела: от него все зависит, начиная с толкования пьесы и кончая мелкой подробностью в костюме. А что такое режиссер был раньше? Каково было его положение в старом театре? Тогда роль его была чисто техническая и служебная: раньше это был просто чиновник исполняющий приказания начальства, посредствующее звено в сношениях конторы с труппой; позже его задача усложняется, так как усложнилась сама выводимая на сцену жизнь. «Станционные смотрители» и «Параши Сибирячки» с их неприхотливостью сценического действия отошли в вечность и теперь работа режиссера вылилась в изобретение и отделку более сложных {143} mise en scéne, которые уже не могли оставаться столь примитивными как раньше ни по своей планировке, ни по группировке действующих лиц. Режиссерский отдел «Артиста» в начале 90‑х годов служит верным показателем именно такого понимания режиссерской задачи; там печатались чисто технические статьи: сведения о постановке пьес на Императорских сценах, планировки сцен, рисунки грима выдающихся артистов и т. д. Теперь же роль режиссера изменяется в вышеуказанном духе, — принцип централизации получает полное осуществление. Такое значение режиссера не было чем-то неожиданным для людей следивших за эволюцией театра; необходимость его была сознана ими раньше его осуществления и настолько ясно, что только в нем они видели спасение сценического искусства. Вот что говорит Сергей Глаголь в своей рецензии о Художественном театре «Проблемы новых веяний в искусстве» («Под впечатлением Художественного театра» стр. 16 – 17). «В Художественном театре есть еще одна черта, которая дает ему большое преимущество. Черта эта — полная централизация всего происходящего на сцене. Еще давно, — лет десять тому назад, — на страницах блаженной памяти “Артиста”, в целом ряде моих очерков “Наша сцена с точки зрения художника”, я доказывал всю важность и даже неизбежность такой централизации. *Все* происходящее на сцене есть ряд непрерывно меняющихся картин, причем эти перемены стоят в неразрывной связи со всеми речами артистов, интонацией их голоса и звуками за сценой. И создание этих *говорящих картин* должно быть всецело делом одного художника, назовете ли вы его режиссером, директором или как-нибудь еще. Художник этот — *безграничный хозяин всего происходящего на сцене*. Он здесь такой же хозяин своего дела, как и художник в своей картине или дирижер в оркестре. Каждый исполнитель начиная с премьера и кончая последним статистом, — *только живой материал в руках хозяина сцены. У нею нет ни своего собственного понимания роли, отличного от понимания ее хозяином сцены, ни жеста, ни позы, которые не совпадали бы с тем, чего требует хозяин сцены*. Декоратор, костюмер и проч., — все это только исполнители. Не декоратор пишет кулисы, а сам хозяин сцены руками декоратора точно также как и костюмы он шьет руками костюмера. Вот что такое централизация {144} всего происходящего на сцене и только при ней возможно создание такого стройного целого, где все в полной гармонии и где в результате такое настроение, которое с первого же момента поднятия занавеса охватывает зрителя и всецело подчиняет себе». Разве это не верная характеристика капиталистического предприятия? В подчеркнутой фразе слово «сцена» можно заменить словом «фабрика» и смысл не изменяется, — так совпадают в капиталистической стадии производства театр и фабрика.

Труппы всех знаменитых натуралистических театров были составлены далеко не из первоклассных актеров; артистов Художественного театра в свое время называли «Полуактерами — полулюбителями», а Антуан набрал свою труппу целиком не из профессионалов. Недочеты в исполнении ролей художественниками у всех на глазах и все-таки публику неизменно привлекали в театр даже те пьесы, где главный роли были исполнены неудовлетворительно. Это объясняется тем, что в натуралистическом театре все сосредоточивается не на вдохновенности исполнения роли, а на общем замысле, на плане выполнения пьесы. Могут возразить, что работа такого режиссера, как г. Станиславский часто отмечена вдохновением. Правда, в некоторых случаях работа режиссера не исключает вдохновения, но в каких именно?

На наших глазах действуют не совсем обыкновенные режиссеры-натуралисты. Эти пионеры натурализма на сцене — крупные фигуры; к ним, как к людям начинающим новую эпоху могут быть приложимы слова Ж. Сореля о пионерах капитализма: «основатели новой промышленности и авантюристы, отправлявшиеся в поиски за неизвестными странами, были проникнуты тем духом бодрости, неутомимости и неумолимости, который лежит в основе как воина, так и капиталиста. До сих пор можно встретить этот тип прекрасно сохранившимся в Соединенных Штатах; там вы встретите неукротимую энергию, смелость основывающуюся на верной оценке своих сил, холодный расчет, — все качества присущие великим полководцам и великим капиталистам»[[49]](#footnote-50). Несмотря на всю прозаичность жизни занятого целый день {145} американца, нельзя отрицать, что только что охарактеризованному капиталисту не чужды моменты вдохновения во время его отчаянной борьбы с конкурирующими торгово-промышленными предприятиями, борьбы, в которой он может все по терять, но зато и выиграть все, вплоть чуть что не до всемирного господства; ведь его жизнь сплошная битва требующая необычайного умственного, да и физического напряжения.

То же и в области режиссерства. Для того чтобы поставить смерть Ганнеле (момент появления Смерти прикрывающей ее крыльями), некоторые сцены *Потонувшего колокола*, Чеховские пьесы и многое другое так как это было поставлено, необходимо, чтобы режиссера осенило вдохновение; но как область промышленности и финансовых операций не представляет из себя благодатной почвы для вдохновения, которое испытывают лишь немногие «главнокомандующие индустрии», — так и режиссер не требует для себя вдохновения безусловно, как поэт для творчества. Кабинетный характер режиссерской работы очевиден; это — комбинация ума, знания, наблюдательности и опыта, творчество рассудочное почти в такой же степени, как научное. Перенесение центра тяжести в кабинет режиссера явление далеко не случайное и очень характерное. Когда промышленность вступает в стадию крупно-капиталистического машинного производства, то вся суть ведения дела сосредоточивается в кабинете директора. Теперь и в театре первенствующее значение отводится направляющему центру.

Существенно изменяется теперь роль актера: из «властителя дум» и уж во всяком случае хозяина положения он превращается в маленькое колесико громадного механизма.

«Без централизации, пишет там же Сергей Глаголь, нельзя вести никакого дела. Г. Станиславский… в его театр именно тот центр, от которого все зависит. Верно или неверно понял он замысел пьесы, правильно или неправильно освещена та или другая роль, красива или некрасива декорация — все это дело его рук. В его руке тот рычаг, которым все управляется на сцене и нет сомнения, что, надавив на его рукоятку в ту или иную сторону, он может совершенно пересоздать каждую сцену. В труппе г. Станиславская есть очень талантливые актеры; никто не усомнится, что они совершенно самостоятельно сыграют ту или другую роль и все-таки {146} в труппе г. Станиславского они будут играть именно так как этого захочет г. Станиславский». Эти строки и подчеркнутая выше фраза об отсутствии у актера собственного понимания роли, жеста, позы достаточно ярко показывают степень обезличения актера. Своей воли, своей физиономии у него нет, он лишь послушный исполнитель режиссерских предначертаний. Это особенно ясно выступает на вид тогда когда один актер заменяет другого в какой-нибудь роли: техника игры (как пренебрежительно говорят «выучка») доведена до такой степени совершенства, что разница между двумя исполнителями доходит до доступного людскому усилию minimum’а. Есть некоторый особенности — человека, не актера, как напр., тембр голоса, — которые выдадут замену одного исполнителя другим, но роль в своем толковании, облике, темпе нисколько не изменится и дублирование роли можно заметить лишь при условии личного знакомства.

Такова организация театра нового типа, продукта новых общественно экономических отношений.

## VI

Своевременность реформы, произведенной Художественным театром, и неоспоримое преимущество новых приемов в театральном деле особенно ярко сказывается в том влиянии, которое оказал Художественный театр не только на частные[[50]](#footnote-51) и провинциальные, но даже на казенные театры. Здесь тоже начинается полоса обновления, причем деятельность Художественного театра послужила толчком и образцом для целого ряда мер и нововведений. Критики и публика относили значительную долю успеха Художественного театра на счет коллективной работы и принцип этот получает осуществление в казенном театре введением очередного режиссерства. Теперь и новое направление в живописи получает право гражданства на казенной сцене: Коровин пишет декорацию для *Лебединого озера*, Головин для *Ледяною Лома*, Досекин для *Ромео и Джульетты*. И {147} репертуар изменяется в духе большей современности: в него проникают пьесы Гауптмана, Пшибышевского, Стриндберга, Бара, Шницлера, Брие. В репертуаре можно заметить даже оттенок революционности, сказавшейся в постановке *Отжитого времени* — картины чиновничьего всемогущества и произвола; правда огромность расстояния во времени от изображаемая быта низводит пьесу до степени полной безобидности, но все же самый факт ее постановки не безынтересен. Стремление от романической драмы к натурализму сказалось в выборе М. Н. Ермоловой для своего бенефиса Тургеневского *Месяца в деревне* с его психологией лишенной какой-либо театральной эффектности, с его будничностью, если можно так выразиться, глубокого чувства. Этой постановкой (напр., сцены 1‑го акта) Малый театр отдал дань модным тогда полутонам и паузам.

Теперь и деятельность режиссера на казенной сцене приобретает в значительной степени именно тот характер, какой она получила в Художественном театре: планировке массовых сцен режиссер уделяет особенное внимание, различные бытовые мелочи в обстановке служат предметом тщательного обдумывания *(Кориолан, Отжитое время, Ромео и Джульетта)*. Это стремление казенного театра не отставать от требований жизни и идти в ногу с Художественным одно время было очень заметно и сказалось даже как бы в некотором соперничестве между ними; припомним одновременную постановку *Снегурочки* и *Горя от ума* — двух пьес, где два театра поквитались удачей и неуспехом.

Новое веяние проникает и в оперу: важное значение массовых сцен, стремление режиссера перенести на сцену все мелочи характеризующая быт и эпоху нашли себе применение в постановках позднейшего времени, из которых достаточно припомнить хотя бы *Псковитянка*.

Принципы натурализма находят себе настолько благодарную почву в настроении публики и театральных деятелей, что пускают прочные корни даже там, где меньше всего ожидаешь их встретить — в балете. Отрицание балетной условности, стремление показать жизнь такою, какова она в действительности, без всякой сусальной позолоты, изображение городских низов во всей их неприглядности и толпы во всем ее пестром {148} разнообразии — вот что становится теперь задачей балетмейстера. Как далека разношерстная, грязная и рваная толпа парижских бродяг *(Дочь Гудулы)* от чистеньких, гладеньких корсаров *(Корсар)*, похожих друг на друга, как один человек. Такие балетные постановки в духе наибольшего опрощения и правдоподобия вовсе не случайное явление; вот что пишет критик «Мира Искусства» по поводу *Дон-Кихота* поставленного на год или на два раньше *Эсмеральды*. (№ 2, 1902.): «В былое время герой Сервантеса умирал на сцене и все, как мне помнится, кончалось каким-то грустным апофеозом, чуть ли не взятием на небо этого благородного испанца. Теперь уничтожен этот слишком “не балетный” конец и все с бала у герцогини просто отправляются спать. Не спорю, оно не так грустно, зато всякий драматический[[51]](#footnote-52) смысл исчез и остался какой-то вздор». Словом «не балетный конец» и кавычками автор рецензии хочет сказать, что это конец не балетный с точки зрения новаторов балета т. е. чересчур балетный в старом смысле, неподходящий к новым течениям опрощения балета. Уже одно это достаточно свидетельствует о стремлении балета приблизиться к жизненной правде, приобщиться большей естественности и правдоподобия, откинуть все волшебное. Действительно, все позднейшие балетные постановки лишены самого главного и основного его качества, — поэтичности; они волшебны только по названию или по сюжету. «На сцене суетня, пишет тот же критик, и много жизни, но мы готовы повторить упрек, что за всей этой оживленностью исчезла самая сцена, самый балет; по выходе из театра остается такое же впечатление, как от одной из парижских foires». Итак, волшебный балет сменяется неуклюжей мимодрамой, в царстве грации и изящества водворяется грубый реализм и место поэтической грезы, окутанной очаровательной дымкой фантазии, занимает отражение крикливого, разношерстного и неопрятного рынка.

## VII

Публикой Художественного театра явилась вся интеллигентная Москва «та обычная публика, — говорит Джемс Линч {149} в отчете о “Трех сестрах”[[52]](#footnote-53), — что после дня труда или трудового безделья рассыпается каждый вечер по театрам — для отдыха, для веселья, для необходимых художественных эмоций». «У Художественного театра, — говорит критик “Мира Искусства” (№ 8, 1904), — есть своя определенная публика, которая вынесла театр на своих руках, создала его славу. Публика Художественного театра это передовая прогрессивная партия (очевидно, критик хочет сказать передовые прогрессивные партии), которая всегда с чрезвычайным сочувствием относилась к деятельности театра. Стоило побывать на юбилее Чехова в Москве или на спектаклях Художественного театра в Петербурге, чтобы ясно установить связь театра Горького и Чехова с той бушующей волной, которая разносит по всей России зелененькие книжки “Знания” и голубые обложки “Мира Божьего”». В этой же статье критик, имея в виду Художественный театр, пишет, что «поневоле привычка жить с людьми накладывает отпечаток и одежда меняется в зависимости от того общества, в котором приходится бывать». Неоспоримо, что между театром и обществом существовала тесная связь, но здесь мы имеем дело не с влиянием публики на театр, а с тем отсутствием дифференциации интересов различных общественных слоев, которое делало возможным в начале революционного периода субсидирование фабрикантами рабочих организаций. Несомненно, что profession de foi зрительного зала было гораздо радикальнее того, представителем которого являлся Художественный театр. В действительности они иногда даже не понимали друг друга, причем театр выказывал неспособность отдать себе верный отчет о потребностях публики, так сказать, оценить момент. На это указывает *Снегурочка*, поставленная еще в Эрмитаже; между *Одинокими* и *Когда мы, мертвые, пробуждаемся* она звучала каким-то странным призывом назад, призывом окунуться в мифологическую глубь; пьеса не удержалась в репертуаре, именно потому что та публика, которая наполняла Художественный театр, стремилась вперед, в новую жизнь — она ждала наступления полосы активной деятельности, а не мертвящего застоя; потому-то экскурсия театра в область первобытно-спокойного уклада жизни не могла иметь {150} успеха: между благодушием берендеев и напряженностью зрителя того времени было слишком мало точек соприкосновения. — Зрители неизбалованные возможностью видеть на сцене изображение борьбы политических партии пропускали мимо ушей последнюю фразу Стокмана, прощая ей ее антисоциальность за ту картину общественной борьбы, которая наполняет пьесу. Овации публики Стокману вовсе не означали ее солидарности с теми выводами, к которым он пришел. Очевидно, временами разногласие было не малое. Поэтому было бы ошибочно принять за истинную физиономию театра то, что рисовалось зрителям, когда они под влиянием событий из действительной жизни реагировали не столько на то, что им давал театр, сколько на то, что они хотели в нем видеть. Поддаваясь по временам той революционности, которою жила тогда вся Россия, Художественный театр поддавался общественному настроению в той степени, в какой сам класс — представителем которого он был на ниве искусства — поддавался на политической арене натиску широких демократических слоев. Отразив в свое время подъем общественного самосознания, он вместе с тем является и характерным отражением буржуазной реакции.

В Художественном театре всегда сказывались некоторые типичные черты породившего его общественного слоя. Прежде всего следует указать на отсутствие истинной демократичности: небольшой размер театра, малое количество дешевых мест явно противоречат его первоначальному лозунгу общедоступности; по всему облику, по его атмосфере это скорее больших размеров домашний театр у богатого барина, чем общедоступное театральное предприятие рассчитанное на широкую публику.

Другая типичная черта буржуазии — эклектизм сказалась в отсутствии у театра, определенной физиономии. *Шейлок* и *Чайка, Антигона* и *Извозчик Геншель, Снегурочка* и *На дне, Доктор Стокман* и *Слепые, Борис Годунов* и *Жизнь человека…* какое разнообразие, какая пестрота, граничащая с неразборчивостью синематографа, дающего зрелище на всякий вкус: там покажут и «Драму в шахтах», и «Неудачу двух воров» и «Секрет часовщика» со всякой чертовщиной, и «Антилоп в Лондонском зоологическом саду». Такой удивительно смешанный {151} репертуар показывает, что театру все равно над чем работать. Подобно современному поэту он как бы заявляет:

«мне дороги все речи,  
И всем богам я посвящаю стих».

Это — полная беспринципность. Чтó показать публике для театра не столь важно, раз на лицо имеются чисто внешние эффекты; разрешить техническую трудность — вот в чем для него главный интерес; за процессом работы театр проглядывает ее цель.

Наконец, третья черта свойственная нашей буржуазии — страх перед действительностью — сказался в отсутствии решительного разрыва с прошлым, — по крайней мере в репертуаре, тогда как в области техники т. е. в области формы он сказался куда решительнее. Нельзя, конечно, не считаться с тем, что театр сильно стеснен цензурой, нельзя забыть, что театр дал *Доктора Стокмана, Федора Иоанновича* и *Юлия Цезаря*, т. е. самое сильное по революционности, что он мог дать; правда, нельзя упрекать театр в том, что он не ставит такой-то пьесы, как нельзя обвинять поэта или писателя за то, что он не разрабатывал таких-то сюжетов, но все таки будущий историк театра не сможет обойти молчанием некоторый немалозначащие подробности. Не многознаменательно ли, что многие пьесы, в которых отражалась текущая действительность не в романтической дымке вроде *Дна*, а во всей ее неприглядности, не нашли себе приюта у Художественников? *Евреи, Король*, пьесы вроде *Дурных пастырей* Мирбо, переводные драмы рисующие гнет немецкой военщины отсутствуют у них в репертуаре и это как раз в то время, когда театр изощрялся в усилиях поставить на сцену *рассказы* Чехова. Очевидно основные идеи этих пьес, мировоззрение их авторов не подходили к таковым Художественного театра: очевидно, полюсы их социальных воззрений, симпатий и антипатий находились в непримиримом противоречии.

Классовая подоплека театра сказалась и в том стремлении удалить его от жизни, которое проводится теперь художественниками также настойчиво и определенно, насколько раньше они приближали его к общественным переживаниям.

За последние три сезона в репертуаре видное место занимают исторические иллюстрации, мало говорящие уму и сердцу {152} *(Борис Годунов)* или пьесы интересный лишь в историко-литературном отношении напр. *Горе от ума*. Более чем слабый успех *Бориса* в свое время был объяснен посредственным исполнением центральных ролей. Но это общее мнение в значительной степени неправильно. Можно указать на несколько второстепенных фигур, которые были очень хороши (напр., изящный Мнишек, Иезуит); монахи были прямо бесподобны: можно сказать, что русская сцена за последние десять лет не дала ничего равного высокохудожественной сцене в корчме; исполнитель роли Бориса, правда, вызывал справедливые нарекания, но говорить что *Борис Годунов* шел без Самозванца по меньшей мере странно. Фигура Дмитрия в двух сценах приема — замечательное создание: редко когда гений режиссера проявлял себя так полно и редко когда артист (не только в Художественном театре) давал образец такого творчества. Правда, сцена у фонтана не вышла, но это не вина артиста. Здесь сам Пушкин (который к тому же писал больше драматическую поэму, чем драму) может быть сознательно, пользуясь правом поэта, допустил несообразность и заставил выученика пономаря говорить удивительные по красоте речи. Театр очутился здесь перед непреоборимой задачей, ибо стал в противоречие со временем — которого ничто победить не может — со временем написания пьесы. Театральные критики просмотрели причины неуспеха *Бориса*: ее нужно искать в малой содержательности пьесы; это какой-то калейдоскоп, а не спектакль и даже сцена в корчме не могла выкупить скуки и сознания пустоты, ненужности этого зрелища и даром затраченного времени. Говоря прямо, публика Художественного театра переросла такие постановки. В Грибоедовской комедии это стремление уйти от жизни сказалось еще сильнее, еще характернее в точке зрения на пьесу и в толковании роли Чацкого. Общественная сторона пьесы, «гражданские мотивы» отступили на задний план, а вперед выдвинулись любовь к Софье и все мелочи обстановки крепостной эпохи. *Горе от ума* — произведение олицетворяющее борьбу старого с новым, страница из культурной истории русского общества — превратилась в любовный эпизод семейной жизни московского барства двадцатых годов. А постановка *Бориса Годунова* по сравнению с *Федором Иоанновичем* прямо таки регресс. Взять для сравнения хотя бы роль {153} народа: в *Федоре*, сцена на мосту, а в *Борисе* безмолвие народа, как кульминационный пункт народной психики. Постановки *Драмы, жизни, Жизни человека, Синей птицы* еще в большей степени олицетворяют это желание уйти от действительности и, отрешившись от всего земного, удалиться в область чистой фантазии.

Такое удаление театра от жизни низводит его на степень более или менее культурной забавы, придает ему характер зрелища, более или менее занимательного времяпровождения. С этой точки зрения интересен проект постановки «Каина», неосуществленный благодаря цензурному запрету. На первый взгляд кажется, что привлекла к себе идейная сторона пьесы, бунт против Бога, что это попытка однородная с *Федором Иоанновичем*, но глубже вникнув можно видеть всю ошибочность такого заключения. Эти смелым речи, которые крупная личность начала XIX в. вызывающе бросила лицемерным ханжам, еще долго будут привлекать к себе и волновать юношеские сердца, но ведь, не смотря на всю силу протеста, эта попытка, интересная для своего времени разрешить сложные вопросы о религии, Боге, добре и зле, не вызовет как прежде «взрыва восторгов, благоговейного изумления с одной и негодования даже формальных проклятий с другой»[[53]](#footnote-54). Что же привлекло руководителей театра к этой мистерии? Погоня за внешними эффектами. Заинтересовала и увлекла не пьеса — пьесы-то, ведь, нет: есть бесконечные диалоги при полном отсутствии действия, — а задача показать панораму пространства, в котором совершает полет Каин и Люцифер, сопоставить эффект появления Ангела и мрачное величие Люцифера, заинтересовала почти непреоборимая трудность изобразить чудовища, населявшие некогда землю и пр.A Это продолжение того пути, на который театр вступил уже давно. Теперь зрителю остается следить за сменой живых картин и только.

Теперь и техника сцены отражает в себе это удаление от жизни, давая зрителю условные и стилизованные постановки. Вместо закоптелой, грязной, с жирными пятнами подвальной стены теперь на сцене протянут черный бархат; вместо поражающего реализма напр., той сцены *Дна*, когда Наташу {154} обваривают кипятком, воцаряется схематичность движений и «статуарность пластики»… одним словом, ясно намечается тот поворот к мейерхольдовщине, на грани которой стоят почти все последние постановки Художественного театра.

## VIII

Окидывая мысленным взором деятельность Художественного театра за истекшее десятилетие нельзя не заметить, что она распадается на три периода, из которых каждый имеет определенный колорит.

Первый период занимает время от основания театра до перехода в д. Лианозова. Художественный театр еще не нашел себя, он даже не подозревает той крупной роли, которую ему суждено играть в истории театра и в жизни русского общества. Художественники наполовину еще в индивидуалистическом театре: в репертуаре преобладают такие пьесы как *Шейлока, Трактирщица, Самоуправцы, Счастье Греты*, (о которой обозреватель серьезного ежемесячного журнала отказался дать отчет, находя необъяснимым и не допустимым ее появление в Художественном театре) *Снегурочка, Антигона*. Театр начинает романтической драмой *(Федор Иоаннович)*; он, как будто, лишь пробует почву, желая удостовериться хорошо ли им усвоены новые принципы и для того повторяет своих учителей, мейнингенцев, постановкой *Шейлока*. И в самой организации дела еще есть кое-что связывающее его с старым театром: в труппе, напр., есть артист на центральные роли героического и трагического характера.

Второй период начинается приблизительно за год до перехода в Камергерский переулок. Теперь Художественный театр обрел свое назначение и сознательно ведет свою роль бытописателя русской жизни, реагирующего на каждое крупное ее проявление. Все его постановки за это время — *Доктор Стокман, Три сестры, Мещане, Столпы общества, На дне, Юлий Цезарь, Бранд, Вишневый сад* — отзываются на то, чем жило, что волнового широте общественные круги и потому каждая новая постановка являлась крупным общественным событием. Это время зрелости Художественного театра: и технически и морально он на высоте своей задачи. Поднесение Московской публикой адреса *театру во всей ею совокупности* было отмечено печатью, как необычайный факт, которым {155} за Художественным театром было признано крупное общественное значение.

1905 год — время, когда в политической жизни страны произошли крупные события, повлекшие за собой более строгую дифференциацию общественных слоев и их интересов. Крупная буржуазия бьет отбой и определенно отграничивается от демократических низов. Начинается полоса буржуазной реакции и Художественный театр отражает и эту полосу в жизни выдвинувшего его класса третьим периодом своей деятельности, продолжающимся и до сих пор. Предтечами его были *Слепые, Втируша* и *Внутри* Метерлинка, а *Дети солнца* имели значение поворотного пункта. Какая противоположность в репертуаре с тем временем, когда театр ставил *Стокмана* и пьесы Чехова и Горького. Теперь театр влекут к себе не житейское *Дно* со всей его мутью, не политические протесты, не социальная ненависть или социальное горе, а претенциозные. Некие фигуры да неестественные пьяницы, нелепо вопящие в трактире, как в аду; и даже трактир теперь принимает вид какой-то необычайной аптеки. Характерно и полное отсутствие среды, картины жизни общественного слоя; действие происходит вне времени и пространства *(Драма жизни, Жизнь человека, Синяя птица). Росмерсхольм*, последняя постановка прошлого сезона, знаменательно заканчивает собой десятилетнюю деятельность театра: ею он сходится в репертуаре с Дузе, с одним из столпов индивидуалистического театра; постановкой же *Леса* театр теперь возвращается к давно умершему быту Островского, приобретая таким образом значительное сходство с репертуаром казенного театра девяностых годов. Колесо совершило полный оборот — очевидно театр пришел туда же, откуда вышел. Поворот назад к эпохе крепостного барства, к дореформенному быту Островского, преобладание исторических иллюстраций и удаление от действительной жизни, — вот чем характеризуется этот третий период деятельности Художественного театра, период упадка и регресса.

Художественный театр очевидно стоит на распутьи. Условные и стилизованные постановки уже не удовлетворяют; может будут еще две‑три попытки в этом направлении, может быть они даже остановят на себе внимание, благодаря исключительной талантливости и неистощимому творчеству режиссера, но несомненно, что условность на сцене, стилизованность {156} умирает естественной смертью. При постановке *Драмы жизни* все были поражены ее новостью и необычайностью, а *Росмерсхольм* навевает скуку, что было констатировано единогласно всеми. Но и к натуралистической постановке театру вернуться тоже нельзя: ведь при современном развитии быстро совершенствующейся машинной техники синематограф дает такую картину действительной жизни, какую не в состоянии дать никакой натуралистический театр. Задача цветных синематографических картин и сочетания звука и движения в синематографе уже разрешены; уже и темы картин иные: теперь показываются целые пьесы напр. «Отелло». Вопрос удешевления постановок тоже играет немалую роль: как натуралистические так и условные постановки стоят слишком дорого; толпа и бутафория в *Юлии Цезаре* стоила чуть ли не сто тысяч, а стоимость знаменитого колеса в *Синей птице* исчислена была, как известно, в тридцать тысяч. Театру только и остается что отбросить лишний балласт т. е. чрезмерные по количеству актеров массовые сцены и сложную бутафорию и дать то, чего не может быть показано в синематографе: человеческую душу. Театру остается один путь: вернуться к прежним реалистическим постановкам; очевидно *Росмерсхольмом, Лесом* (и может быть *У царских врат*) он вступает на этот путь.

В настоящем сезоне исполняется десятилетие Художественного театра и мысль невольно снова и снова возвращается ко второму периоду его деятельности. Тогда театр был не пустой «забавой от безделья», не послеобеденным время препровождением, а отголоском социальных конфликтов, ареной столкновения интересов различных общественных групп, сознательным участником в политической жизни страны. Вырастая до значения крупного социального фактора, он явился в роли общественного глашатая и выразителя нужд демократии. Это золотые страницы в истории Художественного театра, когда каждый его актер ощущал в себе гражданина и мог по праву гордиться своим положением в обществе, когда Художественный театр блестяще и неопровержимо доказал, чем должен быть театр вообще и каковы должны быть его назначение, цели и идеалы.

В. Чарский

# **{157}** Театр в современном и будущем обществе

Вот уже три года, как я не перестаю повторять, что драма умирает, что драма умерла.

Золя  
(Натурализм в театре).

Театр скоро будет упразднен, как вымирающая форма… В пользу такого предположения говорит тот кризис, который охватил европейские театры.

Стриндберг  
(Предисловие к Фрекен Юлии).

## I

Театральное искусство переживает в настоящее время на западе (и у нас) серьезный кризис, вызванный целым рядом социально-экономических причин.

Во второй половине XIX в., когда капиталистическая система производства преобразовала всю общественную и интеллектуальную жизнь, когда у власти стала буржуазия, театр неизбежно превратился из орудия классовой борьбы, каким он некогда был в руках tiers-état, в простое торгово-промышленное предприятие, работающее прежде всего на рынок, ради прибыли.

Еще в 1849 г. Рихард Вагнер предвидел с удивительным проникновением в будущее эту метаморфозу театра.

«Истинной сущностью искусства — писал он в своем памфлете Kunst und Revolution — становится индустрия, его целью — нажива, его предлогом — развлечение для скучающих». Наступает время, когда искусство будет брать свои «питательные соки» из «спекуляции в широком масштабе», которая является «Кровеносным центром», «сердцем» капиталистического {158} общества. Театр — предсказывал Вагнер — будет в особенности наглядно иллюстрировать зависимость художественного творчества от коммерческих соображений, так как он «устраивает свои празднества каждый вечер почти во всех европейских городах».

История развития театрального искусства на западе во второй половине XIX в. блистательно подтвердила прогноз Рихарда Вагнера.

В Англии, долгое время наиболее передовой капиталистической стране Европы, театр давно уже перестал преследовать какие бы то ни было серьезные художественные цели. Ни один английский писатель второй половины XIX в. не считал возможным работать для сцены, а если порою Теннисон, Свинберн, и Браунинг принимались за драму, то имели в виду всегда читателя, а не зрителя. В тех редких случаях, когда выдающийся художник создавал произведения для театра, как О. Уайльд, он руководился при этом исключительно денежными соображениями. Те немногие писатели, которые задавались планом серьезной реформы драматического искусства (Пайнеро, Джонс), должны были сложить оружие, натолкнувшись с самого начала на равнодушие публики. «Англичане — замечает Золя — не терпят на сцене даже намека на вдумчивое изучение человеческой жизни. Они упали до мелодрамы и упадут еще ниже, потому что запрещение правдивого изображения действительности неизбежно убивает искусство». Английский театр стал во второй половине XIX в. настоящей лавочкой, бойко торгующей переделками и переводами посредственных французских пьес.

Не лучше обстоит дело во Франции.

«В Париже — справедливо замечает Стриндберг — театр сделался торгово-промышленным предприятием, где главной пружиной является капиталист. Затем антрепренер подбирает популярных артистов, заказывает авторам роли, выезжает на дивах и вот возникаешь целая драматургия для див, с Пальероном и Дюма во главе. Если же в пьесе нет ролей для знаменитостей, то такие пьесы просто не принимаются».

В Германии пьеса оценивается обыкновенно директором не по ее художественным достоинствам, а по количеству распродаваемых на нее билетов. Произведения авторов делятся {159} у них на такие, который делают сбор, и на такие, которые его не делают. Первые получают почетный титул «Kassenstueck». В Германии существует целая литература, специально направленная против театральных антрепренеров и директоров, портящих своим коммерческим отношением драматическое искусство. Эти критики-моралисты забывают, что сами антрепренеры и директора являются в огромном большинстве случаев лишь наемниками капитала, его несвободными приказчиками. Более трезвые писатели настаивают поэтому на коренной реформе театрального дела, на необходимости его передачи в руки городских муниципалитетов, хотя впрочем не закрывают глаза на недостаточность одной этой реформы, так как бюргерство, в руках которого находится городское самоуправление, погружено в политическую и интеллектуальную спячку и едва ли сумеет возродить падающее драматическое искусство[[54]](#footnote-55).

Если антрепренеры и директора видят в театре прежде всего средство наживать деньги, то публика ищет в спектакле прежде всего развлечение. «Если какой-нибудь принц после сытного обеда, — писал еще Вагнер в упомянутой брошюре, — банкир после утомляющих мозг спекуляций, рабочий после чрезмерно длинного рабочего дня приходят в театр, то они не хотят снова напрягать свой ум, они желают отдохнуть, забавляться». Публика вообще руководится в своем отношении к пьесе обыкновенно такими настроениями и соображениями, которые ничего общего не имеют с эстетикой. Достаточно побывать на первом представлении нового произведения в каком-нибудь заграничном театре. «Эти представления — замечает Ландсберг — очень похожи на бой быков или петухов. Публика обнаруживает тиранические замашки самого худшего свойства. В несколько часов решается судьба многолетнего творчества. Вы ни одной минуты не чувствуете, что люди собрались для эстетических эмоций. Нет и следа спокойного созерцания, лишь нервная раздражительность людей, чуждых искусству, жадных до славы». Какую огромную и тлетворную роль играет мода в том или ином отношении публики к пьесе, видно хотя бы из того факта, сообщаемого таким компетентным человеком, {160} как бывший директор венского Burg-театра, Буркхарт, что бывали случаи, когда пьеса в продолжении многих вечеров шла при пустой зале, но стоило только появиться аншлагу — сотое представление, — как публика уже валом валила в театр. Современная аудитория проникнута к тому же определенными классовыми симпатиями и антипатиями, которые играют для нее роль главного критерия. Она приходит в негодование, когда автор пьесы подвергает резкой критике существующий социальный строй и показывает, как из его недр вырастает возмущение порабощенных классов. Во Франции театр открывал гостеприимно свои двери только умеренным реформистам, в роде Бриё или Эрвье, бичующим такие недостатки буржуазного общества, устранение которых не повлекло бы за собой упразднения системы наемного труда, и с особенной охотой обращающим свое внимание на необходимость реформы не экономических, а только семейных отношений. В Германии в 80‑х годах социальный вопрос, всколыхнувший снизу до верху, вплоть до императорского престола, всю жизнь, вторгся и на сцену, но удержался на ней недолго, хотя большинство из этих «социальных» пьес были проникнуты или примиренческим или филантропическим или даже просто самым доподлинным буржуазным духом. Известно, какой скандал вызвали «Ткачи» Гауптмана, «На повороте» Хальбе… Неудивительно поэтому, что социальная драма очень скоро сошла с немецкой сцены, уступив место романтическим сказочкам и веселым фарсам. Быть может наиболее непосредственной и отзывчивой публикой являются в настоящее время рабочие. По крайней мере упомянутый выше бывший директор Burg-театра признается (Das Theater), что нигде ему не приходилось видеть «более восприимчивых слушателей, обладавших к тому же удивительно верным чутьем», как рабочие — социал-демократы. И в самом деле: пролетариат неоднократно обнаруживал большой и искренний интерес к драматическому искусству. Достаточно указать на возникшую в 80 г. в Берлине «Свободную Народную Сцену» — истинно пролетарски театр, содержавшийся на деньги рабочих. Однако при существующих социальных условиях, при низкой заработной плате и чрезмерно длинном рабочем дне, пролетарий лишен возможности посещать театр и оказывать влияние на репертуар. {161} К тому же рядовой рабочий в настоящее время не настолько развит, чтобы служить надежной опорой для антрепренера и драматурга. Вандервельде сообщает (Социализм и искусство), что на спектаклях, организованных секцией искусства при Брюссельском Народном Доме, где ставились пьесы новейшего репертуара, обыкновенно с социальной тенденцией, всегда, правда, имелась группа рабочих, преимущественно квалифицированных, но она «далеко не составляла большинства», рабочая масса «охотнее слушала по воскресным вечерам разный старые мелодрамы».

Таким образом в буржуазно-капиталистическом обществе при господстве производства на рынок театр должен был неизбежно превратиться для одних, антрепренеров и директоров, в средство наживы, а для других, для публики в место забавы и развлечения.

## II

Если капиталистическая система производства, подчинившая драматическое искусство, как и все производство, закону предложения и спроса, представляла мало благоприятную почву для его процветания, то и все серьезные попытки возродить театр, которыми так богата вторая половина XIX в., также в силу разных причин кончились полным крушением.

Между тем, как сцена докапиталистического периода отличалась крайней простотой и незатейливостью, между тем, как для старых руководителей театров, как напр., для Лаубе, обстановочная часть была лишь «неизбежным злом», во второй половине XIX в. декорация начинает все более и более преобладать над драматическим действием.

«Точные декорации — писал Золя (Натурализм в театре) — являются результатом мучающей нас потребности в реализме». «Декорации расширяют область драмы, вводя в нее самую природу в ее действии на человека». «Декорация на сцене то же, что описание в романе».

Кое‑где уже делались попытки применить этот «натуралистический» принцип точности воспроизведения среды к сценическим представлениям: на этой мысли была построена вся деятельность Кронека, режиссера мейнингенской придворной труппы (70 годы).

{162} Натуралистическая формула окончательно восторжествовала в 80 годах, в Германии, в эпоху, когда капитализм сверху до низу перестроил всю общественную жизнь. По мере развития крупного магазинного производства мещанство все более оттеснялось на задний план. Из своих разлагавшихся недр оно выбрасывало в столицу массу молодежи, которая шла туда завоевать богатство и счастье. Попадая из тихой провинции в ошеломляющую сутолоку крупного фабричного города, эта молодежь на каждом шагу чувствовала на себе его подавляющее влияние, и, порабощенная тысячью перекрещивающихся внешних воздействий, она пассивно склонялась перед окружавшей ее громадой. Интеллигентные пролетарии по положению, поставленные в необходимость отчаянно бороться за свое существование, испытывая на себе гнет лишений и нужды, эти молодые люди чувствовали себя несвободными и связанными, скованными по рукам и ногам материальными обстоятельствами. Выходцы из мелкой буржуазии, они видели, как этот класс разлагался под напором новых условий жизни, опутывая цепями отдельных своих членов, лишая их возможности пробиться наверх, увлекая их цепкими пальцами в пропасть неминуемой гибели. Эта мелкобуржуазная интеллигенция, захваченная водоворотом капиталистического хозяйства, должна была неизбежно прийти к убеждению, что окружающая «среда» могучее отдельной «личности». В драматических концепциях писателей, вышедших из этого поколения немецких восьмидесятников, обстановка играла поэтому такую же, если не более важную роль, чем фигура героя. Основной темой их произведений всегда была гибель человека, вызванная внешними обстоятельствами. Действующие лица в их пьесах падали жертвами или закона наследственности (Гауптман: Перед восходом солнца) или стихийных сил природы (Хальбе: Ледоход), и они особенно охотно изображали распадающуюся социальную среду, налагающую на своих членов печать расшатанности, раздвоенности, вырождения и доводящую их до социальной или физической смерти. (Гауптман: Праздник мира; Михаил Крамер; Возчик Геншель; Шляф: Семейство Зелике; Мастер Эльце). Придавая среде такое преобладающее значение, эти писатели отводили в своих пьесах огромное место ее разрисовке, причем часто декорация не имела непосредственного отношения {163} к драматическому действию. Вот напр., как начинается второе действие в пьесе Гауптмана «Перед восходом солнца».

Утро. Около 4 часов. Окна в трактире освещены. В ворота виднеется бледно-серый утренний свет, который постепенно в течение действия делается багровым и затем переходит в яркий дневной свет. Около ворот сидит рабочий и отбивает косу. При поднятии занавеса его силуэт едва вырисовывается на фоне серого утреннего неба и слышатся монотонные, непрерывные, правильные удары молотка о наковальню. В продолжении нескольких минут слышится только один этот звук, потом торжественная тишина раннего утра нарушается громкими разговорами посетителей, уходящих из трактира. Дверь трактира с резким стуком захлопывается. Слышен вдали лай собак. Петухи громко перекликаются.

Эта натуралистическая техника драмы ставила новые задачи технике театральной. Рядом и выше актера становился теперь *декоратор* и *машинист*. Одновременно с драмой Гауптмана возникает в 80 годах в Берлине театр Брама «Свободная Сцена», стремящаяся к точному и детальному воспроизведению среды. Несмотря на бурный скандал, вызванный постановкой «Перед восходом солнца», натуралистическая техника скоро получила всеобщее признание, и Брам был приглашен директором в Deutsches Theater, наиболее передовую немецкую сцену, играющую в Германии приблизительно такую же роль, как у нас Художественный Театр.

Торжество натурализма на сцене было непродолжительно.

Новая драма отражала жизнь если и не в социалистическом, то во всяком случае в резко радикально-демократическом освещении. Она с охотой рисовала эгоизм и развращенность крупной буржуазии, любила делать экскурсии в область пролетарского быта и иногда пугала социальной революцией. Она подвергала существующий экономический строй более или менее резкой критике и была проникнута пессимистическим духом. Натурализм был (по содержании) порою бурный и отчаянный, еще чаще усталый и унылый протест мелкой буржуазии и мелкобуржуазной интеллигенции против господства крупного капитала. Новая драма могла еще пользоваться {164} успехом в 80 годах, когда немецкая промышленность переживала кризис и не только мещанство, но и буржуазия были настроены в минорном тоне. Когда же в 90 годах начался новый подъем индустрии, когда предприниматели и собственники снова почувствовали под собою твердую почву, когда жизнь снова стала «приятной и прекрасной», вместе с кризисом прошел и пессимизм, уступив место жажде наслаждений, чувству жизнерадостности. Снова окрепшая буржуазия сразу охладела к обличительному и тенденциозному натурализму, к социальным темам, к пессимистическим тирадам, к проповедям об обновлении мира. Все громче раздавался боевой клич: «Долой Гауптмана». Так озаглавил Ландсберг свой памфлет против натурализма. Публика переносит теперь свои симпатии от натуралистов к модернистам. В мюнхенском журнале «Blätter fûr die Kunst» С. Георге, Гофмансталь и др. печатают свой эстетический манифест: «Искусство — утверждает новая школа — существует не для голодных тел и не для ожиревших душ. Мы не озабочены мыслью о том, как бы улучшить социальный строй. Эта задача не входит в область поэзии. Над всеми нашими общественными и партийными распрями поэт стоит как хранитель священного огня».

Этот перелом в настроении буржуазии сказывается немедленно и в области сценического искусства. Место директора «Немецкого Театра» занимает Макс Рейнхардт. Натуралистический репертуар сменяется или модернистскими драмами (Гофмансталь, Ведекинд) или романтическими трагедиями (Клейст: Кетхен из Гейльбронн), или сказочными пьесами Шекспира (Сон в Иванову ночь; Венецианский купец).

Хотя натуралистическая драма и была торжественно похоронена, принцип натуралистической техники однако сохранился нетронутым. Обстановка продолжала играть прежнюю огромную роль и при Рейнхардте. Какое значение новый директор «Немецкого Театра» придавал декорациям, видна не только из того, что для него работали первоклассные художники-декораторы, но также из того, что после поднятия занавеса сцена долгое время оставалась пустой, чтобы дать зрителям возможность насладиться красивой обстановкой. Декорация в постановках Рейнхардта часто прямо подавляла {165} драматическое действие, в особенности в «Венецианском купце», где по единодушному отзыву критики и публики за живописной и музыкальной стороной совершенно не видно было Шекспира[[55]](#footnote-56).

В Англии точно также декорация преобладает над пьесой. Здесь Гордон Крэг прямо доказывал, что в театральном спектакле главное — декорация, тогда как слова актеров только пояснительный к ней текст, как в опере они только либретто для арий.

Как ни эксцентричной и странной кажется на первый взгляд теория лондонского директора, она в сущности только отражает фактическое положение английского театра, где декорации обыкновенно настолько же великолепны, насколько самая пьеса посредственна.

Защищая принцип натуралистической постановки на сцене, Золя вместе с тем настойчиво предостерегал от чрезмерного увлечения натуралистической формулой. Он подчеркивал, что «рама не должна затемнять действующих лиц своей важностью и богатством». Он считал «декорации достойными осуждения», раз они перестают служить «анализу фактов и действующих лиц», раз они «выходят за пределы этой научной функции». Золя боялся превращения драмы в панораму. «Есть такие эффекты, — замечает он, — которых нельзя передать, напр. наводнение, сражение, обвал». А если бы даже и удалось воспроизвести на сцене подобные картины, то, по его мнению, есть полное основание опасаться, что «театр, вступив на эту покатость», скоро превратился бы в простое «выставочное зрелище», в «грубое удовольствие для глаз».

Предчувствие Золя сбылось.

Если точность и детальность воспроизведения среды еще органически вытекали из драматической техники натурализма, то преобладающее значение декораций в пьесах, написанных в другом стиле, должно было неизбежно превратить театральное представление в панораму.

## **{166}** III

Начиная с конца 80 годов в Германии все чаще раздавались голоса против господства на сцене принципа декоративности во имя большей простоты постановки.

Во главе этого движения стоял известный шекспиролог Р. Женэ, напечатавший в 1887 г. в газете Münchener Allgemeine Zeitung статью под заглавием: «О естественности и исторической правде на сцене», в которой резко вооружался против порабощения драмы живописью. «Как бы ни была красива декорация, как бы даже органически она ни сливалась с самой пьесой, все же она обязана скромно отступить на задний план перед драматическим действием».

Этот призыв назад к большей простоте нашел сочувственный отголосок в литературно-театральных кружках, в особенности в Мюнхене. Вспоминали старых немецких романтиков и их поход против богатых и сложных декораций. Цитировали слова Арнима, вложенные им в уста идеального актера, который ниспровергнет картонные колонны и воскликнет: «Долой эти лохмотья и бревна, разве эта гнусная и жалкая ложь поможет мне изобразить правду. Я прежде всего то, чем является и воссоздаваемый мною герой — я человек». Указывали на попытки Тика, а потом Иммермана, возродить незатейливую и простую сцену шекспировских времен.

Тот же самый вопрос дебатировался и во французской литературе, где Франциск Сарсей резко ополчался против «натуралистического; театра» Золя, противополагая ему, как идеал, мольеровскую сцену, не знавшую никаких декораций.

В 1890 г. директор придворной мюнхенской сцены Перфаль основал в сотрудничестве с архитектором Лаутеншлегер и режиссером Савиц Шекспировскую Сцену, восстановлявшую древнюю простоту, или, как Золя выразился иронически в своей полемике с Сарсей, «древнюю наготу» театральной постановки. Творцы «упрощенного» театра не были собственно противниками реализма. Напротив, они с своей стороны стремились разрушить главную «условность» театрального зрелища: впечатление сцены, чтобы усилить иллюзию жизни. Для этой цели они почти слили зрительную залу с театральными подмостками, упразднили занавес, разделяющий {167} слушателей от актеров, ввел вторую внутреннюю сцену и, распределяя действие между этими двумя сценами, сократил до минимума антракты, уничтожающие иллюзию представления.

Попытка мюнхенцев сочетать реализм изображения с упрощением обстановки неизбежно должна была кончиться крушеньем. Вместо того, чтобы приблизиться к шекспировской простоте, они то и дело от нее уклонялись. Зрителя XVI в. не шокировало, если король Лир произносил свои монологи, обращенные к грозе, во внутренней сцене, совершенно не походившей на степь или лес. В настоящее время такой диссонанс будет нестерпимо резать глаз даже самого отъявленного сторонника упрощенной сцены. Мюнхенцы это понимали. И вот, чтобы не вызвать протеста со стороны реалистического чутья современного зрителя, они в таких случаях заслоняли дворец (внутреннюю сцену) колонной, обвитой гирляндой зелени. В таком случае, почему не изобразить целиком лес или степь?[[56]](#footnote-57)

Хотя пример мюнхенцев и не оказал существенного влияния на немецкие театры, голоса в пользу сокращения декоративного элемента на сцене не только не затихли, а напротив, даже становились громче.

«В интересах искусства, — писал напр. Килиан, сторонник принципов Мюнхенской Шекспировской Сцены, — мы должны протестовать против превращения театра в панораму, против смешения живописи и пластики ради какой-то детской забавы. Поэтическое настроение, на воспроизведение которого современные режиссеры обращают совершенно основательно такое большое внимание, вовсе не обусловлено роскошью и точностью декораций, напротив, самый простой фон, с настроением выполненный, может служить этой цели так же успешно, как и самая детальная натуралистическая постановка». Защите идеи упрощенного театра посвящена и недавно вышедшая книга Т. Лессинга: Theatereel. «Вместо исторической и эмпирической точности, — замечает автор — необходимо стремиться на сцене к эстетической символике. Нарисованные замки и дворцы, леса и пейзажи должны уступить {168} место более тонким указаниям и намекам. Разбитая колонна и красиво накинутый хитон — вот все, что нужно для того, чтобы воспроизвести Элладу Ифигении; факел в ночной темноте и далекий абрис замка, вот самая подходящая обстановка для обвеянной крыльями смерти любовной страсти Тристана и Изольды». Автор цитируемой книги предлагает затем целую техническую реформу сцены, которая с одной стороны сводится к наивозможно большему упрощению декоративного и бутафорского аппарата, а с другой стороны доводит принцип реализма до последней крайности: так он предлагает заменить разрисованные картоны, изображающие, например, лес или горы, одним деревом или одной скалой, но зато настоящими.

Этот поворот к упрощению, к «стилизованной» постановке вызван с одной стороны чисто финансовыми соображениями. Богатые и сложные декорации слишком дороги, предъявляют слишком большие требования к карману предпринимателя. Как некогда помпезная романтическая драма в стиле В. Гюго должна была очистить подмостки для реалистических, менее обстановочных пьес Ожье и Дюма, между прочим потому, что требовала слишком крупных затрат, так и пышные декоративные постановки в духе «Немецкого театра» должны были уступить место новым техническим приемам, более упрощенным и потому более экономным. Но для «стилизованной» постановки требуется особый репертуар: социальную драму, например, трудно или даже невозможно поставить в условном стиле. Финансовые соображения предпринимателей театрального дела встретились с антидемократическими настроениями буржуазии. Макс Рейнхардт основывает в Берлине новый театр, Kammerspielhaus, «интимную сцену» для немногих, — и ставит здесь в условной манере такие пьесы, в которых почти не отражаются шум и борьба жизни, в которых во всяком случае нет речи о социальной проблеме, изображаются психические переживания, понятные лишь избранной и утонченной публике, (в особенности Метерлинка). Руководитель «интимного» театра скоро очутился в критическом положении: у него не было больше пьес, годных для стилизации. Пришлось поневоле прибегнуть к классическому репертуару, далекому, как и модернизм, от треволнений и схваток действительности: однако {169} попытка стилизовать трагедию Геббеля «Кольцо Гюгеса» потерпела полное фиаско…[[57]](#footnote-58)

Таким образом стремление «упростить» постановку театральных пьес закончилось таким же фиаско, как и стремление «осложнить» ее. Если натуралистическая формула превратила драму в «выставочное зрелище», в «грубое удовольствие для глаз», то призыв назад к «древней наготе» страшно сузил репертуар и ставил директоров театра в безвыходное положение.

## IV

А между тем буржуазная драма шла к полному вырождению.

На смену натурализму явился импрессионизм, вернее импрессионизм вырастал незаметно из натурализма. Уже натуралистическая драма задавалась целью путем детальной разрисовки среды вызвать то или иное настроение, например, гнетущее чувство надвигающейся катастрофы (Гауптман: Праздник мира) или ужас от разрастающихся угрызений совести (Шляф: Мастер Эльце) и уже она пользовалась для этой цели не только драматическим действием, но и побочными средствами: музыкой, колокольным звоном, и т. д. (Гауптман: Перед восходом солнца; Шляф: Семейство Зелике; Стриндберг: Фрекен Юлия). Уже в натуралистической драме статический элемент (состояния) преобладал над элементом динамическим (действием) и уже она в сущности распадалось на ряд отдельных импрессионистически написанных картин, заслонявших общее впечатление от пьесы.

Импрессионистическая драма ставила своей задачей, не прибегая к детальному изображению обстановки, при помощи одного только диалога участвующих лиц (элемент музыки, конечно, не исключался) вызвать в душе зрителя известное настроение. «Настроение» провозглашалось теперь главной сущностью искусства, подобно тому, как оно было главной сущностью и нервозной психики буржуазной интеллигенции конца XIX века. «Все сводится к ощущениям» — восклицает {170} Штейгер в своей книге о новой драме (Ибсен, Гауптман и Метерлинк). «Настроение есть вместе с тем и credo всякого искусства». Наибольшего совершенства импрессионистическая драма достигла под пером Метерлинка, ранние пьесы которого лишены всякого движения: в них нет резких конфликтов, нет борьбы, нет ни развития характеров, ни активных героев, — их назначение в том, чтобы путем, главным образом, известного подбора слов, особой манеры говорить и выражаться, вызвать сначала смутное, потом все более проясняющееся и разрастающееся чувство ужаса перед жизнью, чувство беспомощности человека перед лицом таинственного рока. В таком же духе написаны и некоторые пьесы, например, Пшибышевского (Гости) и др.

Импрессионистическая формула должна была прежде всего видоизменить внешнюю форму драмы, ее размер. Пятиактной пьесой трудно вызвать настроение и трудно заинтересовать публику, жаждущую получить настроение. Драматург сокращал поэтому свои пьесы до одного акта, подобно тому как романисты сокращали роман или повесть до небольшого очерка или сжатой миниатюры. Возникает особый вид пьес, получающих название «пятнадцатиминутных» (Quart d’heure). Так как современная театральная публика вообще не умеет благодаря беспокойству, вызванному лихорадочной сутолокой жизни, долго сосредоточиваться на одних и тех же впечатлениях, то даже и такие драматурги, которые не являются чистыми импрессионистами, спешат перейти от длинной пьесы, занимающей весь вечер, к «трилогиям» (Шницлер: Зеленый попугай; Зудерман: Morituri) или «тетралогиям» (Шницлер: Часы жизни; Зудерман: Розы). «По-видимому — замечает Стриндберг (в предисловии к “Фрекен Юлии”) — вкус нашего торопливого и лихорадочного времени склоняется к возможно большей краткости при возможно большей полноте. И есть основание предполагать, что господствующим типом театрального произведения станет пьеса, состоящая из одного акта или одной сцены, то, что называется Quart d’henre».

Импрессионистическая формула должна была совершенно видоизменить не только внешний облик драмы, но и ее внутреннюю сущность. Если целью театрального представления является уже не изображение действия, а возбуждение настроения, {171} то очевидно драма ничем не отличается от лирики, смешивается с ней, другими словами, как самостоятельный вид поэзии, упраздняется. В эстетическом манифесте мюнхенских модернистов, помещенном в журнале «Blätter fuer die Kunst», так прямо и было сказано, что драма — «это только лирика, случайно отлившаяся в форму диалога».

Импрессионистическая формула приводила логически не только к уничтожению драмы, а также и к упразднению актера. Если театральное зрелище призвано возбуждать в зрителе только известный настроения, то нет надобности выпускать на сцену живых людей, а совершенно достаточно дергать за веревочку марионетки и сопровождать их жесты чтением пьесы. Такой последовательный импрессионист, как Метерлинк (в первый период своей деятельности) и писал свои драмы не для настоящей, а для кукольной сцены.

Импрессионизм приводил неизбежно не только к упразднению актера, а также к уничтожению театра в обычном смысле этого слова. Если публика нашего «лихорадочного и торопливого времени» жаждет получить в один вечер как можно больше непродолжительных, но разнообразных впечатлений, если во имя этой цели писатели уже заменили единую пятиактную драму рядом маленьких, «пятнадцатиминутных» пьесок, то будет только логически сделать еще один шаг на этом пути и заменить драму литературно-музыкально-вокальным концертом, тем, что французы называют Variété.

И в самом деле, в начале XX в. слово Variété становится боевым лозунгом литературно-театральных кружков, особенно в Мюнхене[[58]](#footnote-59).

Вместе с тем возникает новый вид сцены, cabaret во Франции, Überbrettl в Германии, где перед зрителем в быстрой смене проходят коротенькие номера самой разнообразной программы, и порой на этих модернистских подмостках подвизались и корифеи модернистской поэзии — например Ведекинд.

Театр достиг той грани, за которой начинается его уничтожение.

## **{172}** V

Место театра занял в эпоху расцвета машинной техники — кинематограф.

Как это ни покажется на первый взгляд парадоксальным, механический театр был в значительной степени подготовлен натуралистической и импрессионистической драмой. Драматическая техника натуралистов и импрессионистов то и дело упиралось в пантомиму.

Достаточно привести несколько примеров. Вот сцена объяснения в любви между Логом и Еленой в драме Гауптмана «Перед восходом солнца».

Лот снова обнимает Елену и крепче прижимает ее к себе. Сначала она несколько сопротивляется, но потом уступает и смотрит с нескрываемым блаженством в лицо Лота, склонившееся к ней. Неожиданно преодолев застенчивость, она целует его в губы. Оба краснеют, затем Лот отвечает ей долгим горячим поцелуем. Обмен поцелуями служит *некоторое* время единственным *немым* разговором между ними.

Или вот как заканчивается IV действие пьесы Шницлера «Одинокий путь».

Сцена несколько мгновений пуста. Ветер усиливается. В аллее появляется Иоганна. Медленно проходит мимо пруда к террасе. Окна оранжерейной комнаты освещены. Видно, как Сала садится за стол. Приходит слуга и наливает вино. Иоганна останавливается. Она в сильном возбуждении, всходит на ступеньки террасы. Сала слышит шум шагов и оборачивает голову к окну. Иоганна, заметив это, быстро сходит со ступенек и останавливается у пруда. Смотрит в воду. Занавес.

Здесь везде драма переходит в пантомиму.

Та же черта в импрессионистических пьесах Метерлинка. В драме «Там внутри» действие распадается на два зрелища, на диалог, происходящий перед домом, и на пантомиму, разыгрывающуюся за окном.

Толпа приблизилась к окнам. Марта и Мария сначала приподнимаются, потом, крепко обнявшись, подходят {173} к остальным. Видно, как старик идет по комнате. Мать тоже встает и заботливо сажает ребенка на кресло. Она идет навстречу старику и протягивает ему руку. Одна из девушек хочет помочь ему снять пальто и т. д.

Для того, кто приходил после натуралистического или импрессионистического театра в кинематограф, контраст между этими двумя разновидностями зрелищ не был уж очень резок. То, что стремились дать публике театр натуралистический (точное изображение жизни) и импрессионистический (ряд впечатлений), лучше и легче осуществлял театр механический. Между тем, как режиссер-натуралист в своем искании правды на сцене то и дело натыкался на неодолимые технические преграды, или на слишком большую дороговизну, между тем, как даже самая тщательная и детальная декорация всегда как ни как сохраняла характер условности, кинематограф мог воссоздать на экране какие угодно картины, крушение поезда, наводнение, сражение, улицы с их движением и сутолокой. Механический театр мог таким образом лучше всякого другого удовлетворить той жажде реализма, которая, по словам Золя, мучает современного европейца, и которую, как выше было указано, не считали возможным игнорировать даже сторонники «упрощенной» сцены.

В кинематографе зритель мог не только наслаждаться почти полным сходством между изображаемой и реальной действительностью, а находил также самые разнообразный, быстро меняющиеся впечатления, которые, не утомляя, вместе с тем все снова возбуждают его любопытство. Механический театр отвечал таким образом еще и другой потребности, характеризующей наше «лихорадочное и торопливое» время, а именно жажде все новых ярких и мимолетных образов, ощущений и настроений.

Кинематограф соединяет другими словами в себе сущность натурализма и импрессионизма: он в полном смысле «театр-модерн».

Как промышленное предприятие он имеет для хозяев то преимущество, что сокращает до минимума издержки производства, не требуя ни больших массивных зданий, ни многочисленного штата актеров и служащих, ни дорогостоящих {174} декораций, а для малоимущей и много занятой публики он представляет то удобство, что цены здесь умереннее и представление не столь продолжительное.

Можно предвидеть то недалекое будущее, когда кинематограф станет на такую высоту техники, что сможет сказать публике с полным основанием: смотрите, я сама жизнь. Уже теперь удается воспроизвести на экране не только очертания предметов, а также разные цвета и даже звуки и настанет время, когда *кинемофонограф* сумеет дать *полную иллюзию* жизни.

Перед победоносным натиском машины, упраздняющей вместе с устарелыми формами производства и анахронические формы искусства, стоят в недоумений и смущении все те лица, которым машина грозит беспощадным локаутом, все те лица, которые кровными узами связаны со старым театральным делом — антрепренеры, актеры, драматурги. И как некогда, когда машинная техника врывалась в заповедный мир более или менее самостоятельных индивидуальных производителей, идеологи ремесла звали назад к патриархальному прошлому, когда ручной труд еще господствовал безраздельно, так теперь, когда механический театр грозит упразднить сцену живых людей, все громче раздается призыв «назад» к временам «шекспировской» или «мольеровской» простоты, или, как иронически выражался Золя, к «древней наготе».

Но сколько бы палок ни кидали под колесо истории, оно не остановится.

Современный зритель уже не в силах прийти в восторг от такой примитивной постановки, которая еще вполне удовлетворяла человека XVI и XVII в.; декоративный театр в виду дороговизны не может конкурировать с театром механическим, а все попытки скрыть отсутствие на сцене жизненной правды под маской той или иной хитроумной стилизации до сих пор терпели неизбежное фиаско.

Поле битвы останется за кинематографом, более всякого другого театра соответствующим условиям буржуазно-капиталистического общества, вступившего на путь развитой машинной техники!

## **{175}** VI

Можно ли надеяться на возрождение драмы в коллективистическом обществе?

Если просмотреть довольно многочисленные «утопии», созданные западноевропейскими или американскими писателями, то нетрудно заметить, что все они очень охотно и подробно говорят об архитектуре грядущего человечества и очень скупы на слова и очень осторожны в своих предсказаниях относительно судьбы словесного творчества. Между тем как они описывают будущие города, как «чуда архитектурного искусства», подчеркивают, что эти города представляют «очаровательное зрелище» или похожи на «чудесное видение» (Моррис: Вести ни откуда; Золя: Труд; Блэчфорд: Страна чудес), они или прямо отрицают существование в будущем обществе литературы или дипломатично о ней умалчивают. Беллами, автор утопии «Через сто лет», подробнее других остановившийся на этом вопросе, ухитряется, правда, предсказать, каково будет содержание романов в коллективическом обществе, но и он лишь вскользь упоминает о каких-то «драматических школах».

Такая осторожность, обнаруживаемая авторами утопий, вполне понятна.

В обществе, из которого исчезнут последние следы классовой, половой и национальной вражды, последние следы контраста между городом и деревней, богатством и бедностью, верхом и низом, очевидно не будет тем для драматических произведений, берущих свои питательные соки из резких социальных противоречий, из глубины социальной борьбы.

Иначе смотрят на этот вопрос некоторые русские марксисты.

Они напротив склонны предполагать, что социалистическое общество представит весьма благоприятную почву специально для трагедий.

В своей высшей степени интересной утопии «Красная Звезда» А. А. Богданов заставляет жителя Марса Энно знакомит сына земной планеты Летти с искусством марсиан и оказывается, что у последних в большом ходу не только «описания природы», а также «трагедии». На удивленный {176} вопрос Летти, откуда же марсиане, жизнь которых протекает в общем так мирно и счастливо, берут сюжеты для трагических зрелищ, т. е. таких зрелищ, которые изображают безвыходное положение человечества или индивидуума, Энно замечает, что у них, правда, «царствует мир между людьми», но «нет и не может быть мира с стихийностью природы». «Опасность истощения природных сил — повествует Энно — не раз уже вставала перед нами то в одной, то в другой области труда». Летти это заявление не удовлетворяет. Он резонно указывает на то, что в социалистическом обществе даже в момент величайшей опасности «гигантские усилия напряженной борьбы так равномерно распределяются между бесчисленными личностями», что очевидно «трагедия целого» не может нарушить «спокойного счастья» отдельного индивидуума. Выбитый из своей позиции возражениями Летти, Энно вдруг неожиданно выдвигает совершенно новый аргумент в пользу существования трагедии даже в социалистическом строе. «Спокойное счастье?! — пожимает он плечами. — Разве не возникает глубоких противоречий жизни из самой ограниченности отдельного существа по сравнению с целым, из самого бессилия вполне слиться с этим целым, вполне растворить в нем свое сознание и охватить его своим сознанием». Вполне понятно, что современный интеллигент, дитя атомистического общества, индивидуалист по самому своему социальному положению, легко может стать жертвой сознания «бессилия» раствориться в «целом», когда он идейно переходит наточку зрения коллективизма. Предполагать же возможность такой драмы в душе будущего человека, который с малых лет будет расти в атмосфере коллективного труда и коллективной жизни, не значит ли это считать вечным психический строй современного интеллигента — социалиста?

Еще решительнее А. А. Богданова настаивает на расцвете трагического искусства в социалистическом обществе А. В. Луначарский в своей статье, помещенной в театральном сборнике, изданном Шиповником. По его мнению в будущем повысится в «сильнейшей степени» сознание «зависимости человека от холодных и черных глубин мирового пространства, таящих свои убийственные сюрпризы» и «острее», чем теперь, будут ощущаться «всевозможные проявления {177} ограниченности нашего духа», живее, чем теперь будет чувствоваться его «плен». Оба эти чувства — чувство беспомощности и ограниченности человека среди грозной стихии — и лягут в основу «свободного религиозного культа будущего», под влиянием которого «храмы превратятся в театры, а театры в храмы». Из этого все обостряющегося и разрастающегося сознанья «жизненной трагедии» будут в социалистическом обществе черпать «одинаково мыслящие сограждане и сохудожиики» материал для трагических зрелищ, «долженствующих поднять душу до религиозного экстаза бурного или же философски-спокойного»[[59]](#footnote-60).

В этом смешении религии и трагедии, в этом превращении театра в храм нет ничего странного, если в основу трагического чувства класть сознание зависимости человека от «убийственных сюрпризов» стихии, потому это же самое сознание лежит и в основе чувства религиозного.

Но в самом ли деле чувство зависимости от «холодных и черных глубин мирового пространства» в будущем повысится в «сильнейшей степени»?

Все позволяет, напротив, думать, что по мере того, как человечество переходит все к более высоким формам хозяйственной деятельности, по мере того, как развивается машинная техника, по мере того, как, выражаясь словами Рих. Вагнера, природа превращается из госпожи в служанку, чувство беспомощности и неустойчивости все более уступает место чувству уверенности и безопасности.

Когда эпоха натурального хозяйства сменилась периодом бойкой международной торговли (XIV – XVI вв.) когда люди уже не зависели в прежней мере от засухи и холода, от «убийственных сюрпризов» природы, они облегченно вздохнули и принялись с жизнерадостным смехом хоронить тех самых богов, перед которыми они так недавно еще трепетали. Век Ренессанса, с его оживленными торговыми сношениями и бойкой городской жизнью, был вместе с тем не даром и веком безверия и иррелигиозности. Правда, морская торговля была тогда сопряжена с значительным риском, купец мог {178} также легко разориться, как и разбогатеть, подобно венецианскому «царственному купцу» Антонио, потому что, как замечает Шейлок, «корабли ведь только доски, на море и на суше живут крысы и воры, а к тому же опасны ветры, волны и скалы». Ненадежность богатства купца вызывала естественно в нем чувство неуверенности в своей судьбе и располагала его к преклонению перед другими фетишами. Эмансипировавшись из под власти богов и святых, человек эпохи возрождения склонил свои колена перед богиней фортуной, владычицей мира, и если средневековой земледелец искал помощи от «убийственных сюрпризов» стихии у святых и священника, то купец XV и XVI вв. обращал свои взоры к звездам и астрологам. Однако, в настоящее время когда утлые корабли заменены гигантскими пароходами, когда по океану уже не разъезжают пираты, когда всюду существуют страховые общества, даже морская торговля не сопряжена с особенным риском и люди уже не зависят и в этой области от богини счастья, об изменчивости которой так много толковала литература эпохи Ренессанса.

Начиная с XVIII ст. центр тяжести хозяйственной жизни переместился окончательно в крупные фабричные города и, по мере того, как машина покоряла пядь за пядью грозную стихию, человек все менее зависел от ее «убийственных сюрпризов». Под напором технических завоеваний мир трансцендентных богов и призраков терял свой прежний таинственный и страшный облик. При ярком свете техники и знания гасло религиозное чувство, в котором особенно отчетливо выражалось сознание зависимости человека от грозной стихии. Правда, в продолжение всего XIX в. делались попытки восстановить погибавшую религию, но эти попытки или были продиктованы определенными классовыми интересами или же отражали усталость и смерть известных социальных групп. Большая дорога истории во всяком случае лежала мимо этих реставрационных затей и шла к упразднению религиозного чувства. Гюйо имел полное основание озаглавить одно из своих сочинений: L’irreligion de l’avenir. — «Иррелигиозность будущего».

Вместе с тем в XIX в. трагедия уступила свое место драме. Безвыходное положение действующих лиц обусловливалось {179} теперь уже не зависимостью их от каких-то таинственных трансцендентных сил, а от чисто земных и преходящих причин, главным образом, от семейных и социальных недочетов современного общества. И даже, если писатели превращали драму снова в трагедию, они на место «холодных и черных глубин мирового пространства» ставили такие имманентные силы, как закон наследственности. (Ибсен: Призраки) или закон сохранения рода (Эрвье: Бег факелов). Мало того. Новейшим драматургам, как Метерлинку, пришлось даже придумать особый вид трагизма, который выдавался ими за настоящий трагизм «будничный», quotidien, вытекающий из грозящей человеку на каждом шагу физической смерти. Безвыходность героев Метерлинка заключается не в том, что им приходится бороться против обстоятельств, которые сильнее их, а только в том, что им приходится умирать. Смерть в самом простом, будничном смысле этого слова — вот истинная героиня маленьких пьесок Метерлинка. «Равнодушная, неумолимая, слепая, она действует ощупью, почти наугад… а вокруг нее — ничтожные, слабые, трепещущие, пассивно-задумчивые существа, и слова, которые они произносят и слезы, которые они проливают, падают в бездну, на краю которой разыгрывается драма» (Метерлинк).

Этому «будничному» трагизму, надо думать, не будет места в коллективистическом обществе. Социальный гнет и неравенство уже не поставят человека в безвыходное положение, а что касается смерти, то наши отдаленные потомки, не похожие на «ничтожные» и «пассивно-задумчивые» существа Метерлинка, продукты социального распада и неврастенического бессилия, сумеют отнестись к ней с тем стоическим спокойствием, с каким ее встречали изображенные Свифтом благородные гуингмы, эти «совершенные создания» природы.

В своей книге «Иррелигиозность будущего» Гюйо посвятил несколько красноречивых страниц выяснению той мысли, что под влиянием развития техники, промышленности, страхового дела и, наконец, просвещения, в человеке неизбежно гаснет религиозное, чувство, понятое в смысле сознания его зависимости от грозной стихии, и к этим превосходным страницам остается, только прибавить, что вместе {180} с ним идет на убыль и чувство трагического, сознание «жизненной трагедии».

Несмотря на блестящее развитие техники все же и в настоящее время человек еще не является безусловным хозяином стихии, еще не победил вполне Царицу-Судьбу.

Господствующая, благодаря индивидуалистической организации производства, анархия неизбежно приводит буржуазно-капиталистическое общество к периодически повторяющимся кризисам, которые можно до известной степени предвидеть, но которых нельзя избежать, и эти кризисы делают благосостояние современного общества несколько неустойчивым, делают положение как господствующих, так и подчиненных классов необеспеченным. Современный буржуазный мир похож до известной степени на изображенный Метерлинком в «Слепых» остров, который со всех сторон омывает грозная стихия, готовая его ежеминутно поглотить.

В современном буржуазно-капиталистическом обществе чувство зависимости от злого Рока, поэтому, еще не совсем исчезло, тем более, что распад оттесняемых экономическим развитием социальных групп и повышенная нервозность, вызванная всем укладом крупнокапиталистической, машинной культуры весьма способствовали (в 80 и 90 годах) возникновению фаталистической концепции жизни. Новейшая драма (Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Хальбе) проникнута до самой сердцевины безнадежно-фаталистическим настроением, но самый Рок значительно в ней изменился. Это уже не та Судьба, которая является заодно олицетворением объективных законов бытия и идеи морального миропорядка, это не та Судьба, которая по словам Шиллера «возвышает человека, уничтожая его» —

das Schicksal  
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.

В новейшей драме Рок превратился в простую случайность, вторгающуюся неожиданно в жизнь людей и играющую ими, как пешками. В век механических двигателей и Рок сделался чисто механическим явлением. Влияние его на участь героев уже не вызывает того очищающего душу впечатления, не возбуждает той катарсис, в которой классическая трагедия усматривала свою конечную цель. В этой зависимости человека от коварного случая, действующего из-за {181} угла, бессмысленно уничтожающего невинных людей (Гамсун: «Драма жизни»; Гауптман: «Ткачи»; Хальбе: «Юность») отражается зависимость буржуазного общества от рынка, состояние которого не поддается точному учету и однако расстраивает в корне благосостояние тысячи предпринимателей и миллионов тружеников.

Но и эта последняя зависимость человека от «убийственных сюрпризов» стихии не вечна. Настанет время и человечество, объединившись вновь в Международное Товарищество Работников, окончательно низложить Царицу-Судьбу.

В коллективистическом обществе, где особые статистические комиссии будут зорко следить за тем, чтобы производство и потребление находились в гармоническом равновесии, исчезнет почва для кризисов, а с ней и последняя возможность «убийственных сюрпризов» со стороны коварной стихии.

На плечах побежденной и покоренной Природы человечество перейдет из «царства необходимости» в «царство свободы».

Таким образом все говорит в пользу того, что в будущем чувство зависимости человека от «холодных и черных глубин мирового пространства» не только не «повысится в сильнейшей степени», а напротив пойдет на убыль, и что чувство «ограниченности человеческого духа» уступит место все растущей самоуверенности и силе. Вместе с сознанием «жизненной трагедии» исчезнет неизбежно почва и для трагических зрелищ. Забыв былые распри, человечество из хаоса разъединения перейдет на путь солидарной и планомерной борьбы всех против общего врага — против «стихийности природы» — и из недр его духа, вместе с ощущением беспредельной мощи, родятся лишь ликующие гимны, озаренные светом радости и счастья, в честь новой жизни, созданной объединенными силами всех!

## VII

Если в коллективистическом обществе едва ли найдется материал для трагических зрелищ, то с другой стороны возможно, что в нем не будет почвы и вообще для театральных представлений в нашем смысле слова.

{182} Правда, А. В. Луначарский убежден, что театру предстоит в будущем такая «великолепная роль», которую даже и описать невозможно за отсутствием в настоящее время подходящих для этого «красок»[[60]](#footnote-61). В упомянутой выше статье он проводит ту мысль, что в социалистическом строе бок обок будут существовать «коллективный» и «интимный» театр. В первом будут ставиться трагедии, изображающие переживания целого, во втором диалоги и монологи, выражающие настроения отдельных личностей.

Такое сопоставление и вместе противопоставление живо переносит нас не в коллективистический мир, а в любое современное буржуазное общество, где искусство еще не упразднено. В Германии антитеза между «коллективным» и «интимным» театром формулируется в настоящее время так: или Festspielhaus или Kammerspielhaus. Под Festspielhaus подразумевается общедоступный, по мере возможности бесплатный народный театр. К этому типу принадлежит напр. театр в Байрейте.

«Наша первая и важнейшая задача, — писал Вагнер, — заключается в том, чтобы доставить свободный доступ, а в случае надобности даже оплатить путевые издержки и пребывание в чужом городе тем, порою лучшим сынам Германии, которые обыкновенно лишены всяких средств. Пусть материальная необеспеченность никого не лишит возможности принять участие в наших эстетических замыслах и нашей эстетической деятельности». И еще в настоящее время «патронат», заведующий финансовой частью предприятия, озабочен изысканием средств, чтобы осуществить мечту Вагнера о бесплатном всенародном театре[[61]](#footnote-62).

Напротив, «интимный» театр имеет тенденцию стать театром для немногих, для богатой, избранной публики. Так берлинский Kammerspielhaus Макса Рейнхардта вмещает только 200 человек.

Рассчитанные на разные слои общества, обе эти сцены имеют совершенно противоположный репертуар. Между тем, как на сцене «коллективного» театра идут пьесы, которые {183} могут и должны найти отзвук в широких массах, на сцене «интимного» театра ставятся лишь такие драмы, которые по сердцу небольшой кучке гастрономов эстетики.

Противоположность между «коллективным» и «интимным» театром предполагает другими словами наличность классовой организации общества со всеми ее интеллектуальными, моральными и эстетическими последствиями и очевидно падает вместе с делением общества на классы.

В коллективистическом строе, вероятно, не только не будет такого разнообразия театральных типов, как некоторые склонны допустить, а быть может исчезнет и самое представление о театре, т. е. о подмостках, на которых актеры воспроизводят перед публикой другую призрачную жизнь.

В первобытной общине, не знавшей деления на классы, не существовало никаких театральных представлений. В торжественные дни собирались все работники-производители и сообща устраивали хоровод, шествие, пляску. В этом недифференцированном обществе еще не было деления на зрителей и актеров, на сцену и публику. Коллективный строй жизни порождал с логической неизбежностью коллективные празднества.

Как только первобытная община распалась на классы, этот социальный переворот должен был совершенно видоизменить и прежние формы эстетических развлечений. По мере того, как недавно еще единое целое раздваивалось на собственников-организаторов и трудящуюся массу, в глазах первых неизбежно раздваивалась и самая сущность человека. Подобно тому, как общество состояло теперь из командующего и руководящего верха и управляемого и подчиненного низа, так и сам человек распадался теперь на высшее начало — дух — и на инертную массу, оживляемую и движимую им, — тело. Группа собственников-организаторов пользовалась этим дуалистическим ученьем о духе и материи, как для того, чтобы оправдать свою власть, так и для того, чтобы упрочить свое господство. По мере того, как эта дуалистическая концепция все более проникала в сознание не только господ, но и массы, незаметно раздваивался, или, лучше сказать, удваивался и объективный мир. Над видимою действительностью строилось другое царство — царство теней, духов, {184} двойников — которое оказывало огромное влияние на жизнь и судьбу людей.

Из этой концепции о двух противоположных мирах и возникло представление о театре.

«Человек — замечает проф. Виппер[[62]](#footnote-63) — придумал театр, исходя из веры в двойственность мира и в двойной характер собственного существа; он спешил в ярких красках нарисовать второй свет и, конечно, повторял лишь в повышенных тонах самого себя». «Театр всегда силится повторить, воспроизвести против ряда действительных событий и людей, против зрительного ряда еще подобный же сценический ряд. Театральные тени следуют за жизнью, и театром мы точно удваиваем житейские фигуры и формы».

Если первоначально сцена символизировала второй мир теней и двойников, то, с течением времени, она сама в свою очередь удваивалась и на ней рядом с людьми действовали тени и двойники, как напр., в старом японском и китайском театре, и эта черта сохранилась еще в шекспировском и даже романтическом театре новейших времен.

Как миром загробных духов, так и миром театральных теней, господствующий класс пользовался для одной и той же цели: видел в них средство держать в подчинении массу производителей и работников.

На ранних ступенях культуры театр преследовал главным образом полицейские задачи: при помощи страшных масок и чудовищных образов, мстительных богов и карающих дьяволов театральное представление приводило зрителей в трепетный страх. В позднейшие времена командующая группа уже не прибегала к таким грубым формам запугивания и все-таки она по-прежнему видела в сцене прекрасное средство загипнотизировать игрою теней зрительный зал и таким образом незаметно навязать ему свои собственные представления о жизни, обществе и морали.

Вот почему каждый раз, когда новый класс вступал в борьбу с недавними господами из-за власти, он направлял свои атаки не только против мира загробных духов, но и против мира театральных теней, отрицая первый и упраздняя второй.

{185} Так английская буржуазия XVII века была настолько последовательна, что не признавала ни самостоятельного существования духа, ни театрального искусства.

Если в период революционного подъема буржуазия всегда восставала против дуализма материи и духа, то достигнув власти, она стремилась как можно скорее восстановить разрушенный мир духов и вместе с тем использовать и театр в интересах своего классового господства.

В социалистическом обществе, где не будет противоположности между собственниками и производителями, между организаторами и массой, между господами и подчиненными, очевидно не будет почвы и для возникновения и существования дуалистических концепций жизни и вместе с представлением о надземном мире духов, властвующем над грубой материей, исчезнет и представление о возвышающихся над зрительным залом подмостках, с высоты которых призрачные двойники подчиняют путем гипноза в известных целях психику реальных людей.

В социалистическом обществе сцена должна снова слиться с публикой и театральные зрелища с их разделением на зрителей и актеров уступят место коллективным празднествам, торжественным процессиям, массовым хорам и т. п.

В. Фриче

1. Некоторые авторы (А. Луначарский, Рафалович) подходят к этой теме, но касаются ее мимоходом и в совершенно другой связи. Это не мешает почти всем участникам сборника мечтать о возвращении современного театра к средневековой мистерии или к античной трагедии, т. е. придать ему характер религиозного культа, в интересах сближения с толпой. Но неужели народу нужно предоставлять театральные зрелища только в испорченном виде? Не напоминает ли это шутку гр. Толстого, который для «общества» написал «Детство и Отрочество», «Войну и Мир» «Анну Каренину» и пр., а для народа начал сочинять тенденциозные сказочки с ангелами, чертями и прочими пустяками? Ведь это же неуважение к народу, господа реформаторы! [↑](#footnote-ref-2)
2. Оговоримся *раз навсегда*: тов. Луначарского мы выделяем из пестрой клики сотрудников «Шиповника». Слишком резко он отличается от них и по общему миросозерцанию, и по своим идеалам. Впрочем, он сам отгородился от них своими статьями в «Образовании». [↑](#footnote-ref-3)
3. О г. Аничкове см. ниже, в связи с декадентами и «условниками». [↑](#footnote-ref-4)
4. Курсив, где не оговорен, везде мой. [↑](#footnote-ref-5)
5. Социальное настроение юродствующего в балете «таинственно-литургического» мистика отчасти выясняется из след. отрывка: «Необходимо найти новый стиль передавать “славянское настроение”, не прибегая к трафарету Римского… И как бы хотелось, чтобы случилось это завтра, послезавтра… нока мы еще имеем настоящую русскую деревню-вдохновительницу, а вся Россия не превратилась еще в избирательный околоток или фабричный митинг». Вот так мистик, вот так анархист! [↑](#footnote-ref-6)
6. См. сборник «Литературный Распад», где этот вопрос рассматривается подробно. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Сближения зрителя с героем, приближения первого ко второму путем реального изображения среды и условий жизни добивался и добивается реализм, и в этом его несомненная и большая заслуга». [↑](#footnote-ref-8)
8. Г. Аничков сам путает читателя и сбивает его с толку своими неуместными отклонениями и игрой слов, так напр., когда он говорит о «стилизации театрального дарования у шансонетных артистов» и о том, что «Ивет Гильбер создала свой стиль». [↑](#footnote-ref-9)
9. В другом месте он говорит: «Борьбу с натуралистическими методами взяли на себя Театры Исканий и некоторые режиссеры — Театр Студия в Москве, Станиславский (“Драма Жизни”), Gordon Craig (Англия), Reinhard (Берлин), я (Петербург)». По этому поводу Луначарский остроумно замечает: «Словом, как говорит хохол-старшина в анекдоте: Зибралось усе наше начальство: Ваше Величество, становой та я». [↑](#footnote-ref-10)
10. В примечании г. Мейерхольд называет Вал. Брюсова, Вяч. Иванова, Антона Крайнего, Пшибышевского, А. Волынского. В другом месте он называет А. Ремизова. Журналы — это, конечно, «Весы», «Вопросы Жизни», «Новый Путь». К участию в Литературном бюро при Театре-Студии привлечены были сотрудники этих журналов; заведовал же этим бюро сам Валерий Брюсов! C’est clair, как говорят французы. [↑](#footnote-ref-11)
11. Слова из одного давнего стихотворения Метерлинка. [↑](#footnote-ref-12)
12. Господа реформаторы, зовущие нас назад к эпохе Шекспира, к средним векам и даже к седой древности, столь решительно готовые восстановить наивные приемы старого времени, не заикаются о другой стороне вопроса, не помышляют напр., о восстановлении бесплатного входа в театр, об уничтожении деления на хорошие и плохие места, отмене бешеных гонораров некоторым артистам и пр. Нас это, конечно, не удивляет: выше своей буржуазной природы эти «разрушители» вскочить не в состоянии. [↑](#footnote-ref-13)
13. Здесь автор несколько зарапортовался: во-первых, слезу в глазу актера трудно увидеть, а во-вторых, *подслушать* слезу во всяком случае нельзя! Впрочем, в «новом театре» все «условно», а для Бедлама законы не писаны. [↑](#footnote-ref-14)
14. Г. Мейерхольд построил целую теорию, долженствующую доказать, что в Натуралистическом Театре режиссер подавляет и актера, и зрителя, тогда как в Условном Театре режиссер «освобождает и актера, и зрителя». В действительности дело обстоит как раз наоборот. Приемы условного театра настолько ненатуральны, искусственны и ненормальны, что режиссеру приходится долго ломать и насиловать бедных артистов, прежде чем ему удастся превратить их в безжизненных кукол марионеточных представлений. О насилии условного театра, над публикой мы уже не говорим. Судьба г. Мейерхольда косвенно подтверждает наши слова. Мы не касаемся здесь вопроса о том, насколько корректно поступила г‑жа Комиссаржевская, изгнавши из своего театра г. Мейерхольда в известной форме; мы хотим лишь указать, что артисты, наставляемые г. Мейерхольдом, возмутились против него уж конечно не потому, что он «освобождал», а потому, что он ломал их, калечил и подавлял их индивидуальность и здоровое художественное чутье своими условными чудачествами.

    Новый режиссер «драматического театра», Ф. Ф. Комиссаржевский, в интервью с газетным сотрудником отчасти вскрывает причины недовольства г. Мейерхольдом. Он говорит:

    «Мы на первом месте ставим *актера и драматическое действие*. В драме большое значение имеет ритм и музыкальность выражения, но ритм должен достигаться не техникой, а внутренними переживаниями актера. Мы думаем, что *декорации*, красочные пятна на сцене, равно как и музыка, *создают у зрителя необходимое настроение*. Мейерхольд же в своей статье о театре говорит, что живопись необходимо убрать со сцены, так как она несовместима с актером. *Г. Мейерхольд, стремясь к простоте сцены, усложнил ее*. В прошлом году у нас в театре ставились некоторые пьесы на фоне декоративного панно, причем старались одеть актеров так, чтобы они сливались с фоном, казались бы написанными на этом панно; результатом явилось то, что *актер пропадал, пропадало и драматическое действие* — следовательно, *исчезала со сцены и сама драма*. Кроме того, мысль эта по существу своему нелепа. Актера нельзя сделать плоским, потому что он по природе своей рельефен. Лучше уже в таком случае написать актера на этом панно, а за сценой; поставить чтеца, который бы читал пьесу [как увидим ниже, г. Сологуб не остановился перед этим абсурдом. — *Ю. С*.]. Резюмирую: *актер и драматическое действие — это главное*. В актере важны ритм речи и пластики и музыкальность выражения, но они должны достигаться не техникой, а внутренними переживаниями актера. *Техника необходима*, но не как главное, а *как пособие*».

    Что же после этого остается от мейерхольдовщины, как таковой? [↑](#footnote-ref-15)
15. При чем здесь рубли, непонятно. Разве посетитель галереи более наивен, чем зритель, сидящий в партере. Эх, г. Брюсов, г. Брюсов! [↑](#footnote-ref-16)
16. Выше, как мы видели, точно также рассуждает и г. Брюсов. Над собой смеетесь. [↑](#footnote-ref-17)
17. «В начале XX века, — объясняет г. Эллис мистическим балетоманам и творцам новых религий, — всякая попытки к возврату единства жизни и созерцания, к приближению сцены к началу религиозно-общественному не менее потешны и бесплодны, чем, например, стремления Льва Толстого повернуть человечество от стадии городской цивилизации и капитализма прямо к старому натурально-хозяйственному патриархальному быту! Мы не можем серьезно говорить о подобных химерах, тем более, что они теперь в моде и, стало быть, через 4 – 5 лет от них останется приблизительно столько же, сколько осталось от “хорового начала” славянофилов или от молитвенного воспевания общины народниками, т. е. ровно ничего». Лучше не скажешь! [↑](#footnote-ref-18)
18. Мы не принадлежим к сторонникам «символизма», но, становясь на точку зрения г. Эллиса, с существом и ходом его аргументации мы не можем не согласиться. Но понятно, что там, где он ставит плюс, мы ставим минус. [↑](#footnote-ref-19)
19. *М* прописное показывает, что у г. Сологуба демиург-Рок и личность поэта сливаются воедино. Вообще вся его философия построена на игре словом *Я*. [↑](#footnote-ref-20)
20. В этом отношении г. Сологуб предупрежден анекдотическим солдатом. У последнего была маленькая роль: он должен был засмеяться и уйти. Но так как в тетрадке у него было написано: «Ха‑ха‑ха! Хи‑хи‑хи‑хи‑хи! *(Поворачивается и уходит)*», то он, выйдя на сцену, выпалил: «Три раза *ха* и пять раз *хи*; поворачивается и уходит!»… Но лукавства в нем было меньше, чем в г. Сологубе. [↑](#footnote-ref-21)
21. Характерно, что в свою «мистерию» Сологуб вкладывает чисто индивидуалистический характер. Другие сотрудники сборника хлопочут о мистерии именно в виду ее коллективности, соборности и всенародности. Сологуб и здесь откровеннее. Мистерия говорит он, будет действием соборным, все же требует *одного* исполнителя (?). «Не только высини род общественного деяния, мистерия, но и все вообще общественное совершение в тоже время совершенно индивидуально… Толпа, — зрители, — не иначе может быть приобщена к трагедии, как… только пассивно. Исполняющий же действие всегда один». Для современных мистиков это весьма характерно. Ср. что мы выше говорили о г. Чулкове. См. также сборник «Литературный Распад», № 1. [↑](#footnote-ref-22)
22. В подлиннике напечатано «внутренние», но мы думаем, что это опечатка. [↑](#footnote-ref-23)
23. «Жреческая Тиара, — замечает он в другом месте, — раздавила бы актера, если бы он не сумел превратить ее в дурацкий колпак». Последний исход представляется нам наиболее вероятным. [↑](#footnote-ref-24)
24. А. Белый справедливо замечает: «Как актеру [да и вообще нормальному человеку. — *Ю. С*.] отнестись к Сольнесу, идущему на башню с венком в руке говорить с богом? Как изобразить реального человека в его нереальном поступке? Как психопата? Но Сольнес для Ибсена вовсе не психопат. Значит, психопат Ибсен? Но тогда зачем ставить психопатическую драму?»

    Вот именно: зачем ставить? [↑](#footnote-ref-25)
25. Напр., сцена на балу у человека с этими стилизованными музыкантами, стилизованными танцами и фигурами. Бррр, что за шутовство! И это театр Станиславского! Правда, виновата сама пьеса, но и режиссер. с своей стороны постарался… [↑](#footnote-ref-26)
26. Сологуб. Сборник «Театр» изд. Шиповника, стр. 185. [↑](#footnote-ref-27)
27. Ibid. стр. 176. [↑](#footnote-ref-28)
28. «Мне очень грустно. А вам смешно?» — *Пьеро*. [↑](#footnote-ref-29)
29. «**Председатель** (мистиков)… Неужели ты не видишь косы за плечами? Ты не узнаешь смерти?

    **Пьеро** (по бледному лицу его бродит растерянная улыбка). Я ухожу Или вы правы, — и я несчастный сумасшедший. Или вы сошли с ума, — и я одинокий непонятый воздыхатель. Носи меня вьюга по улицам! О, вечный ужас! Вечный мрак!» [↑](#footnote-ref-30)
30. Я опять таки напоминаю читателю, что Пьеро и Арлекин, Поэт и Господин — не два различные «типа» или характера, из которых один мечтательно прозевывает настоящую любовь, а другой жадно ухватывается за нее, но грязнить ее своею пошлостью, — это только различные переживания «отдельной души», изнывающей под «бременем мрачных сомнений и противоречий». [↑](#footnote-ref-31)
31. «Золотое Руно». 1906. Кн. 2. [↑](#footnote-ref-32)
32. Berlin 1898. Verlag von Leonhard Simion (Heft 157 der Volkswirthschaftlichen Zeitfragen), стр. 19. [↑](#footnote-ref-33)
33. Robert de Souza. La Poésie PopulaHre et le Lyrisme Sentimental, стр. 44. [↑](#footnote-ref-34)
34. Von der Absicht des Dramas dramaturgische Betrachtungen über die Reform der Scene namentlich im Hinblick auf die Shakespearebühne in München von Jocza Savits. München. 1908; стр. 63. [↑](#footnote-ref-35)
35. См. статью в журнале Cosmopolis. XXIV, 1897. [↑](#footnote-ref-36)
36. Von der AbsHcht des Dramas, стр. 217. [↑](#footnote-ref-37)
37. Hanns Dentsch: «Qualiftizierte ArbeHt und Kapitalismus», стр. 92. [↑](#footnote-ref-38)
38. Даже более того: модернистами воскрешаются приемы и образы старого «художества» в роде «бесовских действ». [↑](#footnote-ref-39)
39. См.: Пьер Жане, «Неврозы и фиксированный идеи», стр. 181; Georges Dumas, «La tristesse et la joie», стр. 58 – 81, passim. [↑](#footnote-ref-40)
40. Пьер Жане, op. cit., ibid. [↑](#footnote-ref-41)
41. Курсив наш, как и во всех последующих цитатах. [↑](#footnote-ref-42)
42. G. Dumas, op. cit., стр. 80. [↑](#footnote-ref-43)
43. Типичные образцы подобного рода исследований — книга Duprat «Les causes sociales de la folie». [↑](#footnote-ref-44)
44. См. «Русская мысль», Март 1896 г. [↑](#footnote-ref-45)
45. Почти все; конечно, стилизованный постановки исключаются, так как стоят на грани условности. [↑](#footnote-ref-46)
46. Курсив, где не оговорен, везде мой. [↑](#footnote-ref-47)
47. «Под впечатлением Художественного театра», стр. 4 – 6. [↑](#footnote-ref-48)
48. «Артист» 1894 г., № 42. Октябрь. [↑](#footnote-ref-49)
49. Ж. Сорель. «Размышления о насилии». М., 1907. Стр. 24. [↑](#footnote-ref-50)
50. В опере г. Зимина очень сильно сказалось влияние Художественного театра, но там эти работы «под Станиславского» приняли характер «работы на рынок» в самом худшем смысле слова. [↑](#footnote-ref-51)
51. Т. е. театральный. [↑](#footnote-ref-52)
52. «Под впечатлением Художественного театра» стр. 80. [↑](#footnote-ref-53)
53. Предисловие П. Вейнберга в Брокгаузском издании. [↑](#footnote-ref-54)
54. Bab: Zur Kritik der Bühne. [↑](#footnote-ref-55)
55. О театре Рейнхардта. См. Bab: Zur Kritik der Bühne; — Hamann; Impressionismus. [↑](#footnote-ref-56)
56. О мюнхенском шекспировском театре см. Kilian «Dramaturgische Blätter». [↑](#footnote-ref-57)
57. Bab: Zur Kritik der Bühnc. [↑](#footnote-ref-58)
58. Lublinsky: Die Bilang der Moderne. [↑](#footnote-ref-59)
59. О возрастающем сознании «жизненной трагедии» писал в свое время очень красноречиво идеалист г. Бердяев, имевшей однако в виду буржуазное общество и буржуазную психику, в статье о Метерлинке, помещенной в сборнике «Литературное Дело». [↑](#footnote-ref-60)
60. Большинство авторов утопий или только вскользь упоминают о театре в будущем обществе, (Морриеь, Золя) или же заменяют театральные представления концертом (Блечфорд). [↑](#footnote-ref-61)
61. Golter: Bayreuth., в серии Das Theater, изд. Hagemann. [↑](#footnote-ref-62)
62. Виппер. Психология театра. [↑](#footnote-ref-63)