Редько А. Е. **Театр и эволюция театральных форм**. Л.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1926. 132 с.

**Вместо предисловия** 7 [Читать](#_Toc411342616)

**I. Театр поэзии живого человека** 11 [Читать](#_Toc411342617)

Кризис. Театр актерской индивидуальности. Театр коллективной личности. Начало кризиса. Роль правды и быта в реалистическом театре. Сценическая правда и романтизм. Сумерки реалистического театра. Идеологические предпосылки реалистического театра. Углубление кризиса. Мистический театр.

**II. «Условный театр» — мистический театр** 25 [Читать](#_Toc411342618)

В. Ф. Комиссаржевская. В. Э. Мейерхольд в 1907 – 1908 гг. Симплификация. Стилизация. Мистический трепет, как цель театра. Образец стилизованной постановки «Жизни Человека» Л. Андреева. Разделение формы от содержания (идеи), как источник длительного взаимного неразумения. Аберрация идей. Катехизис условности. Режиссер и актер в мистическом театре. Обесценение человека. Методы условной постановки. Роль автора в условном (мистическом) театре по Ф. Сологубу. Верховенство режиссера; Вс. Мейерхольд; Ф. Комиссаржевский. Умаленный актер. Значение мистического театра. Упадок мистического театра.

**III. Условный театр — эстетический театр** 55 [Читать](#_Toc411342619)

Литературные идеи конца XIX века. Инсуррекция актера, как такового. Актер и кризис театра по характеристике А. Р. Кугеля. Монодрама. Возрождение старых ролей. Новая мечта. Commedia dell’arte. Историческая справка. Шансы возрождения. Искусство ли сценическое искусство? В. Э. Мейерхольд — зачинатель зрелищной полосы в театре. «Маскарад» Лермонтова. «Гроза» Островского. Невозможность «Грозы» в условиях нерусского быта. «Дон Жуан» Мольера в постановке В. Мейерхольда. Борьба с иллюзией в театре. Театр чистой зрелищности — «Камерный театр» в Москве. «Адриенна Лекуврер» в Камерном театре. III студия МХТ. «Принцесса Турандот» К. Гоцци. Новая театральная архитектура. Преображение декораций. Ущербление эстетики. Футуризм. Кубизм декоративной части. Конструктивизм. Костюмы и бутафория.

**IV. Условный театр — интеллектуальный театр** 90 [Читать](#_Toc411342620)

Новая фаза условного театра. Отношение к быту. Отношение к психологии. Предмет искусства — мысль человеческая. Условная постановка, как обобщенная истина рационалистического порядка. Панпсихический театр по мысли Л. Андреева. Разграничение сфер влияния между театром и кинематографом по Л. Андрееву. «Екатерина Ивановна». Театр имени В. Э. Мейерхольда в Москве. Биомеханика. «Динамичность» взамен внутреннего движения в пьесе. Независимость сценического представления от иллюзий живописного и скульптурного характера. Актер и его творчество в театре имени В. Э. Мейерхольда. Общий тон театра идей (В. Э. Мейерхольда).

**V. Заумный театр** 110 [Читать](#_Toc411342621)

Левое искусство и его борьба с рационалистической идеей. «Зангези» В. Хлебникова в постановке В. Татлина. Метафизическая живопись. Картины П. Филонова на выставке 1918 – 1923 гг.

**VI. Смешанный театр** 115 [Читать](#_Toc411342622)

Компромиссные формы. Условная постановка и национальное сценическое искусство. Еврейская драма. Театр новой драмы. «Падение Елены Лей». Сумятица в искусстве. Передвижной театр П. Гайдебурова. Академическая драма. Гротеск в Акдраме.

**VII. Театр между прошлым и будущим** 126 [Читать](#_Toc411342623)

# **{****7}** Вместо предисловия

Судьбы театра во многом сходны с судьбами других искусств и, в частности, художественной литературы, о которых нам пришлось говорить в особой книге[[1]](#footnote-2). Но в судьбах театра есть и много своего — особенного, обусловленного самой сущностью театра. Поэтому нам казалось правильным и заслуживающим серьезной работы — разобраться в особенностях, так называемого, кризиса театра.

Мы встретимся при этом с вопросами о «революции театра», о «левом» театре и об его антиподе — «старом» или «правом» театре.

Оговоримся с самого начала, что подобные термины и эпитеты имеют в искусстве крайне условный характер. Поэтому раньше, чем перейти к рассмотрению кризиса в театре, присмотримся, в самом деле, к исканиям в области других искусств и приглядимся к тому, что здесь считалось {8} и считается новым и ценным, в противность пережитому прошлому. Если читатель ожидает, что в результате будет стройный консонанс в достижениях и их художественной оценке, то он очень ошибется. Мы увидим как раз обратное: основные достижения, которые высоко расцениваются в одной области искусств, совершенно не имеют цены в другой.

Начнем с живописи. Когда-то живопись умела волновать не только формой, но и содержанием. А. Иванов всю жизнь готовился, чтобы оказаться достойным исполнителем своей картины: «Явление Христа народу». Передвижники, в большинстве, были далеки от религиозных устремлений А. Иванова, но и для них содержание картины было огромным делом. Потом живопись захотела испробовать силу в новом для нее достижении — волновать, наполнять радостью без всякого идейного содержания, одной передачей света и цвета. Они радуют глаз в природе, пусть они радуют и на картине. Создалось специальное выражение: радость красок. А затем произошло дальнейшее опрощение живописной эстетики. Импрессионисты говорили о живописных ценностях, заключенных в игре света, цветовых лучей солнечного спектра. Потом стали говорить не о наслаждении игрой света — это напоминало {9} о природе, т. е. о чем-то находящемся вне художника. Говорили о наслаждении материалом, его качествами, и этим исчерпывалось живописное переживание. Огромная часть «левых» экспонатов пятилетней выставки 1918 – 1923 гг. относилась к этой категории, была вызвана тяготением к чистой краске и создаваемой ею радости.

А в музыке? в музыке все было как раз наоборот. Живопись изгнала «литературность», т. е. идейное содержание, как нечто зазорное. В музыке содержание было вещью высоко ценимой. Вся серьезная музыка была программною… Если можно радоваться таким элементарным переживаниям, как чувство краски, то совершенно, казалось бы, естественным радоваться звуку, как таковому. Естественно должна бы культивироваться «радость звуков» подобно тому, что стало характерным в живописи. Но как раз наоборот. Чистый звук в музыке был зазорен; это было старьем, предметом пренебрежения. Итальянское bel canto стало пережитком, почти постыдным для серьезного ценителя музыки. Чистый звук Допускался, весной и летом, только в качестве исключения — для соловья. От него одного не требовалось программности.

Из приведенного ясно, что, по крайней мере, в этих двух областях искусства «революционные» {10} стремления, до вчерашнего дня, не имели ничего похожего на единство.

Возьмем другое. Когда-то в живописи царило любование человеческим телом. Сколько романов написано на тему о художниках и натурщицах с великолепным телом. Есть современная драма, посвященная этой теме — «обнаженной» женщине, душа которой никому не нужна. И тем не менее это уже пережиток прошлого. В новой живописи нагота стала предметом пренебрежения, смешанного с брезгливостью… Не то в новом балете и новой драме. Здесь нагота сделалась предметом новаторства, восторгов и восхищения. Здесь нагота последнее слово, последнее устремление. «Революционный» дунканизм и реформированный балет приняли человеческое тело, как эстетическое совершенство и источник красоты, в то самое время, когда «революционная» живопись отвергла. Рисовать нагое тело — что может быть безвкуснее с точки зрения «левого» живописца?

Вот, что мы видели в разных областях искусства. В каждом из них своя «революция» и между этими «революциями» нет ничего общего, кроме наименования.

Еще меньше общности — в области сценического искусства.

# **{****11}** I. Театр поэзии живого человека

## 1

Кризис, охвативший в конце XIX века весь мир искусства, в области театра сказался позже, чем в других отраслях искусства. Но зато он нигде не оказался таким сложным и многообразным, как именно здесь, — в области театра.

Взять, например, хотя бы старый модернистический канон: всякое художественное произведение есть выявление творческой личности. Что должна была сказать эта формула, когда речь идет о сценическом искусстве?

В изобразительном искусстве — скульптуре и живописи — и в литературе дело ясное. Чья личность подлежала выявлению? Само собой разумеется — чья: личность автора. Он один определяет основное художественное впечатление, которое воспринимается зрителем. В области сценической не то. Между зрителем и автором нет непосредственного отношения. Они разделены средостением. Между ними находятся исполнители — актеры, певцы, музыканты, с одной стороны, режиссеры, капельмейстеры, {12} с другой стороны, декораторы — с третьей. Ровно столько, сколько есть сторон на сцене.

Естественным является вопрос, чья же личность подлежит выявлению: автора, актера, режиссера, декоратора? если даже мы ограничимся областью чистой драмы, оставив в стороне музыкальную, с добавочным определителем ее судеб: «направником» оркестра.

Уже это одно предрешало хаос исканий в области театра. Говорят, сколько голов — столько умов. В данном случае: сколько определителей конечного художественного результата, столько решений вопроса, кому принадлежит право говорить от имени театрального искусства.

## 2

Старый исторический театр был, в основе своей, театром высокой актерской индивидуальности. Театр определяли «имена». При воспоминании о старом театре в памяти всплывают «герои» этого театра — актеры, актрисы, и совсем не вспоминаются режиссеры, хотя они и тогда были такой же внутренней необходимостью для театрального представления, как теперь. Но в давнем прошлом живы только исторические имена: Мочалов, Щепкин, Самойлов, Мартынов — только актерские имена.

А кто делал невидимую работу, позволяющую сверкать со сцены этим «звездам», по привычному тогдашнему рецензентскому выражению, — это знают сейчас только историки театра, знатоки театральных архивов. Задачей режиссера было дать только необходимое окружение этим звездам. «О режиссерах, как постановщиках», — говорится в воспоминаниях В. Теляковского, относящихся к последним годам XIX столетия, «никто не говорил и этим не интересовался — {13} интересовались исключительно артистами — и отчасти пьесами, но только отчасти. Важно было не что играют, а кто и как играет» (В. А. Теляковский. Воспоминания. 1898 – 1917, стр. 154). Таково было отношение к режиссеру в публике. Почти то же и в самом театре. «Если бы в те времена спросить», — характеризует положение тот же осведомленный автор, бывший директор императорских театров, «кто действительно режиссирует пьесы в Малом (Московском) театре, то ответить было бы трудно, — да никто в сущности этим и не интересовался и такого вопроса не пришло бы в голову задать… Влияние режиссера сказывалось главным образом в вопросах театральной администрации; его главным делом было направлять общий механизм спектакля, поскольку это выражалось в установлении внутреннего “распорядка” в театре, отношений между артистами, подготовки спектакля, распределения ролей, выбора пьес, назначения времени сезонных постановок, возобновлений и т. п. … Режиссировали же пьесу артисты сообща, и режиссеру оставалось только всю их общую работу зафиксировать, высказывая иногда и свое мнение» (стр. 152). Таким образом режиссер только «иногда» высказывал свое мнение. Звезды сами определяли общий тон, в котором шла пьеса. Их индивидуальному разумению подчинялось все исполнение пьесы. Как известно, даже пьесы писались нередко для определенных исполнителей. Автор считался с теми особенностями таланта или гения, которые были характерны для исполнителя, ведущего главную роль.

Воспоминания о постановках этого «индивидуалистического» и «героического» периода свидетельствуют, что в театре сохранялась очень близкая связь между актером и автором. Актер признавался ближайшим толкователем {14} автора, и автор зачастую указывал желательных ему исполнителей главных ролей в его пьесе.

Что представляла в общем такая постановка с подыгрыванием главному исполнителю или главным исполнителям? Воспользуемся сравнением из области старой батальной живописи. На картине дано то, что нужно автору: полководец; около него некоторые, которых автор тоже пожелал, в соответствии с содержанием картины, выделить все остальные участники — простая деталь картины, не потребовавшая со стороны автора-художника пристального внимания к каждой отдельной фигуре. Приблизительно то же было в старом театре. На сцене сверкали, переливаясь искрами сценического огня, отдельные единицы, участники воспроизводимой на сцене жизни. А самой жизни, ансамбля жизни, если так можно выразиться, не было. Это не было целью даже при самом заботливом отношении к ансамблю представления. «Выходные» участники и тем более статисты играли роль невыписанного третьего плана картины. Живой массы на сцене не было. Массовой жизни — тоже. Центром интереса в старом театре была человеческая личность.

Но в жизни постепенно увеличивалось значение коллективного человека, значение «толпы», выражаясь языком театра, и «массы», если говорить термином политики. И пришло время, когда эта перемена отразилась в театре.

Мейнингенцы блеснули, а Московский Художественный театр надолго положил, в России, совсем иные, новые задания сценического представления. Героем стали все и всё. Целью театра стало дышать со сцены общей коллективной жизнью *всех*, включая и героев первого плана. Целостная жизнь стала предметом художественного воплощения. Дать почувствовать {15} именно ее, а не отношение к ней со стороны главных действующих лиц, стало задачей театра. Задача была достигнута. Возможным оказалось воплотить на сцене даже жизнь провинциального русского захолустья 80 – 90 годов прошлого столетия, с ее сумеречным безлюдьем — в пьесах Чехова. Для этого, однако, потребовались чрезвычайные средства. Пришлось признать на равных условиях, в смысле достижения конечного художественного успеха, и сверчка на сцене, и «настоящие» двери и окна, и сотни «действующих» в пьесе бутафорских мелочей. Всему этому пришлось дать жизнь, «одушевить» предметы, заставить их действовать на зрителя каким-то сценическим излучением в консонансе с действующим актером. Результаты всем памятны. Пьесы Чехова, вызывавшие скуку в чтении — в авторской схеме, вызывавшие у читателя недоумение (неизменные восклицания: «в Москву! в Москву!» — в «Трех сестрах»), обросли значительностью, какой-то чудесной плотью — на сцене Московского Художественного театра, глубоко волновали зрителя, мучили унылым чувством, трогали именно тем, что, до воплощения на сцене, вызывало у зрителя-читателя только недоумение, по сказанному выше.

Вырос театр художественного ансамбля, театр коллективного человека. При этом театр, если можно так выразиться, технически демократизировался. Произошло уравнение в правах не только исполнителей «со словами», но и безмолвных, не только одушевленных, но и неодушевленных — предметов бутафории. Это естественно перенесло центр тяжести на того, кто должен был ведать целое, т. е. на режиссера. Звезда исключительного горения театральных звезд погасла: загорелась звезда режиссера. Он один стал правомочным посредником и {16} толкователем автора, создающим техническими сценическими средствами то, что было невозможно для автора, — для тех литературных средств, которыми одними он располагал.

На лицо было огромное достижение — с точки зрения зрителя. И в то же время на лицо было начало «кризиса» — с точки зрения актера, как такового. Театр главенствующей актерской воли кончился; на сцене наступила пора ограничения интересов индивидуальной творческой личности, — подчинения общим заданиям, знаменуемым пьесой.

## 3

В целях полемики сложные явления очень часто подменяются; вместо них подставляются явления упрощенные, с которыми легче справиться. Это произошло и со всякого рода дискуссиями по вопросу о старом и новом театре, о «правом» и «левом» театре. Чем жил старый театр, какими внутренними заданиями одушевлялся? Обычно ответ не вызывает никаких сомнений: ясно, что реалистический театр жил реализмом, стремлением к правде, к быту, к правдивому изображению жизни, во всех ее подробностях. Уверенность в том, что термином «правда» определяется самая цель сценического представления в реалистическом плане, приобрела характер почти аксиоматический. Отсюда обличения реалистического театра в бессильной погоне за тем, что совершенно невозможно в театре: доказывалось всесторонне, что когда на сцене идет дождь, дождевых ручьев не имеется и актер остается в сухом платье; когда на сцене закат, тени падают от рампы в глубь сцены, т. е. на встречу солнцу (В. Брюсов); облака на декорациях не движутся; ветер на сцене свистит, а платье {17} на актерах не колеблется; актер, удаляясь от рампы, не уменьшается в своем росте так, как уменьшены в своих размерах здания и предметы на задней декорации. Доказывалось это так настойчиво, как будто этого никто не знал; как будто зрители до той поры не догадывались, что они в театре, а не в обстановке подлинной жизни. Между тем зритель это и раньше знал, не пугался и не уходил из театра при начавшемся на сцене пожаре и также точно не звал никогда на помощь, когда на сцене происходило убийство. Эта степень театральной иллюзии существовала только в сценах И. Ф. Горбунова, которые он когда-то давным-давно рассказывал, при веселом смехе зрителей Александринского театра, после главной пьесы спектакля, по тогдашнему установлению.

В действительности реализм в реалистическом театре никогда не был самодовлеющей целью. Этого не следует упускать из виду, когда говорят об отношении реалистического театра к быту и правде изображаемой жизни.

Правда, описательный быт высоко ценился в реалистическом театре. Но отношение к нему, простое и стихийное, было разве только у славянофилов 50‑х годов прошлого века. Они, действительно, патетически восклицали: «Там… быт родной» — и тем определяли художественную стихию Островского. Но славянофилами ведь не исчерпывались современники — ценители молодого Островского. Добролюбов, как известно, высоко расценил начинавшего Островского, и он же иронически Цитировал длинные вирши, в которых славянофилы упивались чувством родного и бытового у Островского («Бедность не порок»):

На сердце так тепло, так вольно дышит грудь.

{18} У Добролюбова от Любима Торцова не становилось «на сердце так тепло» и не дышала вольно грудь. Для него «быт родной», обнаженный Островским, имел служебную роль; он делал — в глазах Добролюбова — понятным, почему русский человек был так изуродован и несчастен в условиях знаменитого добролюбовского «Темного царства».

## 4

Таким образом быт в реалистическом театре, в данном случае — в театре Островского, был не целью, а средством понимать то, что происходит в темном царстве. Без быта вещи Островского были бы так же непонятны, как непонятным казался иностранцу смех русских зрителей во время представления «Ревизора»; Мельхиору де Вогюэ содержание пьесы казалось страшным, а совсем не смешным. Между тем привычному к своему быту русскому зрителю «страшно» не было. Он смеялся над страшными для иностранца людьми.

Но если быт есть форма, в которой происходящее в пьесе кажется понятным и логически приемлемым, то естественно, что сценическое представление имело целью как можно ближе подойти к правде, к точному воспроизведению жизни, как она есть. Впоследствии этот метод приближения к правде был доведен до пределов Московским Художественным театром. Во «Власти тьмы» Л. Толстого перед зрителем была обстановка тульской деревни вплоть до грязи на улице, сделанной из папье-маше. Но это, повторим, не было художественной самоцелью; это было только средством — средством до максимума погрузить зрителя в обстановку, при которой развивается мрачная, троглодитская, драма Толстого.

{19} Иногда правда быта, предрасполагавшая зрителя принять все происходящее на сцене, была средством затушевать романтическую неправду в пьесе. Так было с Любимом Торцовым. От этого персонажа, по утверждению славянофилов, становилось «тепло на сердце»; вольнее дышала грудь. А между тем для этого не было никаких оснований. Этот образ спившегося человека, сохранившего в себе хорошую «русскую душу», жил, конечно, только в творческом воображении Островского, а отнюдь не в русской действительности.

То же самое было с постановкой «На дне» М. Горького в М. Х. Т. Об этой премьере Ф. Д. Батюшков писал, как о «празднике» русской литературы и русского театра. В чем же заключался этот праздник? В реализме обстановки и актерской игры? Конечно, нет. Ночлежка была воспроизведена с предельным приближением к правде. Но не в этом был «праздник» для Батюшкова и тех, от имени которых он говорил. Праздник был в романтически-горьковском облике. Причиной праздника был Сатин, который «на дне» чувствует себя человеком и говорит знаменитые слова: «человек — это гордо звучит». И весь реализм обстановки, реализм второстепенных персонажей нужны были для того, чтобы принять, как нечто реальное, этот романтический облик, эту горьковскую мысль о гордом человеке, хотя бы он находился, волей сложившихся условий, на дне социальной жизни. — Это и было основной задачей представления: оно будило веру в красоту человеческой душевной сути, придавленную и приглушенную трудностями живой действительности, — жизни, как она есть, в своей случайной неприглядности, обусловленной только случайностями исторического процесса, а отнюдь не самой природой человека.

{20} Это и было «праздником», о котором говорил Батюшков. Создавать такие праздники было делом реалистического театра. А правда и быт служили при этом чисто служебную роль.

То же самое приходится сказать о реализме актерского исполнения. Реализм был все тем же средством, а не целью, — средством обеспечить праздник, средством довести воздействие на зрителя не до иллюзии — это было бы нелепо — но до предельного максимума. К. С. Станиславский дал теоретическое обоснование для этого метода предельных актерских достижений. Это — метод переживаний. Нужно было сжиться с изображаемым образом — так, чтобы сам исполнитель не чувствовал себя актером. Известны рассказы о самом Станиславском, который, готовясь к роли Вершинина в «Трех сестрах», носил военную форму вне театра и вне репетиций, чтобы она стала привычной и «естественной». И те, кто помнит «Трех сестер», помнят, что у Станиславского, у москвичей вообще, грань между сценическим образом и исполнителем почти исчезала, — почти исчезала, но не исчезала вовсе. Только там где-то, на пороге сознания, таилась уверенность, что полковник Вершинин на самом деле вовсе не полковник Вершинин, а К. С. Станиславский.

И в сохранившейся полустертой грани заключалось основное очарование от сценического образа. То, что Станиславский может до такой степени перевоплотиться т. е. обнажить перед зрителем душу Вершинина, наполняло зрителя восторгом — в отношении актера и симпатией — к сценическому образу.

У других актеров-реалистов грань между образом и исполнителем чувствовалась яснее. Некоторые, как Варламов, на сцене были всегда самими собой. Выражение {21} «Варламов в такой-то роли» подходило к нему с буквальной точностью. Зритель всегда знал и чувствовал, что перед ним Варламов и знал, что Варламов для него, зрителя, и для самого себя переживает ту или иную роль. Об иллюзии не могло быть и речи, но максимум внутреннего сближения между зрителем и исполняемым образом бывал дан каждый раз, когда на сцене был Варламов. Также точно собою самой оставалась В. Комиссаржевская; во всех вещах она была всегда одна и та же — в разных настроениях и разных положениях, но В. Ф. Комиссаржевская. В отношении некоторых исполнителей тождество между сценическим образом и внутренним обликом самого исполнителя признавалось, как нечто бесспорное. Таково было отношение к Дузе.

«Всякий, кто видел Дузе», передает свои впечатления Горнфельд, «знает или чувствует, что она играет себя, только себя. Сперва не отдаешь себе отчета: она так божественно перевоплощается в образы поэта, что по первому впечатлению поддаешься иллюзии: веришь, что это только могучая исступлением страстей Клеопатра или без конца умирающая в любви Маргарита Готье. Но потом сквозь них видишь: видишь не актрису Дузе — если бы так, она бы не была великой артисткой, видишь женщину Дузе. И именно это делает ее великою артисткой. У всякого свое; у нее свое — она сама, ее личная жизнь, ее Судьба. Сквозь образы поэта она раскрывает себя… Она не боится быть (всегда) похожей на себя, она не боится упрека в однообразии…» (Дузе, Вагнер, Станиславский. — Сборник «Театр». Изд. «Шиповник». СПБ. 1908).

Таким образом и в сценической игре заворожить зрителя подлинностью изображаемого персонажа не было канонической задачей реалистического исполнения. Преследовалась {22} иная цель: максимум психического воздействия на зрителя, а совсем не имитация подлинности.

И только не забывая этого, можно понять странную на первый взгляд вещь… Реалистический театр оказался совместим с романтизмом. Могли ставиться такие вещи, как «Орлеанская дева» Шиллера, и реалистка Ермолова могла оказаться победительницей в этом прихотливом сочетании Wahrheit und Dichtung. По методам исполнения, она — художник реалист, исходящий от психологически реального переживания. Но кто мог допустить, что ее образы имитация подлинности? Между тем, что она давала на сцене, и тем, что называется подлинной действительностью, всегда была такая же разница, как между мраморной статуей и натурщиком, который позировал для этой статуи перед художником.

## 5

Нам придется остановиться на той стороне в эволюции театра, на которой обычно мало останавливаются: на философских обоснованиях этой эволюции. Старый театр обычно именуется «натуралистическим» или «реалистическим». Недавно его стали называть еще и «психологическим». В этих наименованиях, в этих эпитетах подчеркнуто, действительно, все основное, на чем в течение десятков лет держался блестящий успех старого театра. Но вместе с тем, в приведенных эпитетах — и все то, что обрекало старый театр на разрыв с настроениями и с идеями, получившими распространенность и влияние в конце XIX в. — начале XX в. Старый театр одухотворялся теми же идеями, которыми жили и литература, и философия, и искусство. В философии преобладал научный позитивизм, в литературе и искусстве десятки лет торжествовал реализм, {23} в театре — тоже. Он был, по Герцену, «высшей инстанцией для решения жизненных вопросов», куда вносилось, в консонансе с общественными настроениями, «все тяготящее, занимающее известную эпоху». А тяготили и занимали в течение десятков лет — вопросы общественного строительства, вопросы о правде и справедливости, не находившие разрешения в жизни.

В конце XIX века интеллектуальная обстановка изменилась.

Конец XIX века был в буквальном смысле «концом века». Слова «fin de siècle» приобрели специфический оттенок. Все аксиомы и традиции стали сомнительными. В философии — позитивизм стал признаком нефилософского ума; в литературе и искусстве реализм сделался признаком недостаточной душевной утонченности. Только театр на некоторое время отстал от этой трансформации правящих идей. М. Х. Т., как мы видели, именно в это время совершал самые важные свои завоевания в сфере реалистического и психологического театра.

Но это не могло продолжаться долго. В жизни назрело новое, и театр должен был отразить это новое. Драматургия и сценическое искусство получили новые задания.

Пришла пора новых сценических форм — условных постановок. Они создали новую главу в истории драматической литературы, и они же создали для режиссера исключительное положение, усугубившее кризис театра.

Как и почему — это становится ясным при самом беглом анализе «условных постановок», их происхождения и внутренней сущности. За новыми формами, знаменовавшими наступление новой эпохи в театре, скрывались новое содержание и новые идеи.

{24} Как мы уже отметили, М. Х. Т. первого периода своей славы — целиком был во власти общего, господствовавшего тогда, традиционного уклона мысли. Не только психологические вещи А. Толстого и Чехова, но и символические драмы Ибсена, даже сказочную «Снегурочку» Островского М. Х. Т. ставил в строгом соответствии с «правдой», с хорошо изученной действительностью, — так, чтобы даже специалисты по скандинавской или русской этнографии, попавшие в театр, остались довольны.

Но М. Х. Т. уже опаздывал. Скоро выяснилась ошибка, в которую впал М. Х. Т., чересчур задержавшись на позициях натуралистического искусства. Их превосходно в свое время формулировал В. Мейерхольд, говоря о причинах своего расхождения с М. Х. Т. Для «художественников» человек индивидуальный и коллективный все еще оставался, как был, «сущностью» жизни, т. е. тем, кто определяет — формирует жизнь. И в этом именно направлении М. Х. Т. продолжал ставить пьесы, — в частности «Вишневый сад». В. Мейерхольд, бывший еще деятельным участником М. Х. Т., иначе понимал Чеховскую пьесу. Он был во власти тогдашних мистических умонастроений и для него пьеса Чехова была мистическая. Поэтому — с тогдашней точки зрения В. Мейерхольда — нельзя было допускать, чтобы в «Вишневом саду» люди оставались сценической сущностью, как это было (в прежнее время) естественно в пьесах реалистического содержания (повторим, что «Вишневый сад» для В. Мейерхольда не был пьесой реалистического содержания).

Таким образом в глубинах М. Х. Т. назревал кризис чисто идеологического свойства. Но пока он еще не выражался ни в каких действенных признаках. Не пришло еще время.

Наконец оно пришло.

# **{****25}** II. «Условный театр» — мистический театр

## 1

Начало движению положила, как известно, В. Ф. Комиссаржевская. Эта замечательная артистка вдруг почувствовала себя приниженною в исторически сложившемся театре и захотела для себя, для своего таланта, простора в новом театре, вне натурализма и реализма. Внутренний смысл искомого театра она определила отчетливо и определенно: этот театр должен быть освобожден от материальности жизни, это должен быть «театр духа». В посмертной оценке В. Комиссаржевской мистик А. Блок пояснил, что это значило: это значило, что В. Комиссаржевская «видела не один первый план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного человека заслонена действительностью наивной». Действительность «наивная» — это действительность видимого и чувствуемого мира, нуждающегося в материальных формах; действительность не «наивная» — та, что «скрыта за ним». Это — действительная действительность, не нуждающаяся ни в каких материальных формах.

То же различие несколько иначе определил Вяч. Иванов: по его определению существует мир реальный (realia), но существует мир еще более реальный (realiora). Вот этот — еще {26} более реальный и манил В. Ф. Комиссаржевскую в исканиях новых сценических «форм». Поэтому ее новый театр должен был стать «одухотворенным», независимым от вещественных форм, наблюдаемых в действительной жизни. Осуществить это освобождение стало технической задачей режиссера. Средством для этой мистической задачи должна была служить «условная постановка», — «стилизация».

Нужно сказать, что внутренний смысл новых сценических исканий и «революции», направленной против реалистического театра, не был замолчан. Наоборот, были даны совершенно исчерпывающие толкования.

Мистическое происхождение новых театральных форм было очевидно — на первых порах. Реалистический театр перестал быть нужным, вместе с реалистическим искусством вообще, потому, что перестали быть нужными методы положительного мышления вообще. Так же, как и в других областях искусства, новые театральные формы пришли на смену реализма во имя идей мистических и спиритуалистических и ими, их внутренними особенностями, были вызваны и обусловлены.

С такой же ясностью, как и В. Комиссаржевская, понимал новые сценические формы и первый режиссер ее одухотворенного театра В. Мейерхольд. Как мы видели, он определенно указал причины расхождения между ним и «натуралистами» «художественниками» того времени, на примере Чеховского «Вишневого сада»… Впоследствии стало ходячей фразой, что «натуралистические» методы Московского Художественного театра отжили свое время и устарели. При этом молча подразумевалось и подразумевается, что эта устарелость естественная, такая же, как для всего живого, живущего, стареющего и уступающего {27} свое место новому и свежему. По этой причине будет интересным вспомнить, в каких именно словах и выражениях объяснял в свое время (1908 г.) В. Мейерхольд разочарование методами Московского Художественного театра в применении к такой блестящей и успешной постановке, какой была постановка «Вишневого сада».

Основы разочарования, как мы уже знаем, — отнюдь не формального свойства. «Художественники» видели в «Вишневом саду» пьесу с реально-психологическим содержанием. Это и определяло подход к ней при постановке — со стороны режиссеров-руководителей театра. Для Вс. Мейерхольда было иное. С его точки зрения, «художественники» не поняли, что это пьеса *мистическая*. Он так и говорит о «Вишневом саде»: «Новая *мистическая* драма Чехова. Отсюда неизбежные ошибки в постановке “Вишневого сада”»: «Для Чехова — говорит В. Мейерхольд — люди “Вишневого сада” средство[[2]](#footnote-3), а не сущность. Но в Художественном театре люди стали сущностью, и лирико-*мистическая* сторона “Вишневого сада” Осталась невыясненной». (В. Мейерхольд. Первые попытки создания Условного Театра. — Сборник «Театр», стран. 145).

Как видит читатель, даже совсем недавнее театральное прошлое оказывается хорошо забытым. Сценический натурализм (реализм) был осужден на гибель, потому что люди для него были «сущностью»; в новом театре они должны быть только «средством» для выявления. Чего? Это мы уже знаем. Для выявления того, что скрыто за «первым планом мира», как определил А. Блок задачу театра В. Комиссаржевской.

{28} Что же для этого было нужно? Нужно помешать людям быть «сущностью» на сцене. Это и стало технической задачей «стилизации» (Вс. Мейерхольд считает, что самый термин этот пущен в оборот им).

«Стилизация» в театре была родной сестрой «симплификации» в живописи. Напомним, что симплификацией рисунка в живописи называлось (позднее этот термин забылся и вышел из употребления) умышленное отклонение от форм и очертаний предмета, существующих в натуре, для того, чтобы они могли знаменовать не самого человека, например, а его душу. Отсюда были, например, те шарообразно одетые женщины, при взгляде на которых казалось, что они вот‑вот поднимутся на воздух, т. е. к небу. Иногда симплификация сводилась к изменению определенных линий, свойственных земному, обусловленных земными причинами, например, земным тяготением. Складки одежд, обычно вертикальные, по законам земного тяготения, на симплифицированном рисунке делались горизонтальными. Это и должно было значить, что перед зрителем душа в человеческих очертаниях, а не сам человек. Лица у разных людей при этом оказывались одинаковыми. Это значило, что души у всех людей одинаковы, как бы различны они ни были по своему социальному положению, по своему быту, занятиям. И все это не было критической догадкой о сущности симплификации со стороны людей инакомыслящих. Отнюдь нет. Об этом были даны разъяснения самих верующих «новой культуры» на страницах полномочного вестника этой новой культуры, журнала «Мир. Искусства». Одновременно с реалистической правдой рисунка подверглась упразднению светотень, открытая для живописи Леонардо да Винчи в XV веке. Она оказалась ненужной {29} в XIX веке по тем же соображениям несвойственности светотеней миру духовных существований, которые сделались предметом исключительного интереса.

Аналогия в театре напрашивается сама собой. Желание помешать людям быть «сущностью» на сцене, естественно, потребовало такой же симплификации сценического рисунка. Потребовалось так же отойти как можно дальше от конкретности изображения. Что создает эту конкретность на сцене? Быт. Быт и стал жертвой, как реалистически правдивый рисунок в живописи, при этом симплификация театрального представления получила специальное наименование: «стилизация». Возник культ абстрактного, началось бегство от реальности представляемого на сцене.

Смысл и причины этой условности на первых порах афишировались. Целью условных постановок было вызвать у зрителя «мистический трепет». Как мы увидим, именно так определял смысл условных поставок В. Мейерхольд и слова «Условный Театр» неизменно писал с прописных букв.

Такую же задачу ставил себе — и в том же самом театре В. Комиссаржевской — автор «Жизни Человека». У него тоже человек (и даже Человек) не был «сущностью». Как раз наоборот: вместо человека (или Человека) он показывал зрителю настоящую мировую «сущность» — Некоего в сером, управляющего этой жизнью, управляющего нелепо и жестоко. Когда-то Иван Карамазов стремился вызвать бунт против бога в душе Алеши рассказом о неприемлемой жестокой нелепости мироздания. Эта глава в «Братьях Карамазовых», как известно, так и озаглавлена: «Бунт». И Л. Андрееву было нужно тоже. Зритель должен был въявь почувствовать существование «Некоего в сером» и должен был ответить на него бунтом против… кого-то.

{30} С этой точки зрения была совершенно понятна «стилизованная» постановка «Жизнь Человека» (лучшая постановка в театре В. Ф. Комиссаржевской).

Перед зрителем, хотя и должна быть жизнь человека, но сам-то человек — в пьесе — отнюдь не то основное, что должно быть обрисовано с наивозможно большею яркостью и силой. Зритель должен был почувствовать, прежде всего и глубже всего, то неведомое, что управляет — по Л. Андрееву — человеческой жизнью. Основное впечатление определяет Некто в сером, а человеческая жизнь, определившая заглавие, остается в роли простого материала, заполняющего задний план картины. Само собой разумеется, что для изображения неведомого (Некто в сером) и его власти над человеческой жизнью, не нужно никакого быта, ибо эта власть безлична и не связана ни с какими частными формами человеческой жизни.

Таким образом фигурировал человек, как будто на тех же правах, что и в реалистическом произведении, но в действительности на совершенно иных основаниях. Он не «сущность»; он — аксессуар для сценической картины. Это имеет свою аналогию, например, в живописи. Ведь в самой реалистически написанной картине есть разные приемы письма, в зависимости от того, какую роль играет предмет, изображаемый художником. То, что составляет основу картины, выписывается с наибольшей яркостью и убедительностью, а остальное только намечается в более или менее схематическом изображении. Это не только так делается, но и так нужно.

Но в произведении спиритуалистического уклона сам человек перестает быть главным — важнейшим — предметом изображения; он сам только аксессуар мирового бытия. Главное — как у Л. Андреева — неведомое начало {31} (Некто в сером). Что же мудреного, если человек изображается схематически, как нечто, лишь оттеняющее и выдвигающее основное (Некто в сером)?

Перед зрителем были три важнейших схемы в «Жизни Человека»: схема цветущей гордой юности, схема расцвета жизни, увенчанной успехом, и схема несчастия, которое приходит заключительным аккордом к скучному «балу» в жизни. Л. Андреев взял человека, который имеет право писаться с большой буквы, — талантливого, энергичного и нужного для жизни (он — «архитектор»), окрыленного счастьем разделенной любви и взаимного понимания. Юный борец уверен в том, что он хозяин своей жизни. Неизвестный никому, он — в первой картине — терпит нужду, но тем не менее ни на минуту не сомневается, что все это временные препятствия, которые ему нетрудно будет одолеть раз навсегда.

И он на самом деле выбивается на сравнительные верхи жизни. Но только потому, что в дело вмешался случай, — Некто в сером, который это и констатирует, бесстрастно выслушав гордые речи юноши.

За вторым пунктом сценированной схемы также неожиданно проходит третий пункт: пора несчастия. Поблекший талант; надломленные силы; какой-то негодяй ударом камня на смерть ранил единственного сына, и «бал» в «жизни Человека» сменяется оскорбительным сознаньем своего бессилья жить как хочешь: человеком и хозяином своей судьбы.

Наконец приходит смерть в такой же по-андреевски оскорбительной и нелепой форме, как и жизнь.

Как мы говорили, автор дал только схемы этих трех смен в жизни человека: веры в себя, высшего будто бы счастья и единственного несомненного (не кажущегося) — страдания.

{32} Такую же схему в сатирически усиленных контурах, автор дал и для внешности жизни, поскольку она представлена в «Жизни Человека». Людей в ней нет, а есть только авторские мысли о людях: враги — все «с подлыми лицами, низкие придавленные лбы», с желтыми розами в петлицах; друзья — «все с благородными лицами, высокие лбы и честные глаза», с белыми розами в петлицах… Затем перед зрителем «бал» в жизни Человека, т. е. ряд до одури скучных условностей, принимаемых за счастье действительности. Будто бы музыка… Будто бы весело… Будто бы танцуют… А на самом деле — с обреченными лицами движутся в такт, похожие один на другого, в общем круге, под печальный, однообразный мотив нескольких музыкантов (трех), изнемогающих от усталости, точно не сами идут, а влекомые куда-то и зачем то исполняют чью-то более могучую волю… Но «хозяин» бала, с видом победителя проходящий среди приглашенных им гостей, — чувствует себя Человеком, который имеет право поднимать высоко голову, проходя мимо «Некоего в сером», настоящего хозяина этого «бала», безмолвно, глазами, не знающими ни жалости, ни участия, смотревшего все время на скучно-удовлетворенных гостей и на нелепо-торжественного хозяина.

Цену этого «бала» хозяин узнает только потом — в упомянутых двух последних картинах «Жизни Человека» когда он станет бессильно проклинать:

Ты женщину обидел, негодяй. Ты мальчика убил…

Я проклинаю все данное тобою… Проклинаю мое сердце, мою голову — и все бросаю назад, в твое жестокое лицо, безумная судьба. Будь проклята, будь проклята во веки! И проклятием я побеждаю тебя. Что можешь еще сделать ты со мною! Вали меня на землю, вали — я буду смеяться и кричать: будь проклята! Клещами смерти зажми мне рот — последней мыслью я крикну в твои ослиные уши: {33} будь проклята, будь проклята! Бери мой труп, грызи его как собака: возись с ним в темноте — меня в нем нет. Я исчез, но повторяю: будь проклята, будь проклята! Через голову женщины, которую ты обидел, через тело мальчика, которого ты убил — шлю тебя проклятия Человека.

В этих проклятиях сконцентрирован был пафос «Жизни Человека». И за этими проклятиями в пьесе следовала ремарка: «Равнодушно внемлет проклятию Некто в сером».

Андреевская пьеса — яркий образчик для иллюстрации «условности» сценического представления и ее сути. Конечно, Л. Андреев, по особенностям своего таланта, был ультра-реалистом, сильным только тогда, когда опирался на землю и на земное, даже слишком земное. Конечно, спиритуалистическая задача была разрешена им грубо. Но тем ярче технические особенности, продиктованные самой задачею, — тем яснее видно, как именно «делается» спиритуализм на сцене. Ясно было, что в мистическом театре быт не нужен и ему не место в таком сценическом искусстве, которое должно уносить зрителя вне земли и земных условий, вне самих себя — в высь горних настроений спиритуалистического оттенка.

## 2

Как будто никаких оснований для «кризиса» театра вообще не было. Просто сценический мир должен был расколоться на жаждущих мистического просветления и на людей, в этом не нуждающихся. Но получилось не это.

На многочисленных диспутах, собиравших сотни и тысячи слушателей, не упоминалось ни о каких идеях, определивших появление новых сценических форм и отрицание традиционных бытовых. Страстный спор — что называется — в темную; утверждалось в безотносительной {34} форме, что быт вообще не нужен для сцены, что он вообще недостоин творчества. И это определяло кризис.

Это, естественно, до крайности затемняло сущность спора и затрудняло разрешение кризиса.

Отчасти это должно быть объяснено тем, что для художников «форма» есть то самое, что абстрактно мыслящие люди называют «идеей». Это их язык, который требует перевода для не художников. Отчасти это должно быть объяснено и тем, однако, что в пору первого просачивания мистических идей не была ясна внутренняя связь между мистикою и новыми формами в искусстве, в частности, на сцене. Например, Московский Художественный театр, запоздавший в служении мистическим тенденциям, попытался дать две проникнутые мистическим настроением постановки Метерлинка — «Слепые» и «Там внутри» в тех же самых бытовых — правда, смягченных — тонах, в которых он давал Чеховские драмы без действия. И эта попытка кончилась, конечно, бесспорной неудачей.

Аберрацию идей поддерживал эстетический принцип, в конце XIX века получивший у читателя-зрителя широкое влияние: в искусстве важны не идеи, а форма; важно не «что» (содержание), а «как» (совершенство техники) В результате новые «формы» читателем-зрителем упорно принимались вне их внутренней значимости, даже тогда, когда апологеты новых форм, как мы видели, давали вполне определенное идейное истолкование этих форм. Читатель-зритель все-таки продолжал принимать новые формы в искусствах вне какой бы то ни было связи с их значимостью. Так именно принята была в сценическом искусстве «стилизация», созданная в мистических целях: для того, чтобы человек на сцене не мог казаться «сущностью», как он казался при господстве реализма.

{35} Считать это заслугой или не считать, но правильный логический вывод из мистических заданий впервые сделала В. Комиссаржевская в сотрудничестве с В. Мейерхольдом, как это было указано выше.

## 3

Само собой разумеется, что новый театр уже не подходил под определение Герцена: театр — «представительная камера поэзии». Театр В. Комиссаржевской превратился в своего рода церковь, в которой режиссер и актеры священнодействовали так же, как в традиционной церкви священники, во имя безграничной силы, управляющей миром. Театр уже не был и не хотел быть высшею инстанцией, где решались жизненные вопросы. В новом театре зритель должен был чувствовать, что никакое решение с его стороны невозможно ни в чем; решается все не здесь, не на земле; зрителю остается только терпеть и преклоняться. Аргументы в пользу этого «нового» театра и новой драмы черпались не из актерской техники, а, как это ни странно сказать, для тех, кто знает только современного В. Мейерхольда — из… Савонаролы, из аналогии с пресвятой Марией. Были, например, установлены две аксиомы актерского поведения: актер никогда не должен допускать «мрачного тона» и никогда не должен говорить скороговоркой: он должен на сцене являть «трагедию с улыбкой на лице» (Вс. Мейерхольд. Театр. «Первые попытки создания Условного театра», стр. 165[[3]](#footnote-4)). {36} Почему же? Пусть читатель обратит внимание на эту особенность. Почему на сцене условного театра мрачный тон был недопустим? Не в определенных случаях, определяемых ходом пьесы, а всегда и вообще. Почему? Почему актер, а с ним все человечество должны чувствовать трагедию не иначе, как с улыбкой на лице?

Пусть говорит В. Мейерхольд 1908 года.

Почему — он этого не знает, по крайней мере, не знал разумом, по его собственным словам. Сначала это было чисто интуитивное постижение. Только впоследствии он понял, «и принял в себя всей душой». Он рассказал и обстоятельства, при которых понял роль режиссера в условном театре. «Это добытое сначала интуицией требование», рассказывает В. Мейерхольд, «я понял и принял в себя всей душой только потом, когда мне пришлось прочесть слова Савонаролы, “не думайте, что Мария при смерти своего сына кричала, идя по улицам, рвала на себе волосы и вела себя, как безумная. Она шла за своим сыном с кротостью и великим смирением. Она наверно проливала слезы, но, по внешнему виду своему, казалась не печальной, но одновременно *печальной и радостной*. И у подножья креста она стояла *печальная и радостная*, погруженная в тайны великой благодати божьей”».

Вот катехизис — в буквальном смысле — условного театра в изложении первого технического организатора. Актер должен уподобляться в своей передаче человеческого страдания. Кому? Человеку? Нет, — пресвятой деве Марии. Вот происхождение «условности».

А для того, чтобы сделать еще более рельефным смысл этой выдержки, нам нужно привести еще одну цитату из той же статьи Вс. Мейерхольда 1908 года, где он анализировал ошибку своих предшественников по {37} истолкованию Метерлинка. «Нам кажется (говорил Вс. Мейерхольд), вся ошибка наших предшественников, ставивших на сцене драмы Метерлинка, состояла в том, что они старались пугать зрителя, а не примирять его с роковой неизбежностью». Следовала цитата из Метерлинка: «В основание моих драм положена идея христианского бога вместе с идеей древнего фатума». И правильно понять Метерлинка — по В. Мейерхольду 1908 года — значит понять, что Метерлинк вовсе не хочет держать зрителя в волнении и «в страхе перед ужасным (в жизни), 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 и приходить к успокоению и благостности. Метерлинк призывает людей к мудрому созерцанию величия Рока…» Его мистицизм… «последний приют религиозных беглецов», ушедших от церкви и думающих, как и В. Мейерхольд 1908 года, что «разрешение религиозного вопроса может совершиться в театре». Этим и определялось отношение драматурга-мистика к человеческому горю. Вот резюмирующая формула, выраженная volens-nolens туманно, в туманных образах: «автор слышит слова и слезы людей, как глухой шум, потому что они — эти слова и слезы — падают в глубокую бездну. Он видит людей с высоты надоблачных далей, и они кажутся ему слабо мерцающими искрами. И он хочет лишь подметить, подслушать несколько слов кротости, надежды, сострадания, страха в их душах и показать нам, как могуществен тот Рок, который управляет нашей судьбой» (В. Мейерхольд. Первые попытки создания Условного театра, стр. 163).

Эти цели и поставил для себя Мейерхольд 1907 – 1908 года в театре В. Комиссаржевской. Он руководился {38} идеями Савонаролы и Метерлинка. Ему надлежало обнаружить средствами «Условного театра», сколь могуществен Рок, управляющий нашей судьбой, и внушить зрителю, по ибсеновскому выражению, quantum satis — достаточное количество — кротости, надежды, сострадания и страха. Для этого театра, как мы только что видели, слова и слезы людей — глухой шум (люди ведь не существуют); в этом театре нужно было уметь слышать, как слова и слезы людей падают «в глубокую бездну» фатума.

Вот сущность условного театра времени его возникновения и отличие его от старого реалистического театра. Реалистический театр не смотрел на людей «с высоты надоблачных далей»; люди не были там «слабо мерцающими искрами». Они были сущностью мира. И потому не кротость они будили со сцены, а сочувственный порыв человеческий протест против факта человеческого страданья вообще. В условном театре требовалось другое — литургическое примирение со страданием.

## 4

Как мы уже говорили, театр главенствующей актерской воли кончился еще в период «натуралистических» постановок М. Х. Т.; уже в этом театре художественного ансамбля звезда исключительного горения театральных героев и героинь погасла; загорелась звезда режиссера. На сцене наступила пора подчинения отдельных интересов индивидуальной творческой личности общим заданиям, знаменуемым пьесой.

В «условном театре» все это было доведено до крайних пределов.

По случайности, которую аранжировал «Некто в сером» техническое руководительство «театром духа» оказалось, {39} как мы видели, в руках В. Мейерхольда. Он был вполне подготовлен к исполнению новых мистических заданий «условного театра» той школой, которую прошел в «натуралистическом» Московском Художественном театре. Для новорожденного мистического театра, наименованного «условным», В. Мейерхольд сделал то же, что Станиславский и Немирович-Данченко в свое время — для реалистического. Выполнение авторского замысла в мистическом театре, несомненно, было еще труднее, чем в театре реалистическом или «натуралистическом», как его предпочитали называть в целях вящего уничижения. Требуя собой выдумки со стороны режиссера, мистический (условный) театр требовал исключительных жертв со стороны актеров-исполнителей, которым возбранялось чувствовать себя «сущностью». В натуралистическом театре они должны были только отречься от индивидуального разумения пьесы; в мистическом — они должны были отказаться от самих себя, стать — не живой личностью, а лишь сценическом знаком мистического назначения.

Что значило для актера в былую пору проявить свою творческую личность? Это значило дать в своей роли максимум человеческих сверканий силы и красоты, развернуть такую гамму страстей, достоинств и сопутствующих им недостатков, чтобы зритель ушел из театра под впечатлением, которое близко определяется знаменитыми словами Шекспира: «это был человек». Перед актером стояла задача — заставить зрителя почувствовать восторг от человеческой личности, им, актером, на сцене воплощаемой.

Актер в значительной роли — на самом деле был «сущностью» реалистического спектакля. Теперь, в условном (мистическом) театре ему предстояло иное. Он должен {40} был прибедниться, стать ничтожно малой величиной, как выражаются математики. Это, к ущербу для актерской самоцветности, вытекало непосредственно из задания условного (мистического) театра: заставить зрителя почувствовать верховную силу там «за первым планом мира», или, говоря языком Л. Андреева, «Некоего в Сером». Перед угнетенным зрителем должен был предстоять факт «неистовства ужасной и безобразной жизни»; спасение от этого неистовства было только одно и единственное: «в прохладных и отрадных объятиях вечной утешительницы Смерти» (Ф. Сологуб. «Театр единой воли»).

Создалось парадоксальное настроение.

В пору реализма в искусстве, позитивизма в науке и философии, утилитаризма в морали, — верилось, что человечество достаточно сильно и может повернуть, когда захочет, всю мировую жизнь по своему… В пору презрения к маленькому (внутренне) реализму, неспособному овладеть полной истиной, в пору горделивого признания за собой способности соприкасаться с первоначальной сущностью мира и воспринимать тайны, о которых отказывалось даже думать предшествующее поколение, — Человек как таковой, писавшийся с прописной буквы, почувствовал себя жалким и ничтожным. — Слово «человек» перестало звучать гордо, как звучало недавно даже «на дне» жизни. Совсем наоборот.

Когда-то Державин исчерпал человеческую сложность четырьмя существительными: я — царь, я — раб, я — червь, я — бог. Из этой столетней формулы вдруг отпали бог и царь, остались: раб и червь. Настала пора метерлинковских драм, для которых нужен был актер — червь и раб.

И это не могло не отразиться на актере, как сценическом воплотителе человеческой красоты и мощи. Полно {41} живущему, всечеловеческому актеру, способному чувствовать себя на сцене не только рабом мистических сил, но и царем собственного поведения; не только червем мироздания, но и богом, владеющим наравне с Олимпийцами тайнами природы, не оказалось места в актерской современности. Актеру стало нечем сверкать со сцены. То, чем он мог похвалиться, утратило цену. Театр на самом деле стал «условным», далеким от человеческих ценностей. Человек (актер) ходом событий превратился тоже в нечто «условное»: в простой декоративный мазок для страшной мистически воспринимаемой картины мироздания… и больше ничего. Задача была одна: вызвать у зрителя *мистический трепет*.

Таковы были задания нового театра, его «условных» форм. В. Мейерхольд не справился, как известно, с этими заданиями. Театр В. Комиссаржевской, пионер мистического театра, как всякий пионер, кончил трагически.

Неудача театра В. Комиссаржевской не должна, однако, мешать признанию огромной выдумки, проявленной В. Мейерхольдом, как режиссером, в целях разрешения новых задач театра и достижения в зале «мистического трепета».

Было пущено в ход все, что красит сценическое представление, но — наоборот. Вместо сценического движения — была призвана на сцену статуарность; вместо интонаций, которыми раньше жил актер, — была осуществлена «холодная чеканка слов», освобожденная от всякого вибрирования; вместо одухотворенности в движениях частей человеческого тела — была принята пластичность; вместо естественной гармонии между словом и жестом — намеренная противоречивость: «пластика, не соответствующая произносимым словам». При таких условиях актер естественно переставал быть «сущностью», а {42} это, как мы видели, и нужно было. Актер подлежал использованию то в «скульптурном», то в «живописном» плане совершенно так же, как глина и краски для создания горельефа и картины.

Кто же определял внутренний смысл этого актерского горельефа и актерской картины мистического содержания?

Логически следовало бы ожидать первенствующей роли автора-драматурга. Теоретически оно так и было — некоторое время. Над условным театром прежде всего, как мы только что видели, носился дух автора (Метерлинка) как всеединого, направляющего начала.

Такое именно положение было теоретически обосновано драматургом Ф. Сологубом, потребовавшим от актера и режиссера всесовершеннейшего и полнейшего подчинения «одной воле» в театре. Эта воля — его, автора. «Или я совсем не знаю, для чего человеку драма, или она для того только, чтобы привести человека ко Мне», говорит Ф. Сологуб («Театр одной воли»).

Он же утверждал, что новый театр совсем не новая форма театрального зрелища. Нет. Новый театр получил и новые задачи, недоступные старому театру. Театр (условный, конечно) должен обнаружить таинственную «демоническую» организацию мира, в котором «всякое наше движение и всякое наше слово подсказаны и даже давно предвидены в демоническом творческом плане всемирной игры, предвидены раз навсегда, так что нет нам ни выбора, ни свободы»… То же самое должно быть — по Ф. Сологубу — в театре. Здесь все должно быть по воле автора. Всякое слово и всякое движение подсказываются только им и тоже «раз и навсегда». «Роком трагедии, случаем комедии является только автор… Как он за хочет, так все и будет».

{43} Так должно быть, по концепции Ф. Сологуба, в театре, ибо так все происходит в мире.

Но, к сожалению — с точки зрения Ф. Сологуба, в театре автор фактически не один. Кроме него фактически существуют актеры и фактически существует режиссер. И это мешает правильному строю в театре, ибо актер «тщеславен». Он всегда хочет заслонять автора своим собственным истолкованием, «случайным» (выражение Ф. Сологуба), основанным на неожиданных (для автора) и разрозненных актерских наблюдениях над жизнью. Помеху со стороны актера, как такового, довершил режиссер. «Пришел режиссер — говорит Ф. Сологуб — и похитил ремарку», т. е. последнее, что оставалось у автора, чтобы в исполнении господствовала «одна Моя воля».

В результате Ф. Сологуб, как автор, по существу отверг театр, по крайней мере, его обычную сценическую организацию. Ф. Сологубу она казалась мешающей и вредной. Поэтому он устранил актера; вместо него должен выступать сам автор или лучше чтец: «лучше чтец бесстрастный и спокойный». Этот чтец сделает то, чего не захочет сделать актер: даст автору возможность исполнить свое назначение: напоминать зиждителя мира. «Как в большом мире (говорит Ф. Сологуб) господствует одна Моя воля, так и в малом круге театрального зрелища должна господствовать только одна воля, — воля поэта».

В этих видах Ф. Сологуб разработал в деталях целый обряд театрального чтения.

Вот эта идеальная, по Ф. Сологубу, постановка мистических (условных) пьес:… «чтец сидит около сцены, где-нибудь в стороне… Чтец начинает по порядку… Читает. Название пьесы. Имя автора. Эпиграф, если он есть {44} (для установления надлежащей связи между зрителем и действием на сцене)… Затем перечисление действующих лиц. Предисловие или замечания от автора, если они есть. Наконец, приходит черед самой пьесы. Первое действие. Обстановка. Наименование находящихся на сцене лиц. Выходы и входы актеров, как они обозначены в текст драмы». Ничего, ни одного слова, не должен пропустить чтец. Все должен прочесть. Все ремарки, не опуская даже и самых маленьких, хотя бы в одно только слово.

Все это должен сделать чтец, ибо он — предрекающий волю автора актерам.

А актеры — актеры эту волю осуществляют:

… 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 автора, и говорят то, что указано текстом драмы.

Ф. Сологуб не забыл указать, что надлежало сделать и в том случае, если какой-нибудь актер забудет случайно свои слова, предписанные ролью.

Если актер забудет слова, — а когда же он их не забывает, — чтец читает их, так же спокойно и так же вслух, как и все остальное.

В результате такой постановки, по Ф. Сологубу, должно раскрыться «перед зрителем действие, как раскрывается оно перед нами и в самой жизни»:

ходим и говорим по своей, мнится нам, воле; делаем то, что нам надо, или то, что нам вздумается… и… не знаем, что самобытной нашей воли нет, что всякое наше движение и всякое наше слово подсказаны и даже давно предвидены в демоническом творческом плане.

Это было задачей нового театра — «Условного театра» обнаружить, что самобытной воли нашей нет. Ради этого создана была Ф. Сологубом своего рода «конституция», прочно и надежно обеспечивавшая возможность для поэта отразить мистику мира в зрительном зале, обеспечив себя от «тщеславия актеров» и режиссеров, навсегда устраненных {45} от своих должностей. Но конституция Ф. Сологуба оказалась призрачной и нигде не осуществленной. Фактически произошло то, чего боялся Ф. Сологуб. «Пришел режиссер и похитил ремарку» и направил мистически окрашенное театральное зрелище по своему.

Правда, это происходило лишь фактически, в меру режиссерской выдумки, далеко не такой наивной, какой она является в цитированном плане постановки по Ф. Сологубу. Теоретически же царил автор, в точности по слову того же Ф. Сологуба.

## 5

Возвратимся к борьбе художественных сил, определяющих бытие театра, в связи с борьбой «форм» и «содержания», перипетии которой мы только что проследили.

Первенствующее положение в мистическом Театре, которое номинально принадлежало автору — «Року трагедии», по метафоре Сологуба, фактически перешло к режиссеру.

Мы видели, что это было не случайно. Засилье режиссера диктовалось самой природой условного театра, его мистическими заданиями. Актеры не могли сами, по собственному стремлению, перестать быть «сущностью» на сцене. Между тем это требовалось духом пьес. И для этого нужен был режиссер. Он делал то, чего хотел мистик-автор, и то, чего хотел мистически настроенный зритель начала XX века. Отсюда безграничная власть режиссера в условном театре.

Но умеренность и неограниченность власти — две вещи несовместимые, как известно. Так было и с режиссерами Условного театра. В их руках все становилось, как мы видели, условным.

{46} Так было у В. Мейерхольда. Теоретически он отвел режиссеру скромное по внешности место, как и Ф. Сологуб, — служить всепреданнейшим посредником между автором и актерами. Он даже графически изобразил свою посредническую роль:

Зритель ← актер ← режиссер ← автор

Его дело «претворить в себе автора» и затем «нести актеру свое творчество», в котором «автор и режиссер слиты до неразличимости». В результате — если говорить о прошлом времени, как о настоящем, — актер принимает «через режиссера творчество автора» и «становится лицом к лицу перед зрителем», имея за спиной автора и режиссера, которые — предполагалось — слились «до неразличимости», по сказанному выше. Это и был посреднический метод постановок В. Мейерхольда, в качества режиссера «одухотворенного» театра В. Ф. Комиссаржевской.

Но, как это часто бывает в жизни, посредник фактически оказался вершителем всего дела. И все авторы оказались такими, какими захотел их видеть он, режиссер. И это отвечает действительному соотношению сил в мистическом (условном) театре. Как мы знаем, основным в задании этого театра был «мистический трепет» зрителя и этот эффект был связан (недоступным для сознания путем) с «холодной чеканкой слов», падающих в зрительный зал, «как в глубокий колодец… без дрожания звука в пространстве», и с движениями, которые зрителю кажутся «несоответствующими». Но ведь только они — эти «слова» да «ремарки» — вот и все, что дано для театрального зрелища автором. Все остальное приходило от режиссера. Естественно, что он по существу и определял условный театр.

{47} И это не было индивидуальной особенностью В. Мейерхольда, направившего театр по путям Метерлинка и Савонаролы. По тем же путям шел и другой, выдвинувшийся впоследствии условными постановками режиссер-новатор Ф. Ф. Комиссаржевский, посвятивший свой театр имени В. Ф. Комиссаржевской. Он тоже провозглашал сценический культ автора: «Театр раскрывает жизнь через индивидуальное мировосприятие того автора, чье произведение он исполняет», — говорится в предисловии к его «Театральным прелюдиям». Поэтому он полемически подчеркивает одну фразу, вырвавшуюся нечаянно у В. Мейерхольда: «Прежде всего “я”, мое своеобразное отношение к миру».

Но тем же естественным путем и в постановках Ф. Комиссаржевского, будто бы основанных на мировосприятии разноплеменных авторов разных эпох (Островский, Гете, Мольер, Озеров, Моцарт), чувствуется совершенно явно одна личность: не автора, а режиссера. Ф. Комиссаржевский, в роде В. Мейерхольда, пробовал объяснить это созвучностью своего разумения с тем, что присуще бесспорно самому автору. По его словам, режиссер или, по его терминологии, художник театра может ставить только такие произведения таких авторов, которые родственны ему самому, его собственному мировосприятию. Тогда он, восприняв миросозерцание автора, через свое «я», раскроет «я» этого автора.

Неожиданно, однако, все разнообразные, выше перечисленные авторы, оказались в интерпретации Ф. Комиссаржевского похожими друг на друга.

Что характерно, например, у Островского? То, что у его персонажей — по Ф. Комиссаржевскому — «душа дремлет под спудом вещественности», а у мертвой Катерины {48} в «Грозе» — «мертвое лицо» становится вполне «точно живое». После смерти оно превращается в «сияющее и радостное», потому что встречает *единственное* освобождение, *единственную* радость, которая возможна в нашем мире. Это освобождение, эта радость-полет от жестокой земли; это — смерть, которая «приветливо, как родная мать, простирает навстречу Катерине руки и зовет ее туда, где свободно, где светло… где только человек “жить начинает”». Вот то, что характерно у Островского, с точки зрения новатора режиссера и зрителей; вот то, чего никто не замечал, по Ф. Комиссаржевскому, в «пору отрицания (в искусстве) всего скрытого за видимой и осязаемой гранью мира». (По поводу постановки: «Не было ни гроша, да вдруг — алтын» в 1910 г.).

Что характерно у Гете — в «Фаусте»? Вот что. «Земная жизнь — хаос. А гармония только в деятельном боге. И только присутствие этого бога в земной жизни превращает земной хаос в гармонию». (По поводу постановки «Фауста» в 1913 г. в Москве, в театре Незлобина).

Что характерно у Мольера? По Ф. Комиссаржевскому — то, что «Мольер (при дворе Людовика XIV должен был ощутить себя… в сфере невероятного порабощения человека, его души, вещественностью, внешней формой жизни… *В людях* *своей эпохи он ярко увидел все то, что вообще и всегда держит в плену человеческий дух*[[4]](#footnote-5), порабощает его, делает косным и автоматизирует человека». (По поводу постановки «Мещанина во дворянстве» — в 1911 г.).

{49} Что характерно у Озерова? Возможность от действительности уйти в «мир грезы, мир романтического, героического и *мистического* пафоса, где воистину “возвышается душа” от соприкосновений с Вечностью»… (По поводу постановки «Дмитрия Донского» в 1914 г.).

Что характерно в Моцарте? То, что, он «беззаботный юноша весельчак, кутила и в то же время *мистик* с таинственными мрачными предчувствиями и мыслями о неведомом, роковом в жизни и о смерти»… (По поводу постановки «Дон Жуана», готовившейся в 1911 – 1914 гг.).

Едва ли приходится усомниться, что во всех перечисленных постановках зритель имел перед собой отнюдь не Островского, Гете, Мольера, Озерова и Моцарта, раскрывшихся столь созвучно через «я» Ф. Комиссаржевского, а только его собственное «я». Совершенно ясно, что во всех случаях он давал не авторский текст, как утверждал, а только перевод авторского текста на язык свойственных ему, Ф. Комиссаржевскому, мистических мировосприятий[[5]](#footnote-6).

Таким образом мистический театр В. Мейерхольда и Ф. Комиссаржевского оказался на самом деле театром {50} одной воли, но не автора, а режиссера. Именно, он стал «Роком трагедии», говоря языком Ф. Сологуба, — вместо «поэта».

## 7

Печальным оказалось положение актера в мистическом театре. Ему приходилось с усмешкой над самим собой вспоминать принцип В. Брюсова: «Помочь актеру раскрыть свою душу перед зрителем — вот единственное назначение театра».

Все, чем богат был актер, — выразительностью голоса и тела, все это оказалось ненужным, как мы подробно проследили, для художественных задач мистического театра. Актер стал во истину условным актером условного театра.

До какой степени актер был обесценен, в связи с новыми умонастроениями мистического характера, видно, между прочим, из того, что для утонченных пьес мистического периода драматургии в конце концов были предпочтены марионетки. Человек — марионетка в руках у верховных сил, правящих миром, и эту роль актер должен был восчувствовать, но оказался неспособным ее выполнить достаточно удовлетворительным образом. Каждый раз, как он появлялся на сцене, оказывалось, что он все-таки человек, а не марионетка. Каждым словом он опровергал старую аксиому, что человек ничто в руках потусторонней власти. В отчаянии, не справившись с тем художественным аппаратом, который называется живым актером, новая драматургия обратилась к содействию вещей, к содействию марионетки. Только марионетка помогла доказать необходимую новую истину, что человек — ничтожество, игрушка в руках у судьбы.

{51} Актер инстинктивно сопротивлялся этой революции в своем искусстве. Сопротивлялся из чувства самосохранения.

Именно на этой почве произошел кризис «одухотворенного» театра В. Ф. Комиссаржевской. Актеры не выдержали и отказались от предназначенной им роли живых «марионеток» и «кукол», распределяемых на сцене то по «живописному», то по «скульптурному» принципу. Это восстание против мистических заданий выяснилось только впоследствии, когда в 1912 году были опубликованы в журнале «Маски» выдержки «Из писем, дневников и заметок К. В. Бравича», в том числе извлечение из речи труппе «Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской», произнесенной К. В. Бравичем после ухода из театра режиссера В. Э. Мейерхольда в 1908 г. («Маски». 1912 г.).

Что актеры должны были восстать против воплощения на сцене идеалов Савонаролы, понятно само собой. Режиссер — не актер; автор — тоже не актер. Эти могли жить вместе со всей литературой и всем художеством, отдаваясь всецело общему уничиженному миро‑ и человекоотношению. Они делали только актера ничтожеством во имя торжества мистической истины, но сами не проигрывали в качестве провозвестников истины, хотя и печальной для человечества.

Это была на самом деле революция, перевернувшая основы театра. Коренным образом изменилось соотношение художественных сил, определявших до того бытие театра. Потерял былое значение автор, умалился актер, возросло значение режиссера. Изменились идеи, управлявшие сценическим художеством. Так как человек перестал быть сущностью, то, естественно, утратился интерес к психологии, к психологической драме и даже психологической мотивировке {52} его действий, его поступков. Родилась статическая драма, лишенная внутреннего движения. Из сценической представления выпало все, что составляло в течение столетий сущность и интерес драматического представления Изменились сценические формы, потерявшие отчетливую ясность и приобретшие условный мистический смысл.

При этом должно быть особо отмечено, что эти новые сценические формы родились не сами собой, не своим собственным законом, как надлежало бы по канонам формализма. С точки зрения формализма, всякая новая форма проходит сама собой, по своим собственным «формальным» законам. Мы видели, что в отношении новых сценических форм это было не так. Мистическая идея жила уже (например, в поэзии), искала и не находила для себя желанной театральной формы. Ее даже пытались — неудачно — совместить с традиционной сценической формой натурализм, (М. Х. Т. — пьесы Метерлинка). Таким образом, в сценическом искусстве новая форма оказалась явной «прислужницей» идеи, как некогда философия была такою прислужницей теологии.

Обретенная (по интуиции, как счел нужным пояснить В. Мейерхольд) новая сценическая форма не спасла, как известно, мистический театр от неудачи. Мистическая идея оказалась бессильной «одухотворить» театр. Единственною вещью, производившей впечатление на сцене, была и осталась Андреевская «Жизнь Человека». Все остальное оказалось скучно, и только. Не исключая Метерлинка. У последнего только пьеса «Там внутри» (в исполнении Московского Художественного театра) производила сильное впечатление, но потому, что она в исполнении москвичей совсем не была «условной»; в их исполнении она оказалась «самым естественным изображением простой жизни, страшной в своей {53} стихийной простоте и загадочной в своей естественности» (А. Горнфельд. «Дузе, Вагнер, Станиславский». В цитированном сборнике «Театр»).

Неудачницей, неожиданно для самой себя, оказалась В. Ф. Комиссаржевская. Она по прежнему трогала в старых пьесах, ее больше не манивших, и была скучной в пьесах, которые ее манили новой истиной, внедренной в театральные представления мистикой.

Неудачен оказался и В. Мейерхольд. Закладывая основу «одухотворенного» театра, он, по его словам, имел несколько пьес, отвечавших задачам нового театра: «Балаганчик» — А. Блока, «Жизнь человека» — Л. Андреева, «Дар мудрых пчел» — Ф. Сологуба, кроме них пьесы М. Кузьмина и А. Ремизова и «еще много (прибавляет В. Мейерхольд) прекрасных пьес современной драматургии». Но, как мы уже сказали, кроме «Жизни Человека», вещи, поставленные в «театре духа», оказались бессильными не только вызвать мистический трепет, но и серьезный интерес. В частности, совершенно бессильной оказалась упомянутая в первую голову пьеса А. Блока «Балаганчик». Дважды поставленная, обновленная при второй постановке, она в обоих случаях оказалась сценически бессильной. На отсутствие интереса театр В. Комиссаржевской не мог жаловаться. Премьеры шли при полном зале, и у театра была своя «хорошая пресса». На помощь театру пришел сочувственный поэт и драматург, виднейший человек тогдашней литературы, Ф. Сологуб, давший ряд пьес (кроме «Дара мудрых пчел»). После всякой премьеры ожидалось — по рецензиям — упрочение одухотворенного Театра. А в действительности, он замирал и замер до смерти своей основательницы — В. Комиссаржевской.

{54} Возродившийся в Москве «Театр имени В. Ф. Комиссаржевской» имел ту же судьбу. Блестящая карьера режиссера трагически соединилась с бессилием театра взволновать и завоевать зрительный зал, как это удавалось некогда старому театру. Было (или стало) очевидно, что мистические задания не по силам театру; мистический трепет — не в его стихии.

# **{****55}** III. Условный театр — эстетический театр

## 1

Условный театр не разделил, как можно было бы предположить, судьбу мистического театра. Театр мистических заданий исчез, но вызванная им к жизни условная форма сценического представления осталась. Определились две новые линии развития условного театра: одна — эстетическая, другая — интеллектуальная.

Вместо мистических заданий оказались налицо другие влиятельные факты общественного настроения — тех верхних десятков тысяч, которые определяли смену вкусов в искусствах и литературе.

Бытовые элементы, реалистическая правда постановки и психологических переживаний нужны были тогда, когда зритель любил и ценил в себе свои собственные душевные переживания, считал их ценными и прочными, вытекающими из велений его собственной природы. Тогда зритель мог приходить в театр, чтобы здесь, в этой высшей — по Герцену — инстанции для решения жизненных вопросов, прочувствовать вопросы, наиболее его тяготившие. Зритель верил в серьезность того, что переживал, когда был взволнован происходящим на сцене.

{56} Как известно, в конце XIX века среди «верхних десяти (или сотен) тысяч» создалось совершенно иное отношение культурного человека к самому себе. Ницше и Уайльд поставили под сомнение все, чем жил человек, в современной обстановке, под влиянием исторических условий. Всё — по Ницше и Уайльду — оказалось отравленным исторической культурой. Всё — и разум, которому Ницше присвоил наименование «малого разума» в противоположность телу, веления которого являются «большим разумом», и нравственный закон, существование которого так поражало Канта. Какую цену при этой переоценке всех ценностей могла сохранить сценическая «правда», когда правда вообще оказалась исторической ложью? Какую цену мог сохранить быт, когда Уайльд провозгласил высшей ценностью «Искусство лжи», а герой Гюисманса хотел наслаждаться только тем, что оказалось «наоборот» (au rebours) сравнительно с тем, что существует? Какое значение могло сохранять театральное представление, заставляющее, по Белинскому, «жить не своею жизнью, страдать не своими скорбями», когда Уайльд — в период расцвета, до каторжной тюрьмы и De profundis — самую способность человеческого сострадания рассматривал, как «ужасный фактор мировой истории», мешавший людям наслаждаться жизнью?..

Мы, ведь, знаем, как должно было представляться человеческое страданье на сцене даже одухотворенного театра В. Комиссаржевской: по Мейерхольду — с улыбкой на лице; по Савонароле — печально, но и радостно, полагаясь на тайну великой благости божьей; по Метерлинку — с высоты надоблачных далей. Это — специфическая, мистическая окраска того, что внутренне объединяло мистиков и эстетов конца XIX – начала XX века. К факту {57} страдания людей надо уметь относиться с надоблачной высоты… И, наконец, какую власть над зрителем могла получить «страшная» — по Герцену — «логика событий, развертывающихся перед зрителем» во время сценического представления, когда зритель, он же читатель Ницше, давно разуверился в ценности самой логики, созданной «малым разумом» и отравленной ложью истории? Ответ очевиден на все эти вопросы. Никакой цены, никакого значения и никакой власти. Все стало «игрой», по точному театральному термину. В любой игре ума, в любой фантазии было (казалось) больше правды, чем в действительности, окрашенной ложью исторической культуры.

Все это было давно привычным настроением в области поэзии и художественной литературы. Но странным образом театр, как искусство, долгое время никак не реагировал на торжество эстетизма. Только затем, на следующую волну — волну мистицизма — театр отозвался, как мы видели, сценическими формами, отвечавшими мистическим заданиям… Зато, когда волна мистицизма (вернее, мистических заданий театру) схлынула, театр оказался вдвойне захваченным эстетическими тенденциями. «Условный театр» оказался им вполне удовлетворяющим. Условные формы надолго получили твердую базу в умонастроении зрителя — эстета, презиравшего одновременно логику, этическое чувство и правду.

## 2

К этим общим причинам присоединилась специальная причина: неудовлетворенность актера своим положением на сцене и положением самого сценического искусства в ряду других искусств.

Актер неизбежно должен был объявить свою революцию.

{58} Выразителем актерской революции в русской театральной литературе долго служил А. Р. Кугель, отразивший психологию и идеи, которыми болел актер вообще, и сообщивший им чрезвычайную остроту и законченность.

Нам как-то пришлось слышать А. Р. Кугеля в качестве докладчика по вопросу о кризисе театра. При этом он резко оттенил разницу своего отношения к этому кризису и отношения других. По его словам, все реформаторы, разрешая проблемы, говорят себе: «к черту актера», лишь была бы разрешена та или иная интересующая нас проблема. Свою же точку зрения он определил словами: «к черту все, кроме актера».

## 3

Выявить творческую личность актера… Сначала явилась мечта: освобождение — в монодраме. Это своего рода «solo» драматического артиста. Здесь он не связан условиями ансамбля, здесь он сам по себе, и к нему не может быть предъявлено никаких ограничений. Актерская мечта об автономии нашла отклики и в литературном мире. За монодраматический идеал высказался — по своим соображениям — Ф. Сологуб. Для него наиболее желанной оказалась та же, как и для актера, индивидуальность: один автор и один актер. «Один, в драме волящий, автор; один, выполняющий действие, актер». (Театр одной воли). Но монодраматический индивидуализм остался тем, чем был, — простою мечтой. Не только не родилось монодраматической литературы, но и то, что есть (напр. «Калхас» Чехова), не было использовано. Многоперсонажная пьеса оказалась не случайностью, а основным требованием, предъявляемым сложной жизнью к сценическому {59} искусству, которое, естественно, должно быть столь же сложно.

Пришлось искать другого выхода.

Он был найден в возврате к старому, хорошо забытому, прошлому. Ансамбль, доведенный москвичами до высокой степени совершенства, в пьесах крупного литературного значения, удовлетворил не всех и не безусловно, остались неудовлетворенные ансамблем и пьесами крупного литературного значения. Определилась явная тоска по выдающейся актерской роли, позволяющей исполнителю обнаружить максимум актерского очарования, хотя бы в пьесах малого литературного интереса. И получилась оригинальная вещь. Наряду с увлечением коллективного зрителя ансамблевыми успехами москвичей, наряду с требованиями подобных же достижений от всех театров, наряду с ропотом зрителя против театров, не поддававшихся ансамблевой дисциплине и культивировавших свободное творчество актеров, не желающих поддаваться режиссерской нивелировке, — возродилось старое, давно позабытое и театральным быльем поросшее. Под влиянием тоски по индивидуальному размаху за последние 5‑6 лет возродились старые гастрольные роли, — в пьесах мало художественных, далеких от всяких литературных заданий, но насквозь театральных и открывающих простор актерскому вдохновению. Возродились неожиданно такие пьесы, как «Дама с камелиями», пьесы Зудермана, «Сафо» — Додэ, «Вера Мирцева» — Л. Урванцева, «Мечта любви» — Косоротова, французские мелодрамы. И не то было показательно, что актрисы стремились к этим ролям в нелитературных пьесах. Показательно было то, что зритель шел, смотрел и рукоплескал. Ясно было, что актер по-прежнему потенциональный {60} источник художественного наслаждения для зрителя, и никакая выученная масса неспособна коренным образом заменить вдохновение индивидуального актера.

## 4

Литературная содержательность современных пьес и их сценическая значительность оказались для актеров почти столь же несовместимыми, как «гений и злодейство», по формуле Пушкина. Явилась мечта о полнейшем освобождении актера, который должен стать импровизатором, чтобы уйти от «опеки автора, от мучительного сочетания *своих* слов, *своих* взоров, *своих* интонаций и *чужих* слов»; литература великодушно оправдала и эту мечту (Ф. Степун. «Об актере и творимом им образе». «Маски». 1913 г.), а история театра как будто даже утвердила. Да, независимость актера от чужой мысли возможна: это — факт недавнего исторического прошлого. Это commedia dell’arte, театральное явление, возникшее в Италии, из корней простонародного искусства, одержавшее верх в XVI веке над ученой комедией (commedia erudita) и из площадных балаганов перешедшее в академии и дворцы, сначала в самой Италии, а затем во всей Европе — вплоть до Санкт-Петербургского двора при Анне Ивановне. Commedia dell’arte стала вдруг обетованной землей для актеров. Изучалось ее прошлое. Исторический очерк, ей посвященный, не оконченный, написанный совершенно нелитературным языком, подвергся увенчанию со стороны Академии наук. Commedia dell’arte стала для актеров тем, чем Иерусалим для евреев. Явился, конечно, и сценический сионизм, облегчивший возвращение на эту духовную родину актера. Это сделала группа восторженных молодых людей, руководимая {61} Вахтанговым. Правда, он не вернул актеров на самую родину, к обиходу действительной commedia dell’arte, но он подвел ее почти к самой границе, — к той форме, которую оставил после себя в XVIII веке граф Карло Гоцци. Читателю, вероятно, приходилось видеть этот обратно завоеванный Иерусалим. В какой мере актер возвратил себе свободу творческого вдохновения, читатель-зритель мог убедиться. Этого освобождения не чувствовалось. Чувствовался по прежнему режиссер. Царствовала все та же крепкая «система» Московского Художественного театра. Не даром он и усыновил молодых новаторов, в новизне которых ему слышалась старина Московского Художественного театра.

Этот результат не трудно было предвидеть (post factum все, как известно, не трудно предвидеть; это преимущество всякого исторического обзора). Commedia dell’arte была комедией балагана; К. Гоцци пожелал придать ей литературную утонченность. А это, в свою очередь, поставило определенные задания для русских воскресителей. И эти задания оказались те же, что и для всякого ансамблевого спектакля. Понадобился режиссер, понадобилась огромная выучка, и импровизация оказалась похожей на анекдотические экспромты, составленные заблаговременно.

Библиографический указатель, приложенный к книге К. Миклашевского: «La commedia dell’arte», насчитывает 342 сочинения, но происхождение и блестящая карьера итальянского балагана остаются в точности не выясненными. По-видимому, причины обусловившие его успех, во многом аналогичны современным театральным бедам. Существовала, как было упомянуто, «образованная комедия» (commedia erudita), но она была скована Аристотелевыми тремя единствами, стихотворной формой и {62} педантической подражательностью древним образцам, сделавшимися известными в XIV – XV вв.

В итоге актер-исполнитель оказался скованным многообразными литературными идеями и предрассудками В простонародной комедии дело обстояло совершенно иначе. Никаких писаных пьес не было; актеры импровизировали и сами сочиняли текст пьесы во время представления, пользуясь только сценарием, заранее сочиненным ими же самими на местную злобу дня, или пользуясь какой-нибудь позаимствованной фабулой. Вне канвы событий, предусмотренной сценарием, актер-исполнитель был совершенно свободен. Он играл по вдохновению каждый раз по новому, если оказывался для этого достаточно изобретателен… По-видимому, сценическая конъюнктура, выражаясь современным языком, оказалась более благоприятной для развития этой импровизированной комедии (commedia all improviso) в противность писаной, не дававшей актеру свободы и простора чувствовать на сцене, — даже тогда, когда она принадлежала перу таких поэтов, как автор «Неистового Роланда».

Во всяком случае исторические данные свидетельствуют, что ученая комедия захирела и ушла надолго в небытие, уступив — в буквальном смысле — честь и место балаганной комедии, которая процвела и привлекла на свою сцен) целый ряд талантливых и даже гениальных актеров. Сохранились портреты их; о них с восторгом писал Торквато Тассо; на их могилах делали пышные и восторженные надписи («восторг и чудо сцены»). Так продолжалось в течение двух веков: XVI и XVII — период расцвета. Впрочем, то же было и в закатный период commedia dell’arte. Уже тогда, когда она получила решающие удары от новой писаной комедии Мольера — во {63} Франции и Гольдони — в Италии, выбор зрителя долго оставался на стороне commedia dell’arte, располагавшей актерами исключительной одаренности, в том числе великим комиком XVIII века — Антонио Сакки, прославившим свою «маску» Арлекина (Труффальдино) по всей тогдашней Европе, не исключая Петербурга и Москвы.

Художественный стиль этого театра, удовлетворявшего одновременно и население городских площадей и население дворцов, — отвечал запросам. В эпоху придворных шутов и авантюристов по призванию, в спросе, естественно, был театр приключений с примитивными комическими эпизодами, в роде палочной расправы, вызывавшей «бурные взрывы хохота всей публики» и на ярмарочной площади и во дворце — «в присутствии всех высокопоставленных дам» Баварского двора, когда исполнителями комической импровизации были представители высшей тогдашней культуры (в 1568 г.). Костюмы из бархата, золота и соболей вполне уживались с пересчитыванием ребер главному персонажу импровизированной пьесы, роль которого исполнял знаменитый композитор того времени Messer Orlando Lasso (К. Миклашевский). «Всякого рода нескромности и неприличия были (всегда) очень употребительным приемом увеселения публики» commedia dell’arte. Актрису, изображающую куртизанку, на сцене «щипали»; имитировали комическую кастрацию, когда «публика и актеры были не первого сорта, то не стеснялись… ловили блох и ели их, устраивали сцену обрезания еврея и т. д.» (К. Миклашевский).

Чем больше приключений — тем лучше. Литературные произведения первоклассных авторов перерабатываюсь до уровня сценария приключений: драмы Тирсо де Молина и Кальдерона так же, как авантюрные романы {64} Лесажа. Это было законом для театра. Даже Гольдони, боровшийся с владычеством commedia dell’arte, принужден был, уступая запросам времени, писать для вышеупомянутого Антонио Сакки пьесы с радовавшими зрителя заглавиями: «32 несчастия Арлекина», «Ночь 104 приключений».

И зритель, в психологию которого мы должны перенести себя, когда речь идет о современной реконструкции commedia dell’arte, был удовлетворен в полной мере. А. Амфитеатров в очерке о Гольдони рассказывает, что «104 приключения» стали в скорости — через 4 года — народной пословицей, т. е. завоевали демократическую массу, а «32 несчастья» обусловили необычайный зарубежный успех Гольдони и Сакки. Один был приглашен в Париж, в качестве «поэта», а другой «провез их по всей Европе — включительно до Петербурга и Москвы, где они привились так же, как всюду, и остались жить в поговорке, когда уже давно забыты и пьеса, и актер, и автор». «Когда мы — замечает Амфитеатров — смеемся в “Вишневом саде” Чехова над “двадцатью двумя несчастиями” Епиходова, многие ли подозревают, какая это старая шутка и как издалека она пришла».

Актер был когда-то самим собой на сцене. Этого хочет для себя современный актер…

Приходится вспоминать старое изречение: исторические причины, которые когда-то вызвали погибель того или другого исторического явления, являются теми же, которые мешают его возникновению вновь. Действительно так благоприятно для актера положение его в commedia dell’arte? Имеются указания, делающие это сомнительным. Актеры могли говорить свободно, и это было приятно зрителям начала XVIII века (1728 г.), но только в {65} том случае, по отзыву современника, итальянца Луиджи Рикобони, «если актеры достаточно умные и от смысла пьесы не отходят» (Всеволодский-Гернгросс. «Театр в России при императрице Анне Ивановне»). Освободившись от зависимости, подсказываемой авторским текстом, актер не мог никуда уйти от еще более тяжелой зависимости: от степени импровизаторской талантливости своих партнеров: игра лучшего из актеров всецело зависела, по наблюдению того же современника (1728 г.), от его партнера: «если он находится на сцене с актером, который не умеет точно поймать момент вступления, или прерывает его не во время, то или диалог портится, или живость гасится». Для успеха ансамбля нужна была почти равная одаренность участников; все они должны были обладать находчивостью и быстротой, плодотворной фантазией. Это же, конечно, было маловероятной возможностью… Опека автора, обеспечивая текстом, освобождала от случайностей, угрожавших со стороны мало одаренных — умом или фантазией — партнеров.

Commedia dell’arte погибла именно от этого — от посредственного актера, сделавшего commedia dell’arte нестерпимой, «ужасной и отвратительной», когда актеров при выдаче им разрешений на спектакли приходилось связывать условием, что они не будут произносить на сцене «обычных им похабных слов» (А. Амфитеатров. Гольдони). Это приходится помнить при оценке шансов на возрождение commedia dell’arte в современных условиях.

Конечно, все это может быть и иначе, если актер XX века в своих импровизациях окажется на уровне интеллектуальных запросов своего века… Но факт остается. Импровизированная commedia dell’arte могла {66} существовать только до тех пор, пока не народилась новая комедия: «писаная комедия» Мольера — во Франции и Гольдони — в Италии, предоставлявшая актеру широкий простор, которого ему не давала псевдоклассическая комедия, отличаясь в тоже время ценным внутренним содержанием. Это и определяет прогноз. Ведь, если допустить, что найдутся вдохновенные актеры, сумеющие сочетать по-новому свою полнокрасочность с значительностью содержания своей собственной импровизации, то нет основания думать, что таких вдохновенных людей не может найтись в лагере драматургов. Вероятность скорей на стороне драматургов: актерам нужны две удачи — стать искусным актером и вместе с тем монодраматургом (каждый сам за себя), а драматургу только одна удача написать пьесу.

Как видит читатель, успех commedia dell’arte держался прочно — на простоте театральных вкусов и вверху и внизу зрительной залы.

О том же успехе для воскрешаемой commedia dell’arte мечтает современный актер, когда зритель утомлен, по-видимому, утонченностью, психологичностью и проблемностью драматургии недавнего прошлого. Отсюда попытки опростить современное театральное зрелище, освободить его не только от «литературы», но и просто от эстетических критериев. Вводится акробатизм и клоунада, как законные элементы сценического искусства, по праву происхождения от commedia dell’arte, их не чуждавшейся.

Как ни парадоксально, но в акробатизме и клоунаде современный театр, отрицающий психологию, надеется найти свое высшее художественное оправдание. Через итальянский балаган XVI – XVIII вв. русский актер надеется войти на вершины актерского Олимпа. {67} Чтобы вполне освоиться с этим, нам необходимо, быть может, остановится на одном эпизоде при пересмотре театральных ценностей.

## 5

В связи с кризисом, вопрос о театре был углублен до последней крайности — вплоть до установления прав на существование театра вообще. Быть или не быть — театру.

Решения получились полярно противоположные. Одним решением театр был осужден на исчезновение с лица земли, в качестве художественной ненужности ни для кого и ни для чего.

Этот смертный приговор театру вынес Ю. Айхенвальд. Обычный вопрос о том, чья личность художественно выявляется и должна быть выявлена в драматическом произведении, — он разрешил сполна и без всяких оговорок единственно в пользу автора. И на этом основании признал театр ненужным.

Сценическое искусство — по Ю. Айхенвальду — не имеет самодовлеющего значения. Оно не создает само все нужное ему на потребу, как подобает правомочному искусству (живопись, скульптура, художественная литература). Оно нуждается в авторе. Оно берет то, что уже выявлено в другой области искусства — драматической литературе — и только сценически использует полученное. Какое же это искусство?

Другими словами, основным препятствием для признания театра автономным мастерством оказалась литература, естественным исходом было бегство театра от литературы, от ее идейных и психологических тонкостей. Это оказалось тем легче, что и идейные и психологические тонкости сами оказались обесцененными в процессе переоценки {68} всех ценностей в конце XIX в. — начале XX в. В самой литературе воцарился фетишизм чистой формы — «формализм».

Целью театра стало зрелище, как таковое.

## 6

Зрелищную полосу, так же, как и мистическую, начал В. Мейерхольд, получивший, после разрыва с театром В. Комиссаржевской, приглашение на казенную сцену. Он был приглашен сторонником обновления театра — все равно в какую сторону — В. Теляковским. Нужно было сделать так, чтобы в театре не было «скучно». И эту задачу В. Мейерхольд разрешил, показав себя блестящим выдумщиком. В театре В. Комиссаржевской выдумка режиссера была, с одной стороны, затруднена особыми мистическими заданиями, а, с другой стороны, ограничивалась бедностью материальных ресурсов частного идейного предприятия, погибшего, как известно, из-за дефицита. Здесь на казенной сцене был неограниченный простор для зрелищной выдумки. Никаких ограничений — ни идейных, ни материальных. Режиссерский дар В. Мейерхольда развернулся в полной мере. Любопытно было следить за перебоями в его «пафосе», как выразился бы Белинский. Провозглашая принципом новизну постановки, не ставя ей никаких идейных рамок, как в театре В. Комиссаржевской, он все-таки на добрый десяток лет оставался под влиянием мистических заданий и «мистического трепета», прихотливо соединяя их с зрелищными заданиями — чтобы не было в театре «скучно», по точному выражению В. Теляковского (Воспоминания. 1898 – 1917). Первою постановкой была избрана наивно символическая пьеса Гамсуна «У царских врат», из которой {69} было, правда, изгнано все условное, все «вневременное» и «внепространственное» — в виде сукон и полотен; пьеса шла в реалистическом исполнении (как и в Московском Художественном театре). Но все же была избрана пьеса с мистической символикой.

Тем же сочетанием внешнего реализма с мистической предпосылкой отличалась и постановка лермонтовского «Маскарада». Пьеса была обставлена с небывалой роскошью чисто зрелищного характера. В параллель ей — по стоимости постановки — можно было поставить разве только балет «Волшебные пилюли», которые когда-то ставились, как говорили, специально для Александра III. Декорации и костюмы в «Маскараде» принадлежали — принадлежат — А. Я. Головину (так же, как и в пьесе Гамсуна); костюмы были выполнены из ценных материалов и распределены даже между третьестепенными персонажами самим художником, весьма заботившимся о гармонии между стилем, костюмом и общей фигурой персонажа; были введены балетные и вокальные элементы; драма напоминала скорее феерию, чем драму. Но в то же время, не отличающийся высокими драматическими качествами «Маскарад» был поставлен определенно ради таинственной роли Неизвестного. Это был лермонтовский «Некто в сером», и потому в замысле В. Мейерхольда Неизвестный стал центральным лицом пьесы. Действующие лица живут своею жизнью и не замечают, что их жизнью управляет Неизвестный. Эту роль должен был играть Далматов, и смерть его, как говорили, задержала постановку, которая длилась несколько лет. Настолько важной казалась эта постановка. Все было сделано, чтобы оттенить обманчивую прелесть и ненадежность человеческой жизни. Ибо ею владеет Неизвестный. Всё, — даже сложность {70} спектакля, составленного из кусков действия, разделенных падением занавеса на глазах у зрителя. В пьесе отдельные периоды сменяли один другой неожиданно — событиями, грозившими катастрофой. Так же неожиданно падал занавес в «Маскараде», каждый раз новый и по новому, заставляя актера во время и перейти и стать на надлежащее — безопасное место. Мистика со зрелищем были переплетены самым замысловатым способом.

По той же причине в дальнейшем избрана была постановка «Грозы» Островского. К переработке пьес старой драматургии В. Мейерхольд вынужден был прибегнуть еще в театре В. Комиссаржевской. Новая драматургия оказывалась фатально неудачной, и это вызвало пересмотр старой драматургии, таившей секрет неулавливаемой большой сценичности. В старых пьесах были найдены — мы это уже знаем — элементы, пригодные для «новых» постановок (Мы видели, например, что даже «Вишневый сад» в глазах Мейерхольда был в свое время мистической драмой). Одной из первых в театре В. Комиссаржевской подверглась реконструкции «Гедда Габлер» Ибсена, в которой, как известно, особенно много «загадочной естественности», по цитированному выражению А. Горнфельда. Ультрапсихологическая драма: «Гедда Габлер» была поставлена — совершенно неудачно — в демонических тонах. Ту же самую реконструкционную задачу преследовал В. Мейерхольд потом во время режиссерства на Александринской сцене. Определенной мистической реконструкции была подвергнута «Гроза».

Вместо быта «Гроза» получила душу из «Условного театра». В точности по словам Ф. Сологуба: «никакого нет быта — есть только Рок». Конечно, упразднить быт в пьесе Островского оказалось возможным ровно постольку, поскольку {71} речь идет о внешнем оказательстве быта. В этом отношении замысел дать Островского вне быта доведен был до такой степени совершенства, что Кабаниха оказалась, например, квартирующей в каком-то палаццо стиль модерн. Действие происходило где-то между небом и землей. Никакого намека на эпоху. Городская улица была позаимствована из сказочной действительности. Вместо костюмов налицо были фантастические красочные вариации на русские мотивы; при этом преобладали фиолетовые и зеленые тона, создававшие нужное пятно на сцене, гармонировавшее с зеленью природы и с фиолетовыми тучами на сценическом небе. Неизвестно, случайно или намеренно, но из церкви все спускались куда-то вниз под обрыв. Можно было предположить, что город, где живет Кабаниха, находится где-то внизу. Но в то же время утонувшую Катерину выносили наверх на бульвар, хотя это и вовсе не по пути к дому, куда, конечно, должны были отнести мертвую Катерину, если бы пьесу Островского не нужно было бы «освободить» от быта.

Что касается внутренней сущности быта, сказывающегося в каждом слове, в каждом поступке, в каждом чувствовании действующих лиц, — устранить из «Грозы», быт оказалось, конечно, невозможным. Он был налицо.

Островскому чрезвычайно удавалось внушить зрителю бытовую обреченность своих героев. В «Грозе» то же самое. Пьеса насыщена угрозой. Гроза предчувствуется и ожидается с первой же минуты, и именно — по бытовым причинам, по условиям, определившим жизнь Катерины в дореформенной России, в городе Калинове, в семье Кабановых.

Какое решающее значение в «Грозе» должны были иметь они, именно они — эти бытовые причины, показал очень убедительно А. Амфитеатров, сравнивая психологию {72} Катерины в «Грозе» с психологией венецианок в комедиях Гольдони. Вот венецианский быт времен Гольдони — по Амфитеатрову (Карло Гольдони. Том первый. Комедии. Критико-биографический очерк).

Ужас к насильственному, немилому браку в героинях («Розаура») Гольдони редко внушается иным чувством, как любовью к другому избраннику. При отсутствии этого условия, «Розауры» мало смущаются даже физической антипатией к навязанному им жениху. Того смертного прыжка в омут, каким является брак с немилым для русской девушки, венецианская невеста никогда не чувствует. А между тем, ведь, казалось бы, там брачные цепи должны быть еще грознее, так как католический брак расторжим еще труднее православного. Но зато, в противность русским нравам, дающим, в народе, весьма широкую свободу девушке, но порабощающим жену, — обычное право Италии гораздо благосклоннее к замужней женщине. Выйти замуж для «Розауры» значит освободиться от власти отцовской безусловно, власть же супруга признать за собою ровно в той степени, как ей, жене, самой то будет желательно.

Правда, формальный закон отдает ее всецело in manum mariti, но жизнь извечно приписала к нему бытовую поправку. Мало, что обычай дает в руки замужней женщины много домашних прав, посягательства на которые со стороны мужа сделали бы его смешным и ненавистным в глазах общества. Но даже самое требование супружеской верности сводится, в конце концов, к единственному настоянию, чтобы женщина рожала детей от мужа, с которым ее связал законный брак, а не от другого мужчины. Но любить другого и приближать его к себе, быть постоянно в его обществе, принадлежать ему всею душою, повелевать его сердцем и волей, словом, иметь как бы второго, истинного и настоящего мужа, гораздо более действительного, чем первый законный, — полагалось для венецианки непреложным правом, и, если она хотела им воспользоваться, опять-таки ни один муж не мог тому воспротивиться, не сделав себя смешным в глазах своего общества. Это пресловутая «чичисбеатура». Родись купчиха Катерина Кабанова (из «Грозы») не в городе Калинове на Волге, а в каком-либо укромном венецианском «калле», ей, из-за ночных прогулок с Борисом, отнюдь не пришлось бы биться в истерических припадках от угрызения совести пред картиной страшного суда, а затем броситься с откоса в омут. На свирепые попреки Кабанихи она возразила бы очень спокойно и {73} веско: Борис — мой чичисбей, мой кавальере серванте, какого имеет каждая из моих соседок и приятельниц, да, вероятно, и вы, любезная матушка.

Но калиновский быт, такого решающего значения для драмы Островского, по только что цитированному сравнению с венецианским бытом Гольдони, — при постановке «Грозы» на Александринской сцене, как мы уже говорили, по силе возможности, был вытравлен для того, чтобы, по замыслу режиссера, усилить воздействие «духа». И трудно сказать, что доминировало в постановке «Грозы»: ее мистичность — в режиссерском разумении — или ее декоративная занимательность. Режиссер бил сразу в две цели, гнался — вопреки пословице — сразу за двумя зайцами и оказывался гораздо более удачливым, чем в театре В. Комиссаржевской, когда ставил свою режиссерскую ставку на один только «мистический трепет».

Все постановки В. Мейерхольда на Александринской сцене имели шумный успех. Они были свежи с театральной точки зрения, обнаруживали большую выдумку и режиссерскую изобретательность, а с другой стороны мистичны, ровно в той мере, в которой это делало постановки нескучными, в противность опытам в театре мистического трепета В. Комиссаржевской. Именно это и оказалось нужным. «Маскарад», автором которого был скорее В. Мейерхольд, чем М. Лермонтов, имел огромный успех, хотя первое представление его шло, когда на улицах Петрограда уже стреляли (25 февраля 1917 г.), и продолжает обладать зрелищною силой до самого последнего времени. Исключением был резкий отзыв — отнюдь не из стана театральных консерваторов, отзыв А. Н. Бенуа по поводу постановки «Грозы». По его словам, вместо «Грозы», вместо «шедевра» Островского, в постановке В. Мейерхольда получилась «удушливая чепуха». {74} Пьеса казалась ему лишенною смысла. А. Н. Бенуа в качестве зрителя возмущали одинаково и исполнители, и зрители. «Гуляют — говорил он — какие-то скоморохи и марионетки среди бесцветного тряпья, что-то бормочут и ноют, все это без намека на какую-либо правду, без проблеска жизни. А публика радуется себе, любуется “изящной и стильной постановкой”, и хотя бы кто-нибудь горько вздохнул, хотя бы кто-нибудь переполошился, вполголоса заявил, что так нельзя». Автор этих резких слов полагал, что так нельзя ставить «шедевр Островного» — без проблеска живой жизни. Но он сам же констатировал что «публика радовалась» этому. Со сцены она принимала только мистическую правду, ко всякой другой правде интереса уже не было; он уже отмирал и иссякал.

## 7

Кроме названных полумистических, полуэстетических постановок, В. Мейерхольд в тот же период режиссерства на казенной сцене дал образчик чисто зрелищной постановки, имевшей радужный успех у зрителей, не исключая А. Бенуа, так строго осудившего «Грозу». В качестве пьесы был избран «Дон Жуан» Мольера. Хотя и здесь — на этот раз, по воле автора — имелось нечто от запредельного мира, в виде статуи командора, увлекавшей грешника Дон Жуана в преисподнюю, но в постановке В. Мейерхольда «Дон Жуан» трактовался, как некоторая сценическая условность, которая не должна иметь никакого отношения к вопросам об истине. При постановке «Дон Жуана» задачей режиссера было воспроизвести в XX веке только придворно-театральное зрелище, каким оно было (в представлении режиссера) во времена {75} Мольера. При этом подчеркивалось — и это было ново, было впервые на сцене — что актеры играют — «притворяются», а потому зритель не должен поддаваться никакой иллюзии.

В принципе это было уже не ново. Уже давно — в интересах мистического театра — доказывалось, что реалистический театр тоже условен (справедливо) и поэтому иллюзия в театре и не нужна и вообще не возможна. Теперь в период условного (послемистического) театра зритель уже не требовал подлинности, и режиссер самой постановкой старательно подчеркивал, что актеры притворяются, и зритель не должен им всерьез верить. В «Дон Жуане» это было сделано в порядке реконструкции театра Людовика XIV: по сцене пробегали, время от времени, придворные арапы, переставлявшие театральный реквизит (табуретки) и напоминали зрителю, что перед ним не воспроизведение жизни, а театральное «представление».

Постановка «Дон Жуана» была любопытна еще тем, что впервые в наглядной форме обнаруживала, что следует понимать под «пластикой, не соответствующей словам», характерной и необходимой, по Мейерхольду, для условного театра… Дон Жуан, одетый со всей точностью и верностью эпохе, все время кружился и делал разные па, ни в какой мере не вытекавшие из того, что он говорил, следуя тексту Мольера. Сочетание реализма во внешних признаках и условности в тоне произносимых слов составило трудную задачу для исполнителя (Ю. М. Юрьев). Но задача была разрешена с предельной красивостью (была именно не «красота» облика, а «красивость», по замыслу режиссера). Не нужно было слушать, можно было видеть, что перед зрителем французский «вертопрах», как выражались старые русские люди. Душа, внутренний {76} огонь скептицизма, присущий герою Мольера, совершенно исчез за этим балетным выявлением личности Дон Жуана, сцена искушения голодного нищего, приглашаемого Дон Жуаном за червонец дерзнуть на богохульство, оказалась вовсе совершенным пустяком в общем облике Дон Жуана. На первом плане была изящная и стильная постановка, в которой все, не исключая статуи командора, имело задачей не пугать, не поучать, а развлекать современного зрителя.

Мы можем подвести итог промежуточного 10‑летнего периода новаторства В. Мейерхольда на сцене Александринского театра… Провозгласив когда-то режиссерской обязанностью подчинение автору и авторской идее, он в конце концов не признал никого, кроме самого себя, в качестве режиссера. Литературные произведения, каково бы ни было их идейное значение, для него превратились в простые сценарии, по которым он конструировал свое собственное сценическое представление, совершенно так же, как балетмейстер сочиняет свои балеты на заимствованные литературные темы. Задачей было сделать из этих литературных сценариев «зрелище», которое «не скучно» смотреть. Но в этом отношении он оказался менее цельным и решительным. Подчинив мистическим идеям свое творчество в театре В. Комиссаржевской, он и в Александринском не смог от них освободиться. Все его постановки оставались двойственны — и зрелищны, и мистичны, как мы видели, в большей или меньшей степени.

## 8

Уйти в область чистой зрелищности, освободив театр от каких бы то ни было идейных задач — эту задачу поставил и разрешил «Камерный театр» А. Таирова.

{77} Нужно повторить. То, что совершалось в театре, совершилось гораздо раньше в других областях искусства, например, в живописи. Бегство от «литературы» началось в живописи уже давно, — поскольку речь может идти о влиянии реалистической литературы. Когда же в поэзию и литературу проникли мистические задания, литературные тенденции вновь окрасили искусство, в частности — живопись. Другими словами, литература вернулась, но под мистическим покровом.

Одновременно началась борьба с иллюзией зрителя. — По древней легенде художник Зевксис написал картину, изображающую плоды, так рельефно, что птицы прилетали и клевали картину. В XIX – XX веке это перестало быть достоинством. Картина нарисована на поверхности холста, который имеет только два измерения. И изображение не должно создавать иллюзии третьего измерения, даже если оно может. Оно должно было быть плоским. Отсюда выросло увлеченье плоской живописью японской и китайской, которые не давали иллюзии.

Но возрождение «литературы» в живописи оказалось непрочным. Мистическая живопись отпала. Явился супрематизм, который отверг какое бы то ни было содержание в живописи. Его задачей стало утвердить принцип чистой красочности. Супрематизм стал давать квадраты, прямоугольники, треугольники, залитые краской равномерно, без оттенков, размещая эти красочные пятна, как хотелось художнику, и этой игрой пятен ограничивая свою «художественную» задачу: он давал зрителю «почувствовать краску». В то же время, как это видно из наименования, супрематизм признал свои достижения высшими по сравнению со всем, что существовало до него.

{78} В сценической области произошли аналогичные события. После разочарования во всех заданиях, которые ставились театру и актеру, последний пожелал освободиться от роли воплотителя каких бы то ни было заданий, кроме заданий своего ремесла. Возник самодовлеющий «супрематизм» сценической игры.

Общепризнанной лабораторией театрального супрематизма является Московский Камерный Театр. Здесь никто не должен скорбеть — по Белинскому — чужими скорбями — и никто не должен радоваться чужими радостями. Здесь и скорби и радости только повод для обнаружения красивого звукового материала, находящегося в обладании сценического персонала, и столь же красивой или занимательной пластики, прыжков и скачков. Сценическое представление коренным образом освободилось от засилья «психологии» и ее «законов», к которым зритель (часть зрителей) относился с усмешкой горькой сына над промотавшимся отцом. «Промоталась» историческая культура, со всей ее психологией, чувствованиями и идеалами. В соответствии с этим, роль слова, без которого художественная драма считалась немыслимою, снизилась и была ограничена до последнего минимума, — до роли звукового материала, имеющего только звуковое, отнюдь не психологическое значение. Основой актерского ремесла стал жест, культивируемый сначала (в мистических постановках) в силу предполагавшейся таинственной значимости жестов и движений человеческого тела, а засим an und für sich, совершенно так же, как у цирковых артистов. В этом отношении произошла коренная перемена. Когда-то актер не соглашался двинуться на сцене, если это движение не было достаточно мотивировано. Теперь всякое движение стало законным, если оно было интересно, хотя бы и {79} ничем не мотивировано. Широкий простор открыл принцип Вс. Мейерхольда: пластика, не соответствующая слову. Воспитателем ушедшего от мистики условного театра явился цирк, необычайно выигравший в своем художественном достоинстве. Его методы искусственного жеста усиленно подвергались перенесению на драматическую сцену, в особенности, когда это подсказывалось самим содержанием пьесы («Король — арлекин» в Моск. Камерном Театре). В этом отношении обновленный условный театр шел по следам итальянского балагана, итальянской commedia dell’arte, о чем мы уже говорили. Опыт старого итальянского балагана открывал надежду, что театр и актерское искусство не погибнут и не исчезнут даже и при банкротстве «психологии», на которой когда-то держалась сущность актера, и его очарование, и его общественно-культурное значение.

Никакого желания заразить зрителя сочувственной эмоцией к тому, что происходит на сцене, не чувствовалась, да и не было. Впрочем, нет, иногда было: по роли Адриенны Лекуврер, присутствующей на вечере своего врага, Коонен должна была прочесть монолог Федры, и она его прочла, как актриса старого театра. То, что она прочла, жалило женщину-врага, ее слушавшего, и заражало сочувственной эмоцией слушателей. Но это кончалось через несколько минут. Снова перед зрителем не Адриенна Лекуврер, изображающая Федру, а Коонен, пользующаяся ролью Лекуврер, чтобы показать красивую напевную дикцию и красивую пластику, оставляющую зрителя спокойным в момент тягчайших страданий героини Скриба. Поэтому нисколько не портил конечного впечатления донельзя условный финал — отравление Лекуврер ядовитым запахом букета, {80} присланного ей влюбленным, но коварно обманутым Морицом Саксонским. Как-то не возникал самый вопрос о правдоподобии — все ведь было только повод для обнаружения красивых актерских ресурсов исполнительницы.

Не расценивая слишком серьезно, как сказано, значение художественного слова, Камерный Театр так же охотно ставил пантомимы, как и «драмы».

Другим изобретателем в сфере новых условных постановок явилась III студия Московского Художественного театра, по старой памяти, все еще укоряемого натуралистическими постановками (где человек был «сущностью»), хотя он уже давно признал ценными и правильными все точки зрения на сценическое искусство (в лице В. Немировича-Данченко, заявившего, что театр не может не подчиняться запросам зрительного зала).

Наиболее известным и характерным достижением явилась «Принцесса Турандот», сказочная пьеса XVIII столетия, написанная графом Карло Гоцци, защитником национальной commedia dell’arte и яростным врагом Гольдони, который закладывал основу для итальянской литературной комедии характеров, в ущерб народному балагану и бесхитростной актерской импровизации. В «Принцессе Турандот» исполнители постарались отойти от иллюзии сценической правды на предельное расстояние. Самое приготовление к представлению происходило на глазах зрителей. Только основные «маски» явились перед зрителями в гриме и костюмированными. Все остальные оделись или вернее полуоделись, т. е. накинули на себя — на половину или три четверти туловища — костюмы тут же на глазах зрителей. И именно в этой сцене костюмирования актеры проявили чрезвычайную жонглерскую ловкость и искусство. Костюмы и бороды, приготовленные из куска мягкой белой {81} материи, фейерверочно взлетали на воздух и эффектно падали на актеров, прилаженные куда надо в один момент. В том же тоне проходило исполнение. Ничто не должно было создавать иллюзии. Пьеса начиналась горестным плачем о принце, которому отрубили голову за то, что он не отгадал загадки жестокой Турандот, и исполнитель не плакал, а хныкал, как хнычут дети, когда изображают плачущего. И дальше, стоило создаться по пьесе хотя какому-нибудь намеку на драматическое настроение (явился новый претендент разгадывать загадки), как исполнитель в горести хватался за бороду и потрясал ею, обнаруживая, что это простая тряпка. Словом, были приняты 1100 мер, чтобы зритель не поддался никакой иллюзии и сохранил прочную уверенность, что это — актерское представление сказки и что, вдобавок, эта сказка хорошо кончится. Кончилась сказка. Снова все, кроме «масок», разделись, т. е. скинули с себя намеки на одежду на глазах у зрителей, сказав им в манере хорового чтения несколько шутливых слов, и зрители получили право уйти. Все дело заключалось в том, чтобы дать зрителю сочетание красивых красок в костюмах, показать красивые разноцветные тона в освещении сцены и действующих лиц, поразить искусными прыжками (главный исполнитель Завадский исполнил в своем месте какой-то рекордный прыжок, перенесясь моментально с уровня рампы в высоту — на возвышение на сцене, где имело продолжаться действие); позабавить всякого рода intermezzo: — актеры во время действия переговаривались по телефону будто бы со Швецией, куда собирались ехать на гастроли; ошеломить всякого рода клоунадами.

## **{****82}** 9

Само собой разумеется, что обстановка представления соответствовала характеру представления. Освобождение театра от власти старых традиций потребовало переработки всего, начиная со здания театра.

Словами: «революция театра» названа была когда-то книга, содержавшая меньше всего театральной революции; речь шла больше об архитектуре и внутреннем убранстве современного театра, чем о революции в самом содержании театра (Г. Фукс. Революция театра). Знамя революции было поднято, по-видимому, только против раззолоченных внутри многоярусных зданий с «фотосценическим ящиком», по авторской терминологии, — доставшихся современности от эпохи королей и князей. Взамен старого театрального зала автор предложил современному зрителю тип безъярусных зданий. Предполагалось, что в таком новом зале зритель мог чувствовать себя свободным от прошлого и отрешиться от старых театральных традиций, которыми в старом зале веяло и от позолоты, и от пышных драпировок, и от всех мелочей придворно-театрального стиля. В новом театре всем должно было быть равно удобно и уютно.

Этого нельзя было, однако, сказать о цирках, куда было перенесено, в тех же целях бегства от фотосценических ящиков, театральное представление. Сначала это перенесение было сделано для античных трагедий (Рейнгардт), потом для Шекспира («Макбет» — с Ю. М. Юрьевым в цирке Чинизелли) и наконец вообще для всех пьес: все они должны были идти в амфитеатральном окружении, с актерами, окруженными кольцом зрителей (Всеволодский-Гернгросс). Это естественно разделяло зрителей {83} на счастливцев, видящих актеров спереди, и на менее счастливых, рассматривающих их исключительно сзади. Еще труднее оказывалось положение, когда действие, как в «Макбете» с Ю. М. Юрьевым, шло не только в центре, на арене, но и по бокам, среди мест для зрителей, на высоких дополнительно сооруженных придаточных сценах. Герой поднимался среди зрителей в непосредственном соприкасании с ними, но затем исчезал для всех зрителей, оказавшихся рядом с этими дополнительными высокими сценами. Слышен был только голос героя, его партнеров, пока действие не переходило на противоположную сторону или на арену в центре.

Но преобразование самых театральных зданий, конечно, вещь мало исполнимая, по соображениям экономического свойства. Поэтому главное преобразование сводилось естественно к монтировочной части, к сценической обстановке. Все в тех же целях — бегства от иллюзии, такой желанной в старом театре, где человек был «сущностью», а внешняя природа — источником красоты и очарования. Теперь не могло быть никакой речи о полнокрасочных декорациях, со всех сторон заполнявших сцену, заставлявших — бывало — зрителя восторженно рукоплескать, как только поднимался занавес, обнажавший пустую еще сцену (декорация в 3 действии «Профессора Сторицына», поразительно передававшая очарование первой осени под Петербургом). Вместо иллюзии трех измерений — воцарился принцип живописной плоскости. Актеры должны были казаться элементами этой картины. В театре Фукса пропагандировалась одна задняя декорация — картина. Но и это еще близко соприкасалось с иллюзией. Декорацию сменила драпировка сцены материей нужных тонов и окраски, так {84} называемые «сукна» (сцена обтянутая черным и белым, в «Чуде св. Антония» у III Студии М. Х. Т.).

Сначала эти сукна и полотна знаменовали «вневременность» и «беспространственность», как мы это знаем от В. Мейерхольда. Потом они стали приятными, потому что давали возможность уйти от восприятия мира таким, как его возненавидели в процессе переоценки всех ценностей культуры, не исключая психологии культурного человека. Самая перспектива стала «пошлостью». В живописи это настало еще раньше и, конечно, не могло не прийти на сцену. Иногда на помощь зрителю приходил аншлаг: среди кусков материи висели плакаты, обозначавшие то место, которое должен воображать зритель, как в театре шекспировских времен (аншлаг «Пекин» — в «Принцессе Турандот» III Студии М. Х. Т.). Если же на помощь зрителю приходил декоратор, то все-таки декорация была написана так, чтобы зритель никак не мог принять ее всерьез. Декорация воспроизводила лишь часть обстановки и притом так, чтобы не похоже было на натуру; предметы вертикального бытия, вроде комнатной печи или камина, изображались и наклоненными к вертикали и запрокинутыми назад («Скандалисты» — «Ее первая пьеса» Шоу — в акад. драме).

Зритель был прочно защищен от каких бы то ни было переживаний «правды». Он был в царстве условной радости от актерского творчества и изобретательности. И долго это творчество и изобретательность направлялись эстетическими целями. Дать условную обстановку, но непременно эстетическую. Постановка «Принцессы Турандот» обращала внимание в частности именно с этой стороны. Тона материй, окраска света, пучками бросаемого на сцену, были подобраны неизменно так, чтобы ласкали глаз.

{85} Но и этому пришел совершенно законный (логический) конец. Отброшена была психология, как порождение исторической лжи и культуры, испорченной разными искусственными воздействиями на человеческую непосредственность (Ницше). Отброшены были все идеи и критерии, которые мешали человеку находиться в состоянии вечной радости и гармонии с самим собой (Уайльд). Но по странному недоразумению сохранена была власть красоты, критерий эстетического чувства, воспитанного и взлелеянного той же ложной исторической культурой.

Не было, очевидно, никакого основания, чтобы сохранить ее при действительной переоценке всех ценностей. Это и сделали кубисты — футуристы; они провозгласили новую эстетику, ничего не имеющую общего со старою. Нужно любить жизнь такою, как она есть, не пропуская свои восприятия через эстетический фильтр, воспитанный теми и тем, что уже отжило свой исторический век. Железные дороги кажутся уродливыми. Рёскин, культивировавший религию красоты, не любил железных дорог, по которым предпочитал не ездить. Следовательно, нужно, чтобы железные дороги нравились сами по себе, без всяких прикрас, т. е. нужно совсем не то, что делали совсем недавно немцы, скрашивая свои железнодорожные мостовые конструкции огромными порталами в готическом вкусе, конными статуями императоров и пр. Нужно, чтобы эти мостовые конструкции нравились сами по себе — как отражение современности. И в отношении фабрик нужно совсем не то, что делали американцы-промышленники, стремившиеся окрашивать машины приятно для глаза работающих, придавать фабричным зданиям и фабричной обстановке предельно — возможен эстетический вид. Нужно полюбить и фабричные {86} трубы, их форму и очертания, как любили уходящие в высь иглы готических церквей: нужно, чтобы фабричные трубы стали эстетическим элементом в современном стиле. Маринетти не сомневался, что мешают этому только переживания старой эстетики и предлагал в пылу полемического экстаза, разрушить все художественные музеи, оставив современников с одной только современностью, не портящей глаз пережиточными впечатлениями.

Как и все настроения эпохи, этот бунт против эстетики которую кубисты — футуристы обозначили термином эстетика «беломраморной Венеры», нашел в конце концов отражение в театре. В целях самообновления театр стал собирать все, в чем сказался отход от старой эстетики в живописи и скульптуре. Декоративным ключей стал живописный кубизм.

В живописи у него была философия — своя собственная. Он боролся с самым существом рационалистического познания. Для него было заманчиво метафизическое познание, глубинное — в линиях и красках — познание вещей. Некоторые пробуют еще и сейчас проповедывать, как мы увидим, живописную метафизику (П. Филонов); тем не менее кубизм, как философия, трактуемая в линиях и красках, уже умер. Он уже, по правилу Спенсера, предмет украшения, декоративный элемент. Его жадно использовали фарфоровые заводы для украшения тарелок и блюд; театры — для украшения зрелищ. И зрителю, присутствовавшему, например, на «Адриенне Лекуврер» в Московском Камерном театре, немало приходилось дивиться, когда в финальном действии перед ним оказывались кубистические декорации, да еще осложненные религиозными символами креста и тернового венца. Кубизм {87} в живописи был врагом мистического символизма, но здесь, на сцене, они оказались внезапно примиренными, в качестве украшения. Но в «Адриенне Лекуврер» был только случайный экскурс в области кубизма. Гораздо раньше (1907 г.) и полнее использованы были мотивы кубизма в театре В. Комиссаржевской («Пелеас и Мелисанда») и в М. Х. Т., когда он отошел от прежней греховной точки зрения, по которой человек был сущностью на сцене («Гамлет» в постановке Г. Крэга).

В новейшее время театр дал пример еще более выдержанного декоративного кубизма («Падение Елены Лей» А. Пиотровского в «Театре Новой Драмы», постановка Грипича). В пьесе шла речь о борьбе между капиталом и трудом и о грядущей победе второго над первым. В постановке не понадобилось никакого намека на натуру ни в смысле живой природы, ни в смысле nature morte. Казалось, что «декорации» для этой революционной пьесы были сделаны из гигантских обрезков железа, в роде тех, которые остаются на полу у жестянщиков и кровельщиков, в качестве отброса производства. Эти обрезки железа были по усмотрению декоратора связаны в какую-то конструкцию с острыми углами и линиями. Все было цвета черного железа, и на острых, черных треугольниках собирались американские миллиардеры, архимиллионеры и их сторонники, чтобы произносить свои политические речи. В другой сцене налицо был митинг возбужденных рабочих, готовых, как говорится, на стену лезть. Несколько актеров, изображавших тысячную толпу на митинге, действительно лезли на стену, изображенную условно, в виде гимнастических лестниц, спускавшихся с высоты колосников у рампы — у той линии, где обычно бывает рампа (здесь ее не было). В горячем возбуждении участники митинга поднимались по {88} ступенькам лестницы, на секунду опускались и вновь поднимались. Зритель не заражался этим возбуждением, но «идею» возбуждения получал. Другого режиссер не добивался.

Мы употребили для этой постановки термин, говорящий о живописном кубизме. Читатель, быть может, уже заметил, что этот термин употреблен не вполне правильно Здесь были элементы не только живописного кубизма, но и беспредметного конструктивизма в жанре В. Татлина. Из острых обрезков было что-то построено, и на этом что-то происходило: действие или то, что заменяло действие (декламация).

Чистый конструктивизм завершил разрыв театра со старым декоративным искусством. Декоративное полотно оказалось упраздненным. Вместо полотен — пространственные сооружения, заполняющие сцену, заполняемые в свою очередь актерами. Перед зрителем — пространственная конструкция, выросшая очевидно из старого «станка». Когда-то он играл чисто служебную роль, не был виден никому — почти как режиссер, по сравнению с актером. В натуралистических постановках он всегда был скрыт под раскрашенным холстом, когда ему приходилось нести серьезную роль лестницы или веранды, на которой происходило действие. С отходом от натурализма и нарождением станковых постановок, ему пришлось нести еще более важную роль («Ночь» Мартинэ в академической драме, постановка Н. В. Петрова); на нем происходили революции, но он по-прежнему оставался закрытым и укрытым от глаз зрителя закрашенными полотнами. Теперь он впервые вышел на глаза зрителя самим собою, в виде системы деревянных мостиков, лесенок и клеток-башенок, ничего не знаменующих и ничего не символизирующих.

{89} Те же предохранительные, само собою разумеется, средства против иллюзии зрителя — в области костюма и бутафории. Французские маркизы, графы и княгини, отравляющие жизнь Адриенны Лекуврер, одеты так, как их захотел одеть режиссер. На них фантастические юбки с кистями, которые кажутся вышедшими скорей из рук обойщика, а не портного. Они годятся скорее для мебельной драпировки, чем для людей. Но для маркиз, графинь и княгинь в «Адриенне Лекуврер» именно так и нужно.

# **{****90}** IV. Условный театр — интеллектуальный театр

## 1

Мы проследили линию эстетического развития условного театра. Сначала это был, как мы видели, театр индивидуалистического распыления перед безграничной надмирною силой, управляющей судьбами человека и человечества. Затем наступил любопытный процесс трансформации. Трансформировались отнюдь не формы условного театра: трансформировалось вкладываемое в них содержание. Человек перестал быть «сущностью» в мистическом театре. В эстетическом условном театре это положение осталось. Когда-то Шекспир мог употребить слово «человек» в качестве термина высокой эстетической содержательности:

 Прекрасна
Была жизнь Брута: в нем стихии так
Соединились, что природа может,
Восстав, сказать пред целым миром:
«Это Был человек».

Теперь человек оказался вовсе не «прекрасен». Человек, изображаемый на сцене Камерного театра, оказался {91} приемлем ровно постольку, поскольку его можно было снабдить и изукрасить искусственным движением, искусственной речью.

На первый взгляд это должно было ограничивать успех условного театра узкими пределами, — «избранным утонченным» кругом людей, затронутых скептицизмом Ницше и Уайльда.

На первых порах почти так и было в действительности. Нарождение «условного театра» было в общем враждебно встречено со стороны, например, представителей политической революционной мысли. Человек для натуралистического театра был «сущностью». Это вполне удовлетворяло и общему революционному умонастроению.

Поэтому в ответ на неоднократно цитированную нами «Книгу о новом театре» («Театр») в том же 1908 году вышла книга, озаглавленная «Кризис театра», в которой реалистический театр нашел убежденных защитников, а «новый театр» встретил отрицателей и насмешливых полемистов (Ю. Стеклов, В. Базаров, В. Шулятиков и В. Чарский).

Но эволюция условного театра тем и интересна, что представляет собою трудно распутываемый клубок всяческих влияний; и философских, и социально-политических и специально-театральных. В результате условный театр, порожденный мистическими запросами духа, оказался приемлемым и принятым людьми диаметрально противоположного миросозерцания. Поэтому в числе авторов, принявших участие в пропаганде условного театра («Книга о новом театре») оказался, например, такой далекий от идеалистической и суперанатуралистической философии, как А. В. Луначарский. Экономический материализм в его глазах нисколько не мешал приемлемости новых театральных форм, порожденных мистикой. {92} Точнее можно сказать, что новые формы получили оправдание с точки зрения экономически-материалистических соображений: условная постановка была признана более дешевой, чем «натуралистическая», так как проще, не требует сложных машин; она дает возможность удешевить и упростить постановку; она доступнее для необеспеченных материально широких слоев населения и потому желательна. (А. Луначарский. «Социализм и искусство» — в сборнике «Театр» — «Книга о новом театре»).

Для некоторых это соображения оказались исчерпывающими весь вопрос о происхождении условного театра. Все движение от полноты «натуралистического» изображения людей и предметов к условности представления их «символов» на сцене было истолковано, как результат хозяйственных соображений: как уменьшить расходы постановки и тем спастись от дефицита, непрерывно растущего в современном театральном предприятии. С этой точки зрения кризис театра был кризисом чисто экономическим; условная постановка — средством удешевить производство (В. Шулятиков. «Новая сцена и новая драма» — в сборнике «Кризис театра»).

Положение, однако, не исчерпывается дешевизной условных постановок, которые, к слову сказать, далеко не всегда были дешевыми: стоит вспомнить хотя бы постановку «Синей птицы» в М. Х. Т. или постановки «Дон Жуана» и «Маскарада» на Александринской сцене. Причины, по которым условный театр получил одновременно признание со стороны представителей двух полярно-противоположных умонастроений, оказались сложнее и, если так можно выразиться, психологичнее. Нашлось нечто общее — в отношении к быту. Мистики, ницшеанцы и эстеты-индивидуалисты отвергали быт по {93} одним причинам (мы их видели). Революционеры и экономические материалисты — по другим. Эти ненавидели жизнь, как она есть, по идеологическим причинам и любили другую жизнь, которая жила только в их социальной мечте, — жизнь, в которой человек является «сущностью», вопреки умозрениям мистиков, но которая в то же время не имеет ничего общего с современной действительностью. Они не отвергали быт, тот новый, «радостный» быт (А. Луначарский), который должен придти в результате революционного преображения жизни. Но современный «нерадостный» быт они ненавидели не меньше, чем мистики.

Все, что сказано относительно быта, современного и прошлого, должно быть целиком повторено в отношении психологии. Революция не предполагает немедленного перерождения ни быта, ни психологии современного человека, но она с уверенностью ожидает такого перерождения в будущем. И это соединяло представителей совершенно, казалось бы, различных миросозерцании: мистиков — с одной стороны, ницшеанцев и эстетов индивидуалистов — с другой, и материалистов-общественников, революционеров — с третьей стороны.

Остается прибавить еще одно обстоятельство. Художественная литература никогда не была удачлива в изображении, так называемых, положительных типов. Ну, а эти типы и были одни только желанны, если бы оказались посильны для драматургов и актеров. Таким образом все дороги оказались ведущими к условному театру. (Оговорки мы сделаем впоследствии). Ибо условные формы нового театра открывали возможность и тем и другим провести на сцену идеи, — в их чистой форме, не нашедшей еще воплощения в живых лицах, в живой действительности.

## **{****94}** 2

Что такое был символизм вообще и условный театр в частности? Реалистическое искусство, реалистическая литература давали мир, как он есть, — таким, каким его любили и ненавидели. Некоторые, впрочем, не признавались себе ни в любви, ни в ненависти, и Золя требовал от художника спрятаться, ничем себя на обнаруживая. По его наивному выражению, над которым смеялся Мопассан, Золя был «только ученый»; ну, а ученые ведь не искажают мир, который они изучают, хотят узнать. Символизм принес другое отношение к миру. Они давали и в искусстве и в поэзии не самый мир, а свое мистическое восприятие этого мира; свою мистическую, умышленно подчеркнутую, мысль об этом мире.

Но ведь, если так, то это не монополия мистиков. Возможно применение того же метода и со стороны инакомыслящих, не мистиков. Едва ли не первый, кто попытался подобным образом формулировать значение символизма, был Гр. Ландау. Мистический символизм был переистолкован, как символизм вообще, как шаг вперед от художественной конкретности (натурализма) к художественному обобщению (стилизация).

Против факта, который совершился, возражения вообще бессильны. Но в переистолковании символизма была существенная неправильность логического свойства. Для символиста, желавшего говорить о вещах, недоступных чувственному опыту, символы были необходимы; без них *нельзя* было обойтись, и в этом было их оправдание. Для рационалистической мысли символы не были неизбежны {95} и без них мыслимо было обойтись, к выгоде для ясности различения двух полярно-противоположных умонастроений в искусстве и литературе.

Но факт остается фактом. Символизм был переистолкован. То же самое случилось с условным театром.

Читатель и зритель рационалистического порядка нашли возможность истолковать мистический театр в таком смысле, который не противоречил привычному рационалистическому построению мысли. В искусстве всегда было трудно решить, что собственно имел в виду автор: частный случай, представляющий частный же психологический интерес, или общее явление, типически схваченное. Стоит вспомнить, для иллюстрации, хотя бы о том споре, который вызвал когда-то Тургенев своей «Новью»: что он дал: индивидуальные образы или типовые?.. Новая условность изображения была истолкована, как попытка в искусстве навсегда покончить с такого рода недоумением. У Л. Андреева в «Жизни Человека» положение было ясное. Перед зрителем было «обобщение», которое, как оказалось, мистик принимал — по-своему, рационалист — по-своему.

Пример Андреевской пьесы хорош своей отчетливостью. Она была поставлена в «театре духа»; поставлена с определенным заданием — вызвать у зрителя мистический трепет. Но это не помешало тем, кто хотел, истолковать пьесу рационалистически. Несмотря на то, что в пьесе явно фигурировал Некто в сером, предупреждавший в антрактах о том, что случится на сцене после поднятия занавеса, — зрители, если хотели, не принимали этого к сердцу. Им казалось, что между обычной драмой и «Жизнью Человека» разница только такая, как между {96} арифметикой и алгеброй. Одно дано в частных единицах, другое — в обобщениях.

Резкая разница между зрителем мистиком и зрителем рационалистом была только в отношении к Некоему в сером. Для одних это была неодолимая сила, существующая вне человеческого мира и им, его горестями, управляющая; для других это было простое обозначение непредвиденной трагической случайности. И с этой поправкой вся пьеса могла быть принята рационалистически. И была принята.

Выпустите эту фигуру из пьесы и тогда вы получите ту норму сценического воплощения жизни на сцене в начале XX века, которая стала общей у новейших режиссеров. Нет ничего напоминающего конкретную жизнь на лицо идеи, данные в «гротескной форме». Новый термин: «гротеск» стал обозначением для типа сценических представлений, в которых черты реальности тесно переплетены с элементами причудливой надуманности[[6]](#footnote-7).

Первым образчиком «гротескной» формы на русской сцене и была Андреевская «Жизнь Человека»; в ней, как мы уже говорили, не было людей, а были авторские мысли о людях; враги — «все с подлыми лицами, низкие придавленные лбы», с желтыми розами в петлицах: друзья — «все с благородными лицами, высокие лбы, и честные глаза», с белыми розами в петлицах…

## **{****97}** 3

Идея, как животворящая основа театра. Создать такой театр — и не условный, а живой, реалистический — было мечтой того же автора «Жизни Человека».

Когда между старыми и новыми исканиями в театре образовалась своего рода пропасть, Л. Андреев предложил проект моста. Автор «Жизни Человека» не мог по существу разделять пренебрежительное отношение нового (условного) театра ко всему, чем жив актер, т. е. пренебрежение ко всему внешнему, что дает человеку возможность вообще судить и понимать переживания другого человека. Дарвин когда-то счел достойным себя заняться вопросом «О выражении ощущений у человека и животных». Действительно, ведь только по этим признакам, на основании аналогии с самим собой, мы чисто гипотетически (в сущности) приходим к убеждению, что «не я» чувствует совершенно так же, как «я». Без этого другой человек был бы еще более чужд нашему разумению, чем теперь. К слову сказать, это взаимное неразумение [между?] людьми составляло одну из удручительных тем для Л. Андреева; он не раз к ней возвращался. Но принимая сполна этот язык ощущений и вызванных ими движений, как нечто огромное и важное, он все-таки отверг его, как нечто малозначительное для современного театра. В теоретических статьях о кризисе театра, Л. Андреев отнес игру внешних чувств на долю кинематографа, совершавшего тогда (1912 г.) свои стремительные завоевания.

Л. Андреев, обнаруживавший из года в год все большую тягу к театру, решительно высказался в пользу завоевателя {98} и в двух статьях пояснил, почему он так на самом деле обрадован соперничеством немого кинематографа. Он нашел в «кинемо» своеобразного союзника в борьбе за преображение театра. Историческое театральное зрелище сложилось — по Л. Андрееву — как живой комплекс художественных переживаний, вызываемых сценическим действием «в его узаконенной форме театральных поступков и движения по сцене». И вот именно в этом театр оказался весьма угрожаемым. «Великий немой» сумел взволновать зрителя путем сценического, действия не меньше, чем старый театр, располагавший всеми ресурсами слова. И это Л. Андреева чрезвычайно радовало. Почему? Да потому, что в борьбе со своим удачливым, безмолвным соперником, театр должен был волей-неволей пойти на завоевание новых художественных областей, которые были бы не по силам кинематографическому театру.

Л. Андреев находил, что пора для этого уже давно настала. «Жизнь в ее наиболее драматических и трагических коллизиях» (утверждал Л. Андреев) постепенно и «все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность *интеллектуальных переживаний*». Само собой разумеется, что театр должен пойти следом за этим преображением жизни… Он тоже должен стать театром «интеллектуальных переживаний». Чтобы не быть непонятным, Л. Андреев давал несколько иллюстраций своей мысли. «Не тот момент драматичен», — говорил он, «когда рабочий (революционер) идет на улицу, а тот, когда его слуха впервые касаются глаголы новой жизни, когда его еще робкая, бессильная и инертная (писано в 1912 г.) мысль вдруг вздымается на дыбы, как разъяренный конь, единым скачком уносит всадника в светозарную страну {99} чудес». Вот это и должно стать целью новой драмы (реально-психологической). Дать почувствовать *зарождение* мысли, *пробуждающееся* чувство в душе человеческой.

В конечном результате Л. Андреев поставил себе вопрос: «Нужно ли современному театру действие?» И ответил в своих «Письмах о театре» решительным нет. Театр действия — по Л. Андрееву — годился для исторического прошлого: он годится для воплощения на сцене, например, времен Бенвенуто Челлини, средневекового художника-авантюриста, мемуары которого переполнены событиями: бегствами, убийствами, неожиданностями, потерями и находками, любвями и дружбами. Но что этот театр может сделать для современного человека, когда — замечает Л. Андреев — «самым трагическим героем современности является Ницше, у которого душевная драма — переоценка всех ценностей»; и она начинается «как раз с того момента, когда в жизни воцаряются бездействие и тишина кабинета». Что может дать в таком случае театр «действия»?

Настала — по Л. Андрееву — пора раздела театральных сфер влияния. Пусть «действие достанется целиком на долю великого Кинемо». У современного театра есть более серьезные культурные задачи. На его долю достанется чистый «психизм» (термин Л. Андреева). Этим термином Л. Андреев обозначил сокровенные внутренние, чисто «интеллектуальные» переживания — все, что думается само собой, носится в воздухе в виде идей; все, что постоянно окружает и давит на волю человека, не сказываясь никакими определенными фактами, способными вызвать игру ощущений и связанных с ними телесных движений, т. е. не сказываясь ничем из того, чем был издавна силен актер, {100} как сценический истолкователь человека. Л. Андреев не ограничился чисто теоретическим изложением своих чаяний и верований в грядущее царство новой драмы. Он дал и образец такой утонченной — в глазах Л. Андреева — психической драмы. Это — «Екатерина Ивановна».

Суть Андреевской драмы заключалась в «интеллектуальных переживаниях» героини, которые зритель должен был угадать в антракте между 2‑м и 3‑м действиями и которые должны были сделать понятным и близким зрителю чудовищное, на первый взгляд, превращение «чистой, благородной» Екатерины Ивановны первых двух действий пьесы в бесстыдную куртизанку двух последних действий. Зритель должен был понять, что мужчины-самцы, окружавшие «чистую, благородную» Екатерину Ивановну, сами, своим отношением к ней, начиная с мужа — выдающегося человека, по общей аттестации — подсказали ей, что она может сделать все, что захочет, со всеми ними, если отрешится от своей былой «чистоты» и «благородства». И она не устояла перед соблазном, почувствовав в себе силу, о которой раньше и не помышляла, — над окружающими, выдающимися по уму и талантам мужчинами, которым ни ум, ни таланты не мешают оставаться… прежде всего самцами. Но зритель не угадал, не понял этих интеллектуальных переживаний героини. Это решило участь пьесы. Не помогла и вдумчивая, любовная постановка В. И. Немировича-Данченко.

Л. Андреев очень любил свою «новую» пьесу, очень огорчался ее неуспехом: как известно, печатно выбранил Московскую публику, не пришедшую в восторг от ее замысловатого психизма, и в шутку собирался эмигрировать, как сообщается в одном из его посмертно опубликованных {101} писем, в Баварию, где «Екатерина Ивановна» была поставлена и имела, по сведениям Л. Андреева, успех. Во избежание неясности оговоримся, что нельзя оспаривать ту частицу истины, которая содержится в основной мысли Л. Андреева. Конечно, жизнь человека направляют не только встречи и столкновения с людьми, т. е. то, что определяет драматическое «действие» в пьесе. Определяет драму и собственное размышление человека и его беседа с печатной книгой наедине; действует и общее настроение окружающей среды, влиятельное в данный момент. Все это так. Но все это недоступным оказалось для проявления в реалистическом или психологическом театре, как это и показал опыт с «Екатериной Ивановной», реалистический театр оказался тоже условным, по существу, в пользовании и словами и мимикой. Он оказался способным создавать впечатление только в ограниченной сфере. И эта сфера — игра не интеллектуальных, а эмоциональных переживаний: в кинемо — примитивных, в театре — утонченных.

## 4

Интеллектуальный театр явился только после двух революции, создавших спрос на интеллектуальные переживания в широком масштабе. И явился не в той форме, как хотелось Л. Андрееву.

Новый театр идей, о котором мы будем говорить, — театр обнаженных идей, оказался связанным преемственно, личностью созидателя, со старым театром идеи, мистическим театром. Наиболее определенным театром этого типа является «Театр имени В. Э. Мейерхольда», как до того, в той же Москве, был «Театр имени В. Ф. Комиссаржевской».

{102} Что нового, с театральной точки зрения, принес с собой новый условный «театр Мейерхольда» по сравнению со старым «театром Комиссаржевской» удобнее всего проследить путем сопоставления. Основатель условного театра в период своего второго петербургского режиссерства (на Александринской сцене) сделал шаг в сторону примирения с психологизмом актерской игры. Теперь он вновь отошел от психологизма и вернулся в область сугубой условности, но, конечно, уже не во имя резиньяции и признания факта человеческих страданий с улыбкой на лице, как надлежало по Савонароле, памятуя о Деве Марии. Новый условный театр — театр земной радости, ненависти к незаслуженному человеком страданию и исканию правды здесь на земле.

Но именно поэтому в «театре Мейерхольда» нет места психологическим нюансам.

Актеры не завораживают зрителя очарованьем интонаций, неожиданными переливами интонаций и переживаний. Все, что они говорят, ясно и четко и имеет только интеллектуальное содержание. Это не игра в старом смысле термина, это чтение вслух и наизусть со сцены того, что нужно услышать зрителю. В этом роде, мы знаем, было кое-что и в старом условном театре. Там тоже актер не должен был допускать в голосе никаких интонаций. Но там это нужно было, чтобы зритель принимал это как символ покорности воле Рока, воле судьбы, воле метерлинковского бога. Здесь не нужно покорной монотонности, но и не надо эмоциональных очарований, не надо прикрас к тем четким словам, которые слышит зритель.

Мы только что говорили об «Екатерине Ивановне» Л. Андреева. В новом театре В. Мейерхольда шла пьеса («Великодушный рогоносец»), кое в чем родственная — {103} по теме, по положению женщины, — жены, имя которой Стелла (звезда). Тем интереснее сравнить две постановки. Конечно, в «Великодушном рогоносце» нет места тонкостям андреевской психологии, и самой психологии. Нет и самого термина. Вместо нее призвана управлять актерами и их поведением на сцене «биомеханика», которая кажется надежнее, чем «анархические случайности нутра». И если у Л. Андреева налицо тончайшие переживания, которых зритель так и не успел разгадать, к огорчению автора, то в постановке Мейерхольда, биомеханика устраняет, по-видимому, самую необходимость разгадывать. Все действующие лица в нужных случаях биомеханическими сигналами анонсируют со сцены, что они именно делают и что думают. Ревнивец Брюно задумывается и сейчас же, чтобы зрителю было ясно это, упирает палец себе в лоб. Другой персонаж Эстрюго пробует запомнить все, что говорит женщина-звезда, и сейчас же режиссер подает зрителю биомеханический сигнал: Эстрюго начинает что-то записывать огромным пером, — таким, каким никто не пишет. Это акт «запоминания», как это разъяснено было осведомленными людьми. Затем, когда Стелла, уставшая от ревнивых сумасбродств Брюно, влюбляется, — новый биомеханический сигнал: она садится на плечи нового возлюбленного, как раньше сидела на плечах Брюно, и в таком виде удаляется со сцены. Ревнивец и сумасбродный рогоносец осмеян в гротескно-биомеханическом порядке.

Психология механизируется не только в мелочах. Как известно, развитие драматического действия может происходить разным темпом. Это оказывалось нужным знать зрителю «Великодушного рогоносца». Специально для этой цели были выстроены особые сигналы — разные {104} колеса, соединенные ремнями с приводами вне сцены. И по мере внутреннего нарастания коллизии (которой не чувствовалось), то то, то другое колесо начинало вертеться. Нужно, однако, сказать, что догадаться о том, какое колесо что значило, было не легче, чем угадать незаметные переживания — «анархические случайности нутра», на которых строил свою драму о ревнивце Л. Андреев.

Таким образом в новом условном театре разрыв с психологией оказался доведенным до крайнего предела. Если в начальном этапе (мистическом) условного театра заложена была только первая трещина, («пластика, не соответствующая словам»), то в конечном счете — в «Великодушном рогоносце» — трещина разрослась и поглотила полностью самое понятие о мотивированности сценического действия.

Есть и коренной поворот от старого условного театра — в отношении «статичности» драмы и «статуарности» сценического исполнения. В «театре В. Ф. Комиссаржевской» — это было каноном. И это было понятно в мистической драматургии. Если источник драматических столкновений не человеческая психика, а чья-то внешняя воля, то всего яснее это обнаружит «статическая» драма, когда человек духовно и физически недвижен, а драма все-таки развертывается над его спокойной головой. И в театре Комиссаржевской целую пьесу Пшибышевского («Вечная сказка») тогдашний В. Мейерхольд провел в абсолютной недвижности лиц, которых по традиции следовало именовать действующими. На сцене вдоль задней декорации были поставлены две симметричные лестницы, под углом в 45 градусов, а на ступеньках этой лестницы были расставлены персонажи. Развилась драма, а они недвижно стояли… Повторяем, в мистической пьесе это было законно, {105} внутренне понятно, логически приемлемо, естественно. Но по тогдашнему правилу, метод подвергся немедленной канонизации. В восторге непонимания было установлено, что статичность драмы есть новая форма драмы вообще, независимо от содержания.

В «театре имени В. Э. Мейерхольда» — статичность и статуарность, как и следовало ожидать, не при чем. Действия в старом театральном смысле нет; нет и драматического «движения», но есть нечто равнозначное, для которого есть новое слово: «динамичность». Все на сцене должно быть динамично, происходить в темпе кинематографической перемены… И лучше всего, если впечатление динамичности создается механическими средствами. Это удалось в «Д. Е.» — на сцене борьба, преследование; что-то совершается: значительное, заставляющее зрителя напрягать внимание. В реалистическом театре для этого нужно было бы прибегнуть к внутренне динамичной сцене массового действия. Здесь для этого оказались нужны только деревянные щиты из досок, называемых вагонками, покрытых лаком вишневого цвета. Щиты на колесах. Их много, их быстро передвигают по сцене; движение одних щитов совпадает по направлению; движение других происходит на встречу один — другому. Словом, происходит какая-то коллизия щитов, между которыми бегают в разные стороны действующие лица, то пересекая дорогу действующим щитами, то скрываясь за ними… В результате создается, несомненно создается, впечатление какой-то динамики; чего-то, что развернулось и совершилось, хотя ничего не развернулось (в смысле психологической мотивировки) и ничего не совершилось… Как известно, эта уже не «биомеханическая», а чисто механическая победа над психологией расценивается дружественной театру {106} критикой ничуть не менее, чем в свое время «статичность» и «статуарность», в качестве новооткрытой формы для экономичного театра будущего. (Мы воздерживаемся от контркритики; наша задача только усвоить философию этой борьбы за биомеханику и механику против психологии в театре).

Само собой разумеется, то же — в области декоративной. В старом условном театре актеры должны были подчиняться живописным и скульптурным заданиям. Актеры были то красками, то глиной в руках лепщика — режиссера, создававшего картину — спектакль о величии надмирной силы. Театру В. Мейерхольда живопись и скульптура так же не нужны, как и психология. Их заменил конструктивизм по причинам, о которых уже говорилось по поводу эстетического условного театра. Там, где идет борьба за освобождение человека от всяких иллюзий и обманов исторической культуры, не может быть места и эстетике, воспитанной той же исторической культурой. Предполагается при этом, что всякого рода конструкции, заполняющие сцену, гармонируют с величавостью достижений инженерного строительства современной нам эпохи.

Поэтому в театре нет никакой иллюзии. Нет декораций, нет занавеса; есть огромное пустое пространство, заполненное лестницами, решетчатыми башнями, платформами и мостиками. После условных световых сигналов пустое пространство заполняется актерами, которые выходят в прозодежде — синих халатах (в «Великодушном рогоносце») и начинается представление. Представление должно провести в сознание зрителя только идеи. Идеи, но не эмоции.

Идеи принадлежат иногда автору, как в «Великодушном рогоносце», иногда многим авторам, как в «Д. Е.», иногда автор чувствуется только как неустранимое зло, {107} как в «Лесе». В этом отношении сохранилось, в углубленном виде, то же положение, что и в старом условном театре. Там — жаловался Ф. Сологуб — приходил режиссер и похищал ремарку; здесь он похищал весь текст («Лес»).

Что же осталось на долю актера? То же, что и в условном эстетическом театре. Актерское мастерство an und für sich — сценические трюки, весь аппарат искусственных движений и искусственных речевых элементов, которые уже разработаны эстетическим условным театром, модернизованным по принципам commedia dell’arte. И актерская изобретательность пошла по этому единственному возможному пути творчества. В «Лесе» Аркашка будто бы ловит рыбу удочкой в будто бы реке с будто бы моста. Будто бы поймал… и вдруг вы видите — полная иллюзия — в руках у Аркашки настоящая живая рыба. В действительности, это Аркашка-Ильинский движениями пальцев руки изумительно подражает трепыханию пойманной рыбки… Другие биомеханические достижения были проще. Тот же Аркашка-Ильинский брал жестяной чайник, в который он складывал «пойманную рыбу», совал в него высушенного длинного судака и подвешивал в таком виде чайник к себе на пояс сзади. Он идет, а чайник колотится по неназываемой части тела… Психологические переживания устранены; интонации, соответствующие словам (переживаниям), упразднены. Но можно заменить их иным соответствием — механического движения и слов, которыми обменивается влюбленная чета. Поэтому на сцене гигантские шаги, специально для этого установленные — без какой бы то ни было мотивировки. Оба юных человека мечтают о будущем, но «он» уносится в высь, окрыленный молодым задором, а «она» неизменно возвращает {108} мечтателя на землю. По замыслу режиссера, обмен репликами между влюбленными происходит во время сильного бега на гигантских шагах; «он» говорит в те моменты когда взлетает на воздух — на самом деле — все выше и выше, а она подает расхолаживающие реплики, когда несется над полом сцены, перебирая ногами по поверхности земли. Это нравится публике, как нравились знаменитые качели в «Веселой вдове», откуда постановщик «Леса» заимствовал свой трюк… Затем используется повторный эффект: Аркашка-Ильинский увидел кого-то, выползающего на четвереньках из-под стола, из-под скатерти, увидел и дал ему пинка все в то же неназываемое место. Тот смешно биомеханически сунулся носом, точно свайку зарыл.

Те же методы оживления были и в «Великодушном рогоносце». Приподнимали лежащих людей — все за то же неназываемое место. Щедро раздавались колотушки, попадавшие не по адресу. Юмор облегчался механическими устройствами. Так, все двери были устроены на шарнирах, помещенных в средине дверного полотна; дверь вертелась около срединной оси, как вертится турникет на парковых дорожках; актер бросался в эту дверь не иначе, как с разбега — дверь вовсе не открывалась, если он толкал ее по средине; если же он толкал ее с краю, то она противоположной стороной била его по затылку, или он, держась за край двери, поворачивался вместе с ней и вновь оказывался там, откуда собирался выскочить.

Все это характерно для того актерского мастерства по типу commedia dell’arte, которое остается открытым для актера — в целях выявления своей собственной творческой личности, если говорить термином старого модернизма.

{109} Нужно прибавить, что в «Д. Е.» этого биомеханического и механического юмора уже нет. Юмор и актеры литературные. В «Мандате» — еще больше. И, по-видимому, это — не случайность.

## 5

Мы проследили третью линию развития условного театра. Основная черта — разрыв с психологией или, вернее, с психо-физиологией, на языке которой традиционно основывалось взаимное понимание зрителя и актера, психология признается «анархически — случайной» и противоречивой, обрекающей театр на милльон критических истолкований, которые все потеряли цену. Признается желательным заменить ее чем-нибудь элементарно четким и ясным вроде — (предполагается[[7]](#footnote-8)) — биомеханики. Театр поэтому не перестал быть «представительной камерой поэзии», как был во времена Герцена; он остается «представительной камерой», но из этой камеры изгнана эмоция; исключение сделано для одной эмоции смеха. В этой области возрождено старое шутовство. Если в «Лесе» проскальзывают и другие эмоции, вследствие превосходно — нужно сказать — исполненной на гармонике музыкальной пьесы, и это вносит на несколько минут в пьесу очарование поэзии вечера, поэзию грусти и молодости, то это случайность, неустойчивость театра перед соблазном. Его дело — повторим это — четкая идея, которую нужно принять интеллектуально, а не эмоционально. Облегчить это — дело актерского мастерства. Нужно проглотить пилюлю концентрированной идеи, а актерское мастерство или хотя бы шутовство должно сделать это не трудным делом.

# **{****110}** V. Заумный театр

Мы говорили все время о новом условном театре, противополагая его старому. Но из этого не следует заключить, что старый условный театр — театр суперанатуралистических постижений — исчез. Он не исчез; он продолжает существовать, только трансформировался. Если для одних, как мы уже говорили, условность является синонимом аллегории, «символом», т. е. значком, который не скрывает за собой ничего таинственного (вся алгебра имеет дело с «символами» количественного характера), то для других в символе по прежнему доминирует таинственное содержание, приоткрывающее некую запредельную тайну. Мешает почувствовать ее, главным образом, разум, скованный логикой. Как припомнит читатель, в театре Комиссаржевской придавалось особое значение пластике, несоответствующей словам. Нужно было именно это: немножко отвернуться от сценической пластики, логически обусловленной словом, т. е. его логическим содержанием, и сразу создавался прорыв «интуитивным путем» куда-то, откуда веяло «мистическим трепетом». Сам В. Мейерхольд отошел {111} от этих изысканий заумной области. С ним произошло преображение, противоположное библейскому; там гонитель Савл превратился в Павла: здесь Павел стал Савлом.

Влечение к заумью — характерная особенность современного «левого» искусства. В изобразительных отраслях это сказывается даже в большей степени, чем в сценической. Там всецело господствует несознаваемая одними, сознаваемая другими — вражда к рациональному, к разуму, его власти над жизнью и творчеством.

Для многих это покажется парадоксальным. Но это факт, который отмечают люди, совсем не враждебные «новому в искусстве». Это утверждал недавно Н. Евреинов. Он тоже оговаривался — в «Жизни Искусства», что его мнение покажется парадоксальным, но все же утверждал, что все искусство, начиная «декадентами» и кончая «футуристами», проникнуто одним стремлением «к иррациональному в искусстве»; поэтому характерна для всего современного искусства — по мнению Н. Евреинова — «борьба… с рационалистическим засильем Золя, Толстого, передвижников, кучкистов и “иже с ними”, продолжающаяся *до сих пор*, вплоть до апологии шумного языка»… (Н. Евреинов. «О переоценке театральности»).

Относительно «заумного языка» это не подлежит сомнению. Это область, где ожидается победа и разум будет унижен. Мы уже видели отрицательное отношение к слову, как логическому материалу. Футуристы, о которых говорит Н. Евреинов, очистили слово от шелухи. Особое «заумное» содержание слова оказалось в самых звуках его, когда слово произносят, — в буквах, когда слово напечатано. Помимо логического содержания. {112} Ибо это логическое содержание должно, необходимо отбросить, и тогда наше внутреннее «я» будет озарено чудесным образом. Такая уверенность существует; ей обязан своей славой, широко распространенной, поэт В. Хлебников, недавно умерший. И пьеса его «Зангези», написанная на заумном языке, была поставлена в 1923 году, в качестве высшего образца новых достижений в сценическом искусстве. Пьесу ставил творец конструктивизма (в той области искусства, которая равнозначна скульптуре) — В. Татлин. Подробный и любовный отчет о ней дал теоретик искусства Н. Пунин. Играли — по мысли режиссера — не профессиональные актеры, которые могли помешать свежести и непосредственности впечатления у зрителей, в силу своих профессиональных навыков. Играла, по словам рецензента Н. Пунина, «учащаяся молодежь: студенты — горняки, университета и академии художеств».

Поэма Хлебникова шла два раза. Зрители слушали с «напряженным вниманием», — всё «доброжелательные и искренние люди», по удостоверению автора отчета… Таким образом налицо была искренняя надежда проникнуть при помощи театра в область заумного.

Читателя, быть может, не удивит неудача этого двукратного спектакля. Но автора рецензии это крайне удивляет. Он ставит это в связь с недостатком подготовленности современного зрителя, который все еще хочет понимать рассудком: «Думаю, что… причиной непонимания является страшный победоносно живущий (еще) сейчас в искусстве рационализм. Никто не хочет чувствовать, все анализируют… Многие говорили: “мы не поняли ни одного слова”».

Между тем для автора рецензии, представителя левых течений в искусстве, не подлежало сомнению, что и не {113} надо ничего понимать. Нужно уметь воспринять заумным путем. Это и есть задача искусства, в данном случае — театра: увести читателя в «заумье», открыть ему эту таинственную область.

Именно это и должен был сделать спектакль-инсценировка поэмы В. Хлебникова.

Быть может, следует добавить, что в других областях искусства происходит то же самое. Тяга к «заумью» — в качестве «революционного» достижения. Пятилетняя выставка (1918 – 1923) поражала именно этим. Человек, как таковой; природа, как таковая; предметный мир — все это почти отсутствовало на выставке, в тех залах, где экспонировалось «левое течение» в искусстве. Были полотна и картины, заполненные какими-то живописными письменами. Что они значили, какой таинственный мост между автором и сознанием зрителя представляли, — этого зритель не мог почувствовать, если он хотел опираться на свидетельство своего глаза… Для этого он должен был пойти в залы, отведенные «правому течению» и «центру» в искусстве, или на отдельную, тут же бок о бок устроенную выставку двух картин В. Маковского: «Ваганьковское кладбище после Ходынской катастрофы в 1896 году» и «9 января 1905 г.», впервые выставленных для обозрения зрителя. Кроме полотен В. Маковского (с этюдами) на той же обособленной выставке экспонировалось знаменитое «Юбилейное заседание Государственного Совета» И. Репина, тоже впервые ставшее доступным для широкой публики. Картины особой выставки многих останавливали и заставляли стоять перед картинами; в особенности полотно Репина. Глаз приносил восприятия, которые зритель серьезно расценивал. — Но что значили эти впечатления глаза для представителя «левого течения», напр., {114} П. Филонова? В печати — на страницах «Жизни Искусства», он сам рассказал, какую цену имеет свидетельство глаза. В особой «декларации» (так называлась статья) возвещался грядущий «Мировой Расцвет», если всеми будет признано, что реалистическая живопись не что иное, как схоластика.

«Реализм» — говорилось в декларации — «есть схоластическое отвлечение от предмета (объекта) *только двух его предикатов*»[[8]](#footnote-9): «форма-цвет». А художник, если он действительно реалист, должен давать не два «предиката», а «все». Чтобы быть точным, П. Филонов сейчас же поясняет, что предикатов существует «бесчисленное» количество. И все они должны быть даны на картине, не прибегая к «форме-цвету».

На пятилетней выставке были картины самого П. Филонова. Была, напр., картина (если называть это картиной), озаглавленная «голова в бытии процесстановления». Полотна были покрыты белой краской; в белую краску были втоплены узорные знаки синей краской — так, как втоплены бывают мраморные узоры синей краской в серой «Жуковское» мыло. Изредка в некоторых полотнах проступали среди знаков-письмен какие-то силуэты, втопленные той же синей краской в то же основное белое поле. Это и значило дать «дать все предикаты объекта».

Если это не настоящая метафизика, то несомненно ее суррогат, доступный средствам живописи. Как мы видели, самый язык, которым пишет свои статьи П. Филонов, как нельзя больше роднит не «реалистов», а его самого со средневековыми монахами-схоластами, которые, в изображении Рабле, убеждали Гаргантюа возвратить им отнятые церковные колокола ради «субстантификального качества элементарной комплекции, интронифицированного через террестритет кваддитативной природы».

Другой художник (в том же журнале) принципом для левого искусства провозгласил: «Мир есть беспредметность». (Н. Малевич).

# **{****115}** VI. Смешанный театр

## 1

Вот та огромная сумятица, которую переживает театр, переживает искусство. Переплелись и философские, и этические, и эстетические «проклятые вопросы», на которые каждый отвечает по своему. Пересеклись влияния, интересы и требования драматурга, режиссера и актера. И все это обозначается словами: «кризис театра».

Какой же выход? Какую же форму должно считать правильной? Мы старались показать, что на такой вопрос не только нельзя ответить, но его даже нельзя ставить. Ибо, когда мы ставим подобный вопрос, то прежде всего является другой вопрос: кому? о ком именно идет речь? Ибо разным людям нужны разные формы театра. Для мистиков оказался нужен один театр; для заумников — другой; для рационалистов — третий, четвертый, пятый. Ибо и рационалисты по разному приемлют жизнь и человека. Правда, для них, в противность мистикам, человек — «сущность». Но какой человек? Человек будущего, после преображения всей исторической культуры? или человек вообще, со всеми его исторически сложившимися качествами, достоинствами и недостатками? Для {116} одних представляет интерес только человек будущего; до этого времени они согласны терпеть человека на сцене ровно постольку, поскольку он — в актерской обстановке — теряет облик подлинности и «правды». Для других «человек гордо звучит» и уже давно — от времен Шекспира… Даже революционная мысль не вносит, как мы видели, единства в отношение к театру. Ибо для одних ничего не нужно, кроме идей, пропагандируемых при содействии сцены. Для других важно провести на сцену живую «сущность» революции, революционного человека, человека-массу (Толлер).

Но именно это обстоятельство, многоусловность «кризиса театра», остается до сих пор неясным. Тем, кто болеет вопросами театра, кажется, что вся беда в недостатке взаимного понимания: иначе о необходимой новой форме театра можно было бы договориться всем. Между тем именно при взаимном понимании было бы ясно, что договориться об единой всем нужной новой форме невозможно, и выход в старом афоризме Вольтера о том, что все роды искусства хороши кроме скучного. Сколько умонастроений — столько и возникло театров, театральных форм, реалистическо-психологических и условных.

Прежде всего должно быть ясно, что никаких компромиссных форм быть не может. Рационалиста и заумника одновременно удовлетворить нельзя при самом благоприятном отношении того и другого к вопросу «обновления театра». Между тем стремление к компромиссу существует.

Этим объясняется, напр., внутренние противоречия в народившемся национальном театре, напр., еврейском. Не подлежит сомнению, что для национального театра интерес представляет не всечеловек, а человек, во всех {117} его особенностях, обусловленных развитием национальной истории. И тем не менее на лицо та же тяга к условному, исключающему самую необходимость в национальной сцене и национальном актере. Это ярко и убедительно обнаружил А. Кугель в своих статьях об еврейском театре, так внезапно родившемся. В чем смысл национального театра? — задает вопрос А. Кугель. Очевидно, продолжает он, смысл «национального театра» в том, чтобы выявить в театральной форме национальную душу, национальные черты и, в особенности, национальную красоту. Но вот три постановки еврейского театра — и ни в одной — по А. Кугелю — не сказалось, по особенностям постановки, ничего еврейского, ничего специфически национального. Для еврейской оперы «Небеса пылают», написанной на «жаргоне», художник В. А. Щуко сделал декорацию — «что Египет, что Шклов, что Русь, что Литва»… все едино. Свадьба есть в опере… «Всякий, кто живал в “черте” — говорит А. Кугель — знает, какая это (еврейская свадьба) оригинальная, красочная, самобытная, ни с чем иноплеменным несравнимая этнографическая картина. Польские художники (да и русские) много изображали этот изумительный своеобразный жанр»… Но и свадьба в еврейской опере оказалась поставлена (В. Рапопорт) так, «чтобы… непохоже было на еврейскую свадьбу»: «на танцующих еврейских девушках были юбки в треугольниках, a la арлекин». В результате «еврейская опера походила на персидскую, греческую, португальскую, какую угодно». Но тогда (замечает А. Кугель) «собственно из-за чего было огород городить. Для чего было писать музыку на еврейском разговорном языке»?..

В театре еврейской драмы («Вечный Жид» и «Гадибук» в театре «Габима») он нашел тот же самый эклектизм. {118} Вместо «бурного, пламенного, рвущегося» театрального действия, которого зритель в праве ожидать от евреев-исполнителей национального еврейского драматического театра, — налицо «статуарность». Между тем — замечает недоуменно А. Кугель — «что, является более антиеврейским, чем эта статуарность? Ибо еще у древнего Израиля господствовало предубеждение против скульптурных изображений… И какой еврейский гений заявил себя величавым в поэзии и искусстве? Не Соломон ли с “Песней песен”, не Гейне ли с его “Книгой Песен”, не Мейербер ли с его форсированным драматизмом, и не Оффенбах ли, волнующий острым и ранним весельем? Или пророки были те, кто выражал задумчивую неподвижность созерцания, чуждую суеты?» (Жизнь Искусства, 1923 г.).

Почему это так? — в самом деле. Почему еврейское на сцене должно быть то же самое, что и персидское, греческое и португальское?.. С точки зрения национального театра понять, конечно, невозможно. Но это очень легко понять, если перенестись мыслью на 15 лет назад. Тогда для театра не было разных людей; перед силой Рока все различия казались ничтожными; это разъяснял в свое время Ф. Сологуб: «*нет разных людей* — говорил он — есть только один человек, один только Я всей вселенной, волящий, действующий, страдающий». Вот это единое во всех людях и дал через 15 лет режиссер еврейского театра. Когда-то это диктовалось определенной идейной (спиритуалистической) задачей; теперь это диктуется нормой для «новой постановки», желанием сделать спектакль интересным, новым и нарядным, в качестве «высшего достижения». Поэтому режиссер ставит простые естественные пьесы, но монтирует так, как если бы решал мистическую проблему.

{119} То же самое приблизительно приходится сказать об имевшей успех (1923 г.) пьесе «Падение Елены Лей» А. Пиотровского. Содержание пьесы абстрактно-революционное и горячо сочувственное. Между прочим, в пьесе существует важный психологический момент: героиня должна обольстить героя, вождя рабочих — рабочего, обольстить и обмануть — в интересах того, кого она давно любит: американского промышленного короля. Но складывается иное; героиня оказывается очарованною личностью рабочего, которого хотела только обольстить. Происходит «падение Елены Лей»; она изменяет своему былому возлюбленному. Теперь она на всю жизнь — верная подруга рабочего — вождя рабочих; теперь она — мать, ожидающая ребенка и верующая в него, как будущего победителя в социальной борьбе между низами и верхами. Казалось бы, при таком содержании перед зрителем должны развернуться красивые, полномощные человеческие образы. То, что очаровало Елену Лей, должно было, естественно, очаровать и зрителя. Но этого нет. В пьесе, говорящей о человеческой красоте, нет человеческой красоты, живой и пленяющей. Нет и живых людей с кровью в жилах. По сцене движутся вместо живых людей алгебраические знаки; они только символизируют очаровательных людей, но сами тусклы и убоги. Почему? Потому, что всякой «новой» пьесе в 1923 г. надлежало быть абстрактной и далекой от реальности. Пусть это бьет по художественной задаче, близкой сердцу автора. Пусть. Зритель должен верить в красоту сценических героев; но требовать, чтобы ему воочию показали эту красоту, чтобы ему дали ее почувствовать, — этого требовать зритель не имеет права. Зритель должен уметь обходиться без этого. В красочных людей современности, в их мощную {120} решающую силу автор верит всем своим творчеством. Верит, но их не обнаруживает. Он мог бы — в замысле, как своенравный чародей, волновать сердца и мучить, как это было доступно старому актеру и старому театру. Но он новый автор в новом театре. Поэтому он выбрасывает все, чем был силен актер; все, чем был силен театр, когда давал зрителю полноту ощущения человеческой красоты. Вместо этого он дает абстрактную схему жизненных отношений, введенную когда-то в театральную практику мистическими тенденциями.

В результате — без аншлага нельзя угадать внутреннее назначение театральной постановки. Покрывает ли она мистику; покрывает ли она индивидуалистическое отрицание современности; покрывает ли она социальный революционизм или mixtum compositum из того и другого и третьего? Под «прозодеждой» условных форм нельзя разобраться в своих собственных переживаниях в театре. Жертвой этой сумятицы театральных идей сделался «Передвижной театр» П. П. Гайдебурова. Долгое время условность его постановок по привычке принимали только как «стиль». Но вдруг сделали открытие, что это не только стиль. Театру вдруг поставили упреком мистические тона в постановках. Между тем «Передвижной театр» неизменно оставался верен себе и гармоничен;

У него форма всегда отвечала содержанию, туманной идее гуманности, к которой театр шел своим особым путем мистической мысли, найдя для нее соответствующие «условные формы».

Особенно тяжело отразилась сумятица на академическом театре. Никакой театр не может идти вразрез с требованиями зрительного зала. Не мог, не желал идти разрез с этими требованиями и академический театр. {121} Надо было только угадать их. И угадать наверняка. Наверняка, хотя зритель — средний статистический зритель переходного периода — сам не разбирался путем в собственных требованиях от театра, несмотря на многочисленные диспуты.

Театр оказался в положении героя русской сказки, получившего задание идти — не знаю куда и найти — не знаю что. В этих именно целях театр осуществил целую систему лабораторно-сценических опытов. Располагая драгоценным актерским материалом, он, естественно, не склонен был сразу расточить и изничтожить мастерство своих актеров и охотно шел навстречу тому новому, которое касалось не актерской читки, не актерских интонаций (интонаций необычайной выразительности); театр охотно ставил пьесы, выдерживая их в стиле говорящего рельефа; революционная толпа («Ночь» Мартинэ) осуждалась на недвижность станковой пластики; таким образом, сценическая условность, которая призвана была в свое время обнаружить, что сам человек не действующая сила в мировом процессе, что за него действуют высшие силы, оказалась примененною к выявлению, что такое представляет собою революция. Конечно, это не оказалось к выгоде ни для пьесы, ни для режиссера (Н. В. Петров).

Такой же условной сделана была, в порядке компромисса, материальная часть спектакля. Было допущено применение элементов условной постановки (бутафория, костюмы) при эмоциональной окраске самой игры актеров, как будто «условность» что-то вроде сахара, вновь изобретенного, которым можно сдабривать театральное представление «по вкусу». Пример такого компромисса условные костюмы Стеллецкого при возобновлении «Царя Феодора Иоанновича». Исполнение осталось неизмененным {122} против прежнего психологического, к слову сказать, отличного. Каждый по своему был хорош, и Федор — П. И. Лешков и Федор — Н. В. Смолич. Первый передавал умиляющую любовность и простоту, внесенную А. К. Толстым в облик своего героя, к которому московские люди относились любовно, как они вообще относились к «божьим людям»; в данном случае умиление усугублялось сознанием, что этот «божий человек» — московский царь, сын Ивана Грозного. Федору — Смоличу удавалось другое: ярко, красочно оттенить душевную уравновешенность Федора, этого царя, «скудного умом», как выражались современники иностранцы-дипломаты, бывшие при его дворе, но который все-таки был царем огромной страны, поражавшей воображение. Для силы театрального впечатления необходимо было довести до максимума приближение к иллюзии, что перед зрителем царь-самодержец всея великия и малыя Руси. Не было и такой цели разрушать иллюзию, если она готова была сложиться, что перед зрителем на самом деле не Федор, а дублирующие актеры Лешков и Смолич, в свою очередь притворяющиеся царями, ибо они и не притворялись, а с большой силой воспроизводили облик Федора, которого они чувствовали. Но академический театр драмы под давлением идеи компромисса нашел возможным в трагедию А. К. Толстого прибавить условности «по вкусу» и одел исполнителей в холщовые балахоны, расписанные красками по рисункам Стеллецкого. Как сообщила печать, обновление трагедии произошло оттого, что случайно были разысканы костюмы Стеллецкого, заготовленные еще в 1911 году, т. е. тогда, когда считалось необходимым, в мистических целях, устранить на сцене всякое вибрирование голоса и являть со сцены страдание по {123} Савонароле. При изгнании со сцены вибраций голос и произнесении слов, точно падающих в бездонный колодец, холщовый балахон для московского самодержца бы стилен, т. е. по-своему логичен и своеобразно правдив. Но при реалистической (в остальном) окраске исполнения, костюмы Стеллецкого были, конечно, или ложкой дегтя в бочке меду или ложкой меда в бочке дегтя. Во всяком случае именно эта подробность, как нельзя лучше, свидетельствует, что, несмотря на великое обилие диспутов о театре, вопрос о сущности «революции в театре», принесенной условным театром, далеко не сделался отчетливо ясным. В результате была неудовлетворенность и со стороны зрителей, жаждущих почувствовать на сцене обнаженную «сущность» человека, и со стороны зрителей, отвернувшихся от всяких эмоциональных переживаний, от всякой психологической правды и приемлющих только условную передачу человеческой идеи.

## 2

В расчете на требования этой второй категории зрителей, на академической сцене была широко использована гротескная форма постановок и в драматическом и в комическом плане. Это не был старый шарж. Шарж стремится надавить на эмоцию, гротеск — на мысль зрителя.

В идее гротескная форма должна была сгустить впечатление — и в драматическом и в комическом. То, чего зритель не дополучал в области эмоции, он должен был с избытком получить в виде сгущенной идеи общего смысла пьесы и отдельных образов, подчеркнутых режиссером. Особенно много обещала — казалось — эта форма в области сатирических постановок.

{124} С своей стороны театр принес в жертву «неведомому богу» сценического успеха то, чем был издавна богат и славен — утонченность интонаций и психологизм актерского исполнения («Смерть Пазухина» — в постановке Л. Вивьена и «Лизистрата» — С. Радлова).

В результате театр победил, но так же условно, как условны были сами постановки. После ожесточенной отрицательной оценки со стороны театральной печати — в течение нескольких театральных сезонов — было, наконец, признано, что академический театр способен творить не только в традиционных «психологических» формах. Но наряду с этой одержанной победой над печатью, театр потерпел поражение. Те же самые рецензенты, которые высоко расценили успехи в новом — для Акдрамы — мастерстве актеров, отметили полное равнодушие к этим победным постановкам академического театра — со стороны зрителя, того самого среднего статистического зрителя, на завоевание симпатий которого рассчитывал театр. И этот неуспех у зрителя не заключал в себе ничего умышленного, тенденциозного; зрители просто не смеялись на «Лизистрате», дремали и засыпали, в буквальном, не переносном смысле — на «Смерти Пазухина» (нам случилось лично видеть это дважды в конце 2‑го действия), Зритель не возбуждался, а утомлялся. То, что происходило на сцене, воспринималось не как сценическое действие (его и не было), а только как продолжительная сентенция.

Обратный эффект неожиданно получился, когда театр, в том же порядке театральных опытов, возрождал и ставил то, что не могло встретить одобрения на печатных страницах, в театральных рецензиях. Полуторавековая «Свадьба Фигаро» не стареющего сценического мастера {125} Бомарше; насчитывающая полстолетия работа сценического закройщика Пальерона — «В царстве скуки»; «Волчьи души» гиперболического Джека Лондона, — все они оказались способными, по-прежнему, держать зрителя в состоянии волнующего общения с художниками-психологами академической сцены.

# **{****126}** VII. Театр между прошлым и будущим

Мы уже не раз подводили частичные итоги. Подведем общий итог. Почему страдание, рассказанное в обыденных словах и выраженное в поэтической форме, не одно и то же? Почему существует разница в восприятии человеческого горя в зависимости от формы повествования о нем? Между тем эта разница — факт человеческой действительности, и этот факт полунасмешливо, полугрустно отметил Гейне:

Когда я про горе свое говорил,
То каждый зевал, да молчанье хранил.
Когда же в стихи я его нарядил,
То много великих похвал получил.

Вернемся к реалистическо-психологическому театру. Почему зритель способен прийти в зрительный зал, чтобы «облиться слезами над вымыслом»; почему душевная мука, от которой человеку свойственно бежать, когда она угрожает ему самому, почему она — душевная мука — влечет зрителя в драматический театр, когда действие не касается его самого и демонстрируется только со сцены, — это {127} представляет одну из загадок индивидуальной психологии, до сих пор, по-настоящему, научно не раскрытую. Понятнее всего давал объяснение вышеупомянутый канон: всякое творчество раскрывает самого художника. В приложении к актеру-актрисе это значило, что в момент сценического вдохновения они обнажали перед зрителем свою сокровенную душевную суть. Здесь на сцене Не часы, на минуты — люди обнаруживали в себе то, чего, быть может, не знали сами, при столкновениях с живой действительностью. Сцена обнаруживала в людях влечение к героизму, к человеческой красоте, подавленной и заглушённой трудностями действительной жизни. Она оказывалась правдивее подлинной жизни. Правдивее — в обнажении человеческой души. Это и заставляло зрителя «любить» актеров. Их любили за те роли, которые они исполняли. Им рукоплескали за красоту тех переживаний, которые они демонстрировали перед зрителем. У простецов-зрителей это сводилось к восторгу перед всякой красивой фразой, произнесенной даже неискусно, со сцены. У знатоков это требовало тонкой, вдохновенной игры актеров; тем не менее источник восторга и у простеца и у знатока был один и тот же. Публицист и художник Герцен, как мы знаем, определил роль театра в терминах поэзии и политической техники; по его определению, не раз нами приведенному, театр явился «представительной камерой поэзии»; зритель шел туда, как в «высшую инстанцию для решения жизненных вопросов», которые и разрешались перед ним, зрителем, «со страшной логикой событий и действий» сценического представления. Налицо были поэзия и непреложный авторитет. В этом и была историческая сила старого театра и старого актера.

{128} Условный театр уничтожил эту силу. Мы проследили эволюцию условного театра. По разному менялось внутреннее содержание, которому призван был служить условный театр. Но одно оставалась неизменным: отрицание психологии, т. е. отрицание современного человека. Как это ни парадоксально звучит, но современное искусство не «любит» современного человека. Отсюда такое же парадоксальное последствие. Раздаются жалобы на отсутствие новых драматургов, которые умели бы завладеть зрительным залом, как умели владеть старые мастера, а иногда и подмастерья (репертуар М. Г. Савиной), но новых драматургов по-прежнему нет.

Пора связать этот факт с настроениями художественно-литературного мира, из которого вербуются драматические писатели. Отсутствие интереса к человеческой психологии и к самому человеку — не в будущем, а в настоящем — очевидно, не благоприятствует развитию драматургии.

Это одно. Другое — происходит перерождение актера, как бывает перерождение тканей в организме. По причинам, коренящимся в той же обшей психологии момента, актер, выявляющий себя, становится (многим) не нужен. Он не нужен как сценическая сущность, он нужен только как алгебраический знак для выражения со сцены тех ли иных идей. Поэтому актер, которому надлежало вывить свою личность, на самом деле, потерял ее — в современном театре — и мечтает найти себя в балагане XVI – XVIII вв.[[9]](#footnote-10) Нашел себя только режиссер, получивший ничем не ограниченный простор в пользовании актером, {129} как единицей постановки, наравне с декорациями, реквизитом и бутафорией. Но напрасно было бы объяснять это механически — «засильем» режиссера, как объяснял недавно правозаступник актера А. Кугель («Жизнь Искусства», 1924). Верховенство режиссера диктуется самим существом современного театра, с его интересом к идеям современного человека, но не к нему самому.

Остается зритель. Масса зрительного зала расслоилась: определились два типа зрителей: зритель квалифицированный и зритель — простец. Квалифицированный зритель созвучен театральному сегодня. Пусть нет старого очарованья в театре. Можно наслаждаться другим, т. е. интеллектуально-театральным супрематизмом — современным «производственным мастерством», можно гутировать искусство, с которым актеры движутся по неудобным, их стесняющим лесенкам, мостам и башенным клеткам, составляющим сущность сценического конструктивизма, можно довольствоваться тем, как по сцене бегают деревянные щиты Мейерхольда; можно находить вкус в трюках — вроде пойманной рыбки Ильинского; можно чувствовать «современность» в воскрешаемом старом итальянском балагане. А в дальнейшем из всех этих щитов и трюков родится театр будущего, достойный будущего и способный овладеть зрителем в такой же мере (или сильнее), как и старый театр. Как это случится, остается неизвестным. Это — предмет веры, по старому правилу credo quia absurdum, est.

Остается массовый зритель, не дающий себе отчета в существе переживаемого театром кризиса и жаждущий, чтобы ему в театре не было «скучно».

Этот зритель привык слышать, что старые формы изжиты. Это стало своего рода каноном, и зритель {130} до известной степени хочет, чтобы театр стал новым. Но когда театр идет по этой дороге, отходит от человека — «сущности» и идет на служение идеям, массовый зритель остается неудовлетворенным — ему скучно. Именно по этой причине В. Мейерхольд вынужден напрягать свою изобретательность и ставить каждую вещь по-новому, оставляя втуне принципы предыдущих постановок. Без этой остроты режиссерской выдумки зритель не в состоянии был бы выдержать представление «пьес» В. Мейерхольда, как ни велик идейный или теоретический интерес к его постановкам.

Это и есть то многократное смешение языков, которое именуется кризисом театра. В конечном итоге торжествует «кино», где актер все еще не условный знак постановочной алгебры. В результате только залы «Великого Немого» полны.

И все таки Карфаген должен быть разрушен, и для многих этим вражеским Карфагеном является психологический театр. Еще недавно можно было думать, что ему на самом деле угрожает опасность разрушения и вырождения, — приходилось судить по силе производившегося натиска. Сейчас горизонт яснее. Достаточно авторитетными представителями революционной мысли признано, что психологический театр вовсе не Карфаген, в разрушении которого заинтересована революция; как раз наоборот.

Нельзя сомневаться, что разрушение психологического театра было бы культурным бедствием. Это обозначало бы утрату преемственности методов, традиций сценического искусства, воспитанных в ту пору, когда, по точному, многократно цитированному выражению В. Мейерхольда, человек был на сцене «сущностью». Но ведь он не только был, но и будет еще «сущностью» в театре.

{131} Говорят о производственном мастерстве, как о вновь найденном источнике художественных впечатлений. Конечно, производственное мастерство — культурная ценность. Но ведь оно, это производственное мастерство, не исчерпывается трюками, щитами и рыбками. В прошлом для театра нужно было иное мастерство. Оно же будет нужно для театра и в будущем, когда он захочет воочию обнаружить красоту нового человечества. Для этого понадобится уменье актера сделать ощутимой эту красоту, т. е. понадобятся актерские интонации и выразительные жесты, обнажающие душевную суть человека, т. е. то, чем мы еще богаты, — понадобится замечательное русское актерское мастерство реально-психологической школы.

Будем в конце концов говорить языком не искусства, а экономики… Театр «торгует» и живет только красотой человеческих переживаний.

Если есть спрос на эту красоту, все обстоит благополучно. Театр процветает. Драматургия тоже.

Когда этого спроса нет, когда человек перестает быть предметом интереса и любования, в качестве главного источника доступной нашему миру красоты, наступает «кризис». В это время, время упадка человеческой красоты, привлекают интерес только идеи человека, но отнюдь не сам человек, его психология.

Кризис театра пройдет, когда человек снова станет предметом радостного интереса, когда он снова станет радостной «сущностью» искусства, как был когда-то, в мистическую пору искусства.

1. Литературно-художественные искания в конце XIX в. — начале XX в. Изд. «Сеятель». 1924 г. [↑](#footnote-ref-2)
2. Доказательств этого В. Мейерхольд не приводит. [↑](#footnote-ref-3)
3. В том же сборнике «Театр» почти так же определял роль режиссера Ф. Сологуб. «Актер должен быть холоден и спокоен, каждое слово его должно звучать ровно и глубоко, каждое движение его должно быть медленно и красиво» («Театр одной воли»). [↑](#footnote-ref-4)
4. Курсив у Ф. Комиссаржевского. [↑](#footnote-ref-5)
5. Кроме «Мещанина во дворянстве» Ф. Комиссаржевский приглашен был поставить другую Мольеровскую пьесу: «Лекарь поневоле» в Московском Малом театре в день Щепкинского юбилея. Но постановка оказалась настолько проникнутая субъективизмом Ф. Комиссаржевского, что театр не решился ее осуществить в день, предназначенный для чествования памяти Щепкина, который, «как и Мольер, был отцом реализма». Ф. Комиссаржевский это мнение оспаривает, но странным доводом. Вместо того, чтобы показать, что Мольер никогда *не стремился* к правде на сцене, что это не было его *устремлением*, Ф. Комиссаржевский ограничивается доказательствами, что этого фактически не было в Мольеровской комедии, только что вылупившейся из итальянского балагана (commedia dell’arte). [↑](#footnote-ref-6)
6. Этим термином литература и сцена обязаны живописи и пластике, где так именуются мотивы орнамента, представляющие причудливое сочетание форм растительного царства с фигурами, или с частями фигур человека и животных в естественном виде или офантазированных. (Новый энциклопедический словарь Брокгауза-Ефрона. т. 15). [↑](#footnote-ref-7)
7. В действительности, желанной В. Э. Мейерхольду «биомеханики» не существует: то, что есть (Проф. Коган. Основы биомеханики), неизмеримо элементарнее, чем отвергаемая психо-физиология. [↑](#footnote-ref-8)
8. Курсив принадлежит нам. [↑](#footnote-ref-9)
9. Влияние эволюции театральных форм на актерское мастерство вообще и на мастерство выдающихся представителей современного русского театра составит тему особого этюда. [↑](#footnote-ref-10)