**Русский театр и драматургия 1907 – 1917 годов**: Сборник научных трудов / Редкол. А. Я. Альтшуллер, А. А. Нинов, Ю. А. Смирнов-Несвицкий. Л., 1988. 134 с.

*Л. М. Кипнис*Пьеса «Роза и Крест» и этический идеал Александра Блока 3 [Читать](#_TOC210995626)

*Н. Г. Андреасян*
Драматургия В. Я. Брюсова (1907 – 1917 годы) 21 [Читать](#_TOC210995627)

*А. Л. Порфирьева*
Вячеслав Иванов и некоторые тенденции развития
условного театра в 1905 – 1915 годах 37 [Читать](#_TOC210995628)

*А. С. Ласкин*
«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера — В. Э. Мейерхольда — А. Я. Головина
(К проблеме — Мейерхольд и «Мир искусства») 54 [Читать](#_TOC210995629)

*М. С. Берлина*
Пьесы Леонида Андреева на Александринской сцене 68 [Читать](#_TOC210995630)

*С. В. Сигов*
О драматургии Велимира Хлебникова 94 [Читать](#_TOC210995631)

*С. Л. Шолохов*
«Пушкинский спектакль» в постановке А. Бенуа на сцене МХТ (1915 г.) 112 [Читать](#_Toc210995632)

# **{3}** Л. М. КипнисПьеса «Роза и Крест» и этический идеал Александра Блока

Пьесу А. Блока «Роза и крест» давно уже принято рассматривать как «крупнейшее, предельное достижение» поэта в области драматического творчества[[1]](#endnote-2). Длительный и кропотливый процесс работы над ней давно известен и подробно проанализирован В. Жирмунским[[2]](#endnote-3) и П. Громовым[[3]](#endnote-4), проследившими в деталях характер изменений замысла «Розы и Креста» от балетного (затем оперного) либретто до стихотворной драмы. Исследователи выяснили и то, что Блок настойчиво стремился в этой пьесе выйти из пределов лирической субъективности своих первых драм и говорить о вопросах общечеловеческих, тех, которые он сам осмыслял как «вечные».

Начиная с 1910‑х годов такими вечными вопросами становятся для Блока вопросы этические. Поэт сам решительно подчеркивает, что не умеет и не имеет права «говорить больше, чем о человеческом»[[4]](#endnote-5). И эта позиция уже является главной в его работе над пьесой «Роза и Крест». Как верно замечает З. Минц, Блок в эти годы «существенно видоизменяет концепции “богочеловечества”, создавая собственный “миф о Человеке”, “миф о человеческой истории”»[[5]](#endnote-6). Поэт все дальше отходит и от ницшеанского толкования Человека, принимаемого и высоко ценимого многими символистами. Культ «сильной личности», с позиций активного индивидуализма преодолевающей буржуазную мораль и условности современного общества, уже не устраивает его, — ведь такой «сверхчеловек» находится «по ту сторону добра и зла» (название книги Ф. Ницше — 1886) и, следовательно, не может, по мнению Блока, принадлежать будущему, как мечтал немецкий мыслитель и поборники его философии в России[[6]](#endnote-7).

Человек будущего видится Блоку, в первую очередь, носителем этического начала, ясно осознающим нравственные критерии добра и зла. Это убеждение заставляет Блока вновь и вновь пересматривать свои пристрастия к ранее незыблемым для него авторитетам в философии, в искусстве, в жизни. 21 февраля 1911 года Блок пишет матери: «Я чувствую, что у меня, наконец, на 31‑м году определился очень важный перелом, что сказывается и на поэме [“Возмездие”. — Примечания мои. — *Л. К*.] и на моем чувстве мира. Я думаю, что последняя тень “декадентства” отошла. […] Я “общественное животное”, у меня есть определенный публицистический пафос и потребность общения с людьми — все более по существу» (VIII, 331). Перелом, который происходит в мировоззрении Блока, влияет и на его представление о человеке будущего. {4} Новый человек мыслится Блоком уже не в качестве законченного индивидуалиста, свободно попирающего на правах собственного «Я» любые общественные интересы, а как «существо общественное». В письме к Андрею Белому от 6‑го июня 1911 года Блок пишет, что последний этап своей «трилогии вочеловечения» (три тома его стихотворений) он собирается обозначить как «рождение человека “общественного”, художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы, сдержанно испытывать годный и негодный материал, *вглядываться в контуры “добра и зла”*» [курсив мой. — *Л. К*.]. Здесь же Блок категорически заявляет: «Отныне я не посмею возгордиться, как некогда, когда неопытным юношей, задумал тревожить темные силы — и уронил их на себя. Поэтому отныне *Я не лирик*» (VIII, 344)[[7]](#endnote-8).

Преодоление Блоком «проклятий» субъективистской лирики теперь осуществляется именно благодаря возросшему вниманию поэта к тому, что есть Человек, что составляет его суть, смысл его жизни, но уже не в абстрактно-философском, а в социально-нравственном аспекте. К этому времени Блок уже определил для себя отличие в этом вопросе реалистов от символистов: «Реалисты исходят из думы, что мир огромен и что в нем цветет лицо человека — маленького и могучего […]. Мистики и символисты не любят этого — они плюют на “проклятые вопросы”, к сожалению. Им нипочем, что столько нищих, что земля круглая. Они под крылышком собственного “я”»[[8]](#endnote-9).

Идея русской демократической литературы о простом, но могучем духом человеке, руководит Блоком и в 1912 – 1913 гг. при создании им пьесы «Роза и Крест». Он черпает ее не только из произведений Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого, а и из самой жизни. Хорошо известны высказывания Блока по поводу документальной книги М. Горького и В. Мейера о землетрясении в Калабрии и Сицилии[[9]](#endnote-10). Рецензируя ее (статья Блока носит название «Горький о Мессине». — 1909 г.), поэт делает для себя необычайно важный вывод: «Так вот каков человек. Беспомощней крысы, но прекрасней и выше самого прозрачного, самого бесплотного видения. Таков *обыкновенный человек* […]. Он поступает страшно просто, и в этой простоте только сказывается драгоценная жемчужина его духа» (V, 384).

Статья о землетрясении в Мессине пишется Блоком не как горькая эпитафия 100 тысячам жителей Италии, трагически погибшим от стихийного бедствия 15 декабря 1908 г., а как ода мужеству, стойкости и героизму простого человека. На основе конкретных реальных фактов, приводимых Горьким и Мейером в своей книге, Блок приходит к мысли, что люди показывают свое истинное «человеческое» лицо лишь в минуту смертельной опасности, отбросив на это время «несчетные “стилизации” — политические, общественные, религиозные и художественные личины человека». «И все это, — считает Блок, — без подкраски, без ретуши» (V, 381).

{5} Желание понять, каковы же все-таки нравственные возможности личности перед лицом Трагического, все чаще занимает поэта, ищет выражения в стихах (особенно третьего тома), проникает в прозу, определяет пути его драматического творчества. Пьеса «Роза и Крест», с ее ярко выраженным трагедийным началом, и есть результат размышлений Блока на эту тему[[10]](#endnote-11). В своем дневнике от 5 февраля 1913 г. после разговора с Ивановым-Разумником о пьесе Блок записывает свои соображения уже о сущности трагического. «Дело трагика, — считает Блок, — почувствовать трагедию во всякой человеческой драме (даже в упавшем на голову кирпиче, в случайно раздавившем автомобиле). Когда это будет почувствовано, понятие “драмы” в том смысле, как оно испоганено во второй половине XIX века (т. е. “кончается плохо”) — околеет» (VII, 215)[[11]](#endnote-12).

Стремление показать в своей пьесе в свете трагического драму «человека по преимуществу» (IV, 460), т. е. самого обычного в своем отношении к людям и к жизни, без ложного героизма, невольно заставляло Блока внимательно оценивать концепции Человека у тех художников, кто, как ему казалось, уже открыл «торные пути» к решению этих проблем.

Из свидетельств современников известно, какое «потрясающее впечатление» произвела на Блока пьеса Леонида Андреева «Жизнь Человека»[[12]](#endnote-13). Еще в 1907 году в статье «О драме» Блок подверг ее подробному анализу. Особое внимание он уделил главному герою пьесы — Человеку: «Это единственный не картонный герой новейшей драмы, — писал Блок, — человек, в котором подчеркивается заурядно-человеческое с тем же упорством, с каким Чернышевский подчеркивает заурядность Лопухова, Кирсанова, Веры Павловны. Это — реальнейший из реальных людей, без примеси необычайного или фантастического» (V, 189).

Блок в своей статье резко отверг претензии тех критиков, кто считал, что «Жизнь Человека» писалась драматургом под влиянием Метерлинка. «*Никакого Метерлинка нет в “Жизни Человека”*, — заявлял поэт, — есть только видимость Метерлинка, то есть, вероятно, Андреев читал Метерлинка — вот и все» (V, 189). Полемика о степени влияния Метерлинка на Андреева объяснялась тем, что безысходный трагизм, абстрагированно-условный характер действия пьесы, наряду со стилизацией ее героев, действительно отдаленно напоминали поэтику бельгийского драматурга, давшего, как писал Луначарский, «теорию декадентского театра»[[13]](#endnote-14). И все же мистифицированный тип покорного судьбе человека, созданный Метерлинком в своих драмах, явно отличался от героя-бунтаря «Жизни Человека», перед которым Андреев, как верно заметил Блок, поставил отчетливый вопрос, «что делать» (V, 189).

Споры о влиянии Метерлинка на пьесу, так понравившуюся Блоку, воспринимались им гораздо острее, чем может показаться на первый взгляд. Упреки в подражании бельгийскому драматургу он ведь часто слышал и по отношению к собственному творчеству. {6} До обидного было, например, читать завуалированные похвалой и участием, но достаточно прозрачные сравнения Андрея Белого: «Если бы мы не боялись историко-литературных определений, — замечал Белый о Блоке-драматурге, — мы могли бы назвать его русским Метерлинком без аристократизма, свойственного этому поэту, но с большей близостью к истокам души народной»[[14]](#endnote-15).

Споры о метерлинковско-андреевском «декадентстве», по-видимому, сыграли пусть незначительную, но вполне определенную роль и в работе Блока над собственной пьесой «Роза и Крест». Задумываясь о принципах раскрытия в пьесе главной идеи, Блок значительно отходит от декадентского описания и трактовки бытия человека. «Одним из главных моих “вдохновений”, — пишет поэт, — была *честность*, т. е. желание не провраться “*мистически*”. Так, чтобы все можно было объяснить психологически, “просто”. События идут как в жизни, и если они приобрели *иной* смысл, символический, значит я сумел углубиться в них. Я ничего не насиловал, не вводил никаких неизвестных» (ЗК, 285).

Желая «не провраться мистически», Блок в «Розе и Кресте» широко использует историко-социальный фон, на котором разворачивает свой миф о «судьбе человеческой» (VII, 186). «Надо придерживаться истории, зная, однако, все время, что действующие лица — “современные” люди, — пишет Блок в записных книжках, — их трагедия — и наша трагедия» (ЗК, 285).

Обратившись к истории и литературным источникам средневековья, Блок строил своеобразную социальную модель современности. Ведь раньше еще поэт, переводя «Праматерь» Грильпарцера, писал, что в нем «просыпается *публицистическое* желание перевести пьесу на гибель русского дворянства» (IV, 295).

В работе над «Розой и Крестом» Блок прибегает к такому эксперименту. Подобно ученому, работающему в области точных наук, где часто бывает невозможно по техническим причинам найти решение какой-либо задачи на заданном уровне и тогда специально моделируют необходимые условия на ином, упрощенном уровне, Блок вводит в свою пьесу историко-социальную канву той эпохи, которая представляется ему близкой современности. «Почему же я остановился на XIII веке? (кроме внешних причин[[15]](#endnote-16)), — задавался вопросом сам Блок. — Потому, что современная жизнь очень пестрит у меня в глазах и слитно звучит в ушах. Значит, я еще не созрел для изображения современной жизни, а может быть, и никогда не созрею, потому что не владею еще этим (современным) языком» (ЗК, 288).

Но, возможно, именно внимательное изучение конкретных историко-социальных деталей эпохи средних веков, находя отражение в пьесе, помогало Блоку уйти от сухих абстракций и заданности философских схем модернистской драматургии, подвести под описываемые события не мистико-символистскую, а реальную почву. Ведь даже те глобально-философские, но внесоциальные истины, которыми пользовался, например, Леонид Андреев, вряд ли {7} могли помочь Блоку отыскать пути к такому типу нового человека, человека «общественного», который он намеревался вывести в своем произведении.

Вопрос о новом человеке в социально-этической программе Блока к этому времени занял главное место. Поэт мечтает о рождении мужественного и героического человека, готового «за святое дело мертвым лечь», способного принести в жертву личное во имя внеличного (общественного). Начиная с «Возмездия», где уже была остро сформулирована проблема «Кто меч скует?», и до конца жизни поэт находился в непрестанном поиске тех благородных черт человеческого характера, которыми должна обладать новая «порода» людей. Своим мыслям о необходимости совершенствования «человеческой породы» Блок, как уже отмечалось в критике[[16]](#endnote-17), пытался подвести итог в речи «О назначении поэта» и в дневниковых набросках к ней. 7 февраля 1921 г. поэт заносит в свой дневник мысль о том, что существующая порода людей «явно несовершенна и должна быть заменена более совершенной породой существ» (VII, 406). А уже спустя несколько дней, в речи, ставит вопрос о высокой миссии художника в деле формирования этой породы. «Мы сами принимаем участие в сменах пород, — считал Блок. — Мы занимаем какое-то место в мировой культуре и сами способствуем образованию новых пород». Цитируя дальше пушкинский тезис о том, что «слова поэта суть уже его дела», Блок делает вывод, что слова поэта «испытывают человеческие сердца и производят отбор в грудах человеческого шлака», что они «собирают какие-то части старой породы, носящей название “человек”; части годные для создания новых пород; ибо старая, по-видимому, быстро идет на убыль, вырождается и умирает» (IV, 161 – 162).

Такое восприятие мысли А. Пушкина, памяти которого была посвящена речь Блока, вероятно, находило отражение в мировоззрении поэта и в период создания пьесы «Роза и Крест». Оно оказало воздействие не только на образы «бедного рыцаря»[[17]](#endnote-18)Бертрана и его «двойника» «странника» Гаэтана, но и на всю проблему долга — нравственную доминанту пьесы. «Вот эсотерическое, чего нельзя говорить людям […]: искусство связано с *нравственностью*, Это и есть “фраза”, проникающая произведение (“Розу и Крест”, так думаю иногда я)», — писал Блок в дневнике (VII, 224).

Идея нравственности как основы искусства еще сильнее определила отход Блока от символизма, так как прямо касалась сложного вопроса об отношении искусства к жизни, об отношении эстетического и этического. Концепции «чистого искусства» Блок не принимал в течение всей жизни, как, впрочем, не принимал и утилитарного назначения искусства. В статье «О театре» (1908 г.) он писал, что «формула “искусство для жизни” — плотна и противна, как сытое кушанье…» (V, 262), и поэтому опасался, что его тезис о связи искусства с нравственностью, будет сразу же использован утилитаристами «для своих *позорных* публицистических {8} целей» (VII, 224). Но еще большие опасения Блока вызывали защитники «чистого искусства», которые «заклюют» (VII, 224) упреками в измене «заветам» символизма. Ибо, например, такой ярый апологет символизма, как Эллис (Л. Кобылинский), считавший искусство делом «немногих и для немногих», прямо писал в своих статьях о том, что для современного художника «аристократический индивидуализм является самым горячим и самым ярким заветом всех без исключения основателей и первых поборников символизма»[[18]](#endnote-19). Устав от следования заповедям символизма, Блок в год окончания пьесы «Роза и Крест» сделает в своем дневнике важную запись, свидетельствовавшую о качественно новом этапе его идейной и творческой эволюции: «Пора развязать руки, я больше не школьник. Никаких символизмов больше — один, отвечаю за себя…» (VII, 216). По-видимому, всем этим и объяснялось возвращение Блока в период создания «Розы и Креста» к традициям русской демократической литературы, со свойственными ей реалистической эстетикой, гражданским пафосом и, наконец, насущной потребностью русских писателей всегда давать нравственную оценку любым явлениям современной жизни.

В «Розе и Кресте» в свете авторской нравственной оценки даны и достоверные исторические события средних веков и вымышленные драматические персонажи, с их стремлениями и поступками, страстями и моралью. Однако специфика драматического жанра не позволяла Блоку прямо (как, например, в лирике) выражать свое отношение, свое собственное нравственное кредо. Ведь главный герой пьесы — Бертран — даже и по сравнению с лирическими героями предыдущих блоковских пьес получил известную долю самостоятельности, уже не требовавшую авторского вмешательства.

Этические позиции Блока в пьесе «Роза и Крест» обнаруживают себя постепенно и лишь в процессе изображения нравственного роста героя. В прямом соответствии с этим ростом, нравственной эволюцией Бертрана (от человека «униженного» до человека «по преимуществу») разворачивается в пьесе и весь миф о судьбе человека.

27 апреля 1913 г. Блок записывает в дневнике свой разговор со Станиславским: «Перешли к “Розе и Кресту”, и я стал ему подробно развивать психологию Бертрана, *сквозное действие*. Он [Станиславский. — *Л. К*.], все время извиняясь за грубость воображения (“наше искусство — грубое”), стал дополнять и фантазировать от себя. И вот что вышло у нас с ним вместе:

Живет Бертран — *человек, униженный*…» (VII, 242 – 243). «Униженность», по Блоку, отправная черта характера и социального положения Бертрана. Станиславский требовал «показать это сразу же тем, что Алиса велит выплеснуть помои, почти — ночной горшок. *Рыцарь* кладет меч и щит и несет ведро» (VII, 243). Для актера, по мнению Станиславского, уже эта сцена сразу могла бы стать «заявкой на образ». Однако Блок сомневался в необходимости {9} идти навстречу «театральным» требованиям Станиславского, сомневался «надо ли “огрублять”, досказывать, подчеркивать». «Может быть, не я написал невразумительно, — размышлял поэт, — а театр и зритель не готовы к моей “сжатости”?» (VII, 244 – 245).

Действительно, миф о «судьбе неудачника» (VII, 164), который разрабатывал Блок, и который тяготел к лаконизму притчи, включавшей в себя и параболическую мысль о социальном бесправии простого человека средневековья, равно как и человека начала XX в., не мог быть «огрублен» натуралистическими «деталями», подсказанными режиссером. Можно предположить, что, пойдя по этому пути, Блок потерял бы ту силу обобщающего начала, которого он добивался в процессе работы над «Розой и Крестом» и образом ее главного героя.

Подчеркивая «униженность» Бертрана, Блок, первым делом, показывал сложное социальное положение своего героя. Сын простого тулузского ткача, попавший с малых лет в замок графа Арчимбаута, Бертран за долгую службу был посвящен в рыцари. Но главное то, верно заметил П. Громов, «что он “белая ворона” среди рыцарей не только потому, что его постоянно унижают, — дело не только в двусмысленности социального положения. Дело еще и в том, что он сам постоянно чувствует себя человеком социальных низов, попавшим в чуждую, внутренне ему далекую среду»[[19]](#endnote-20).

Осознание героем своего бесправия (Бертран, выйдя из прежнего социального состояния, так и не смог утвердиться в новом) оказывалось одной из главных причин его нравственных мук и влияло, конечно, на его поведение. Поведение Бертрана Блок определил двумя «направляющими»: любовью к Изоре и службой графу. Этический императив службы для Бертрана — чувство долга. «В этом чувстве, — писал Блок, — нет ни тени лакейства; но он действительно и искренно защищает своих хозяев, действительно считает долгом сносить от них все зло, которое они ему причиняют, и защищать их от тех, с кем бы он был сам при других условиях» (IV, 534). И все же, одним лишь происхождением героя («в жилах его течет народная кровь еретика, альбигойца, кафара» — IV, 534) Блок уже ставил Бертрана перед трагическим противоречием — выполнением принятых обязательств (Положение обязывает!) и ясным ощущением неправоты своих хозяев.

В этом смысле особенно важно признание Бертрана в сцене разговора с Гаэтаном:

… А я ведь на службе… что я могу,
Пышного замка сторож несчастный!
Лишь сам не участвую я
В охотах на нищих крестьян… (IV, 201),

В «автобиографии» героя («Записки Бертрана, написанные им за несколько часов до смерти»), созданной поэтом специально для Художественного театра, на сцене которого должна была идти пьеса, Блок подробно выявлял нравственно-психологические позиции {10} Бертрана и его отношение к забавам рыцарей (облавы на крестьян, преследование деревенских девушек). «Видя все это, — пишет герой в “Записках”, — я не мог оставаться равнодушным, но также не мог ничем помочь беде, так как был только ночным сторожем и разведчиком и, в унижении моем, не имел даже голоса, чтобы умолить моего господина оставить жестокие забавы и предостеречь его от грозящих неприятностей. Может быть, — да простит меня бог, — в моей оскорбленной душе жило грешное чувство злорадства, ибо тот, кто унижал меня не совсем справедливо, сам не был чист» (IV, 522).

Из признания Бертрана ясно, что такую важнейшую заповедь христианской этики, как «всепрощенничество», Блок отвергал и не мог сделать руководством для своего нового человека. В целом же проблема столь острого социально-нравственного содержания, как противоречие между убеждениями героя и выполнением взятых им на себя обязательств, поставленная в пьесе, в литературных источниках, которыми пользовался Блок, да и вообще во всей литературе средневековья, не только не была заявлена, но просто не могла существовать. Ведь, во-первых, такая моральная норма вассалитета, как верность своему сеньору, считавшаяся важнейшей христианской добродетелью, была общеустановлена для рыцарей и потому, в силу своей очевидности, не подвергалась сомнению. И, во-вторых, в средние века, когда коллективное (в данном случае — корпоративное) сознание превалировало над индивидуальным, даже человек с низким происхождением, приняв омаж (посвящение в рыцари), обязан был принять и принимал, осваивал тот тип сознания, которым руководствовалась вся корпорация. Кроме того, склонность к самоанализу и рефлексии, которую демонстрировал Бертран в решении социальных проблем (что тоже отличало его от героев средневековой литературы), неизбежно заставляла героя осмыслять сами эти проблемы этически.

Бертран — Гаэтану:

… Я, как и ты, не верю в новый поход,
Меч Монфора — не в божьей руке…
Но разве могу изменить,
Чему всю жизнь я служил?
Измена — даже неправде —
Все изменой зовется она! (IV, 201)

Ставя своего героя в сложную нравственную коллизию и делая историю внутренних переживаний Бертрана предметом особого нравственно-психологического исследования, Блок значительно усложнял такие устоявшиеся понятия рыцарского кодекса чести, как верность, достоинство и т. д., наделял их современными представлениями. Ведь представления о чести в средние века, пишет А. Я. Гуревич, носили специфический характер: «честь не столько внутреннее сознание собственного достоинства, самосознание человека, {11} который ощущает свои индивидуальные качества, отличающие его от других, сколько слава среди окружающих. Он видит себя глазами других, доблестью считается не особенность, а одинаковость, сходство рыцаря с остальными»[[20]](#endnote-21). Бертран в «Розе и Кресте» — человек, который, напротив, отнюдь не стремится к тому, чтобы стать похожим на других обитателей замка, тех, кого Блок назвал «квадратными» персонажами пьесы. Даже в своем унижении Бертран стремится сохранить, не потерять свою личность, остаться самим собой. И весь его героизм в том и состоит, что он не поддается никаким сделкам с совестью и потому просто не может быть как все.

Громов уже отмечал сходство некоторых ситуаций «Розы и Креста» с «Идиотом» и «Униженными и оскорбленными» Достоевского и то, что в высказываниях самого Блока о пьесе не случайно появляется слово «униженные» по отношению к целой группе персонажей драмы[[21]](#endnote-22). Действительно, «бедный рыцарь» Бертран многое унаследовал не только От пушкинского «бедного рыцаря», но и от всех «бедных людей», от всех «униженных» героев русской литературы, дорогих и близких сердцу поэта. Вслед за Гоголем и Достоевским, Блок с полным правом мог воскликнуть в своих «Ямбах»:

… Моя свободная мечта
Все льнет туда, где униженье.
Где грязь, и мрак, и нищета[[22]](#endnote-23).

Пафос Блока был направлен на то, чтобы показать, что его «Бедный рыцарь» душевно богаче тех, кто обладает внешними атрибутами богатства: титулом, властью, деньгами. Бертран по сравнению с ними имеет непреходящие ценности — честь, совесть, достоинство. «Он неумолимо честен, — писал Блок, — трудно честен, а с такой честностью жить на свете почти невозможно, и все окружающие, пользуясь этой честностью на все лады, над ней же издеваются и ее же считают дурацкой» (IV, 533 – 534). Такая характеристика, которую поэт давал своему герою, не может, конечно, не напомнить князя Мышкина. Но для Блока важнее были не те литературные аналогии, которые могли возникнуть в воображении читателя или зрителя, а неустанный поиск «идеального» человека нового времени. Вспомним, что и Достоевский, начиная работу над «Идиотом», писал: «Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого, — считал Достоевский, — нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение *положительно* прекрасного, — всегда пасовал. Потому что задача эта безмерная»[[23]](#endnote-24).

Блок тоже ясно понимал сложность взятой им на себя задачи, но в своих поисках «положительно прекрасного человека» он шел не от образа Христа, как Достоевский[[24]](#endnote-25), а от типа простого, ничем внешне не выдающегося демократического человека.

{12} Еще в «Песне Судьбы», следуя главенствующей идее Толстого о том, что нужно не учить народ, а учиться у него, Блок ориентировался на этические ценности народного сознания[[25]](#endnote-26). В «Песне Судьбы» путь, который указал Герману некрасовский Коробейник (олицетворение народной мудрости и народного знания), по замыслу поэта, и был путь к спасению героя. Интеллигент Герман мог обрести право называться «человеком» (в блоковском понимании этого слова), лишь перешагнув «черту» между интеллигенцией и народом. Со стороны поэта это было прямое указание, с кем должен быть человек сегодня, сейчас, в условиях жесточайшей реакции.

В пьесе «Роза и Крест» Блок задумывается уже не столько о проблемах настоящего своей родины, сколько будущего. КАКИМ должен быть человек будущего — вот, что волнует поэта. Не случайно двойник Бертрана Гаэтан носит в пьесе звучный титул Рыцарь-Грядущее и поэтому его облик таинственен и неясен, его речи смутны и загадочны, его поступки непредсказуемы. И все же главный герой пьесы — Бертран. С Рыцарем-Грядущее он связан «нитями друидическими» (VII, 142), потому что он сам новый человек. В пьесе «Роза и Крест» перед Блоком задача состоит уже не в том, чтобы показать, что «недоступная черта» между интеллигенцией и народом существует, а найти «пробный тип» новой «породы» людей будущего, подобно тому, как в русском реализме 60 – 70‑х гг. прошлого века его искали во главе с Чернышевским многие писатели-демократы[[26]](#endnote-27).

Наделяя Бертрана «низким» происхождением, Блок, однако, высвечивал в его характере те черты, которые отличали определенный культурный слой его собственного окружения, впитавшего в себя многие ценности народного сознания. Это и патриотизм, и верность долгу, и преданность идеалам, и нетерпимость к насилию, несправедливости, пошлости.

Но глубочайшим убеждением Блока было и то, что человек, независимо от своего социального положения, все свои лучшие качества проявляет в любви. Любовь — универсальный и всеобъемлющий мотив творчества поэта. Свое конкретное воплощение он получает в произведениях Блока о Родине, природе и, конечно, прежде всего — о женщине. Но даже в любви к женщине чувственная сторона меньше всего занимала поэта. Уже современники, называя Блока «Дон Жуаном русской поэзии», видели, что его «любовь» носит идеальный характер, чаще всего приобретая символический, а следовательно — многомерный смысл[[27]](#endnote-28).

В «Розе и Кресте» тема любви выступает в различных аспектах. Начиная с названия, она проникает в лейтмотив пьесы — песню о «Радости — Страдании», связывая между собой два противоположных определения, в результате чего возникает новое трагедийное смысловое сочетание. В центре пьесы безответная любовь главного героя Бертрана. Но любовь Бертрана не ограничивается одной лишь любовью к Изоре. Бертран — патриот. Он, пишет Блок {13} в «Объяснительной записке для Художественного театра», «любит свою родину, притом в том образе, в каком только и можно любить всякую родину, когда ее действительно любишь. То есть, по-нашему, он не националист, но он француз, для него существует ma dame France, которая жива только в мечте…» (IV, 534). В подобном проявлении любви Бертрана явственно звучит тютчевская тема: «Умом Россию не понять…» Не случайно в «Соображениях и догадках о пьесе» Блок писал, что эпиграфом к «Розе и Кресту» могут послужить строки из стихотворения Ф. Тютчева «Два голоса»:

Тревога и труд лишь для смертных сердец…
Для них нет победы, для них есть *конец*.
 (IV, 460)

Бертран простой человек и, в отличие от интеллигента Германа, сердцем верит в свою родину, как верит в Изору. Однако и любовь Бертрана к Изоре сама по себе имеет немаловажное значение в его патриотических чувствах.

Создавая образ Изоры, Блок наделял ее «простонародными» чертами[[28]](#endnote-29). Но при этом поэт подчеркивал: «Она не плебейка, но демократка» (IV, 532). Характер Изоры, как показывают черновики и комментарии к пьесе, разрабатывался Блоком особенно тщательно. По сравнению с женскими персонажами его прежних лирических драм, Изора, пожалуй, самый психологически «выверенный» характер. И тем не менее образ Изоры, несмотря на реалистическую очерченность и явный психологизм, в малой, но существенной мере — образ аллегорический. Его можно понять только в соотнесении с аллегориями предыдущей пьесы Блока «Песня Судьбы». Заметной преемственностью образ Изоры обладает, например, по отношению к образу Фаины. В чертах Фаины, при всей эксцентричности ее поведения, отчетливо проглядывал обобщенный образ Родины, России, народа. Стремление к ней интеллигента Германа было поэтому исторически обусловлено. Однако столь явно прямолинейная аллегория, как известно, смущала Станиславского, которого Блок хотел видеть постановщиком «Песни Судьбы» в Художественном театре[[29]](#endnote-30).

В работе над образом Изоры Блок стремился устранить этот недостаток. Характер его новой героини значительно сложнее характера Фаины, так как автор уже не хочет идти по пути «подведения индивидуального под общее с непременным снижением этого индивидуального»[[30]](#endnote-31). Он наделяет образ Изоры яркими индивидуальными красками, что придает персонажу реалистическую «выпуклость» и объемность. Действия героини, казалось бы, уже не есть результат отвлеченной мысли автора[[31]](#endnote-32), а объективно мотивированы ее собственной психологией, ее внутренним миром. Так, например, в «Объяснительной записке» Блок разъяснял противоречивые поступки героини двойственностью ее натуры. «В Изоре так много звериного, темного, — писал поэт, — что все то новое, что {14} неудержимо плывет на нее, что, помимо воли, ее обуревает, — потрясает ее всю, даже физически, бросает ей кровь в щеки, доводит до припадков гнева, ярости, до обмороков. Но при всем этом, Изора — такой тонкий и благородный инструмент и создана из такого беспримесно-чистого и восприимчивого металла, что самый отдаленный зов отзывается в ней» (IV, 532).

И все же те комментарии, что написаны Блоком специально для Художественного театра и в которых, в основном, и дается психологическая мотивировка действий персонажей, на наш взгляд, несколько «огрубляют» (вспомним приведенные выше слова Станиславского: «наше искусство грубое») суть самого замысла поэта.

Изора во сне, как и Фаина в своих мечтах, видит героя, который должен ее освободить. Она слышит от него смутный зов-песню, сулящий ей крестный путь «радости-страдания». Как и Фаина, Изора не свободна. Она постоянно находится под неусыпным надзором графа и его прихлебателей. Тема «несвободы» одна из наиболее важных в пьесе. В «Песне Судьбы» она была детерминирована историческими событиями, происходившими в России (пьеса писалась в период реакции, в 1907 – 1908 гг.), и на ней строилось главное развитие действия.

В «Розе и Кресте» Блок разворачивает эту тему на инонациональном материале, но сохраняя при этом важнейшие исторические параллели. В новой пьесе Блока персонаж особенно болезненно переживающий несвободу — графиня Изора. Это объясняется не только тем, что она дочь простой швеи и демократка. Изора — испанка (объединение Франции, писал Блок, еще не произошло — IV, 534), дочь гордого и свободолюбивого народа. Ее характеру свойственна такая же природная непокорность и жажда свободы, как и цыганке Фаине. «Носителем» свободы в пьесе представлен Гаэтан[[32]](#endnote-33). По сути его свобода стихийна и анархична. Но именно его зов слышит Изора и смутно слышит простой рыцарь Бертран «только потому, что любит эту женщину» (IV, 461). Для Бертрана — лирического героя Блока — единичные («простонародные») черты Изоры, стремящейся к свободе, совпадают с общим представлением о Родине и народе. Присяга, которую приносит рыцарь Бертран своей даме, в более высоком расширительном смысле — присяга на верность своей Родине и своей мечте. «От этой любви к родине и любви к будущему, — объяснял Блок, — двух любвей, неразрывно связанных, всегда предполагающих ту или другую долю священной ненависти к настоящему своей родины, — никогда и никто не получал никаких выгод. Ничего, кроме горя и труда, такая любовь не приносит и Бертрану» (IV, 534).

В связи с этим, новое глубоко трагедийное звучание получает в пьесе тема «жертвенности» героя во имя Изоры. Она уже не замыкается личными отношениями персонажей, а приобретает высокое общественно-историческое содержание.

{15} «Остаточный» аллегоризм образа Изоры (по сравнению с Фаиной — аллегорией России) не только в том, что она для Бертрана — «моя госпожа Франция», но и олицетворение Красоты, существующей в мире насилия, обмана, пошлости и изнемогающей от соприкосновения с ними. Стремление простого человека Бертрана к Красоте уже само по себе отличает его от тех, кого Блок называл в пьесе «обывателями». Оно в равной степени отсутствует и у аристократов, и у плебеев «Розы и Креста». Тяга к Красоте присуща единственному обитателю замка — Бертрану. Но одни лишь поиски Красоты — как эстетического феномена, еще не способны сотворить человека «по преимуществу», не содействуют «вочеловеченью» героя. Двойник Бертрана «Рыцарь-Грядущее» Гаэтан хранит в душе «мира восторг беспредельный» (IV, 203), но он, подчеркивал Блок, «художник». «За его человеческим обликом сквозит все время нечто другое…» (IV, 535).

Гаэтан как художник вне реальной жизни, он больше способен на высокое эстетическое созерцание Красоты, чем на простое, чисто человеческое (этическое) ее переживание. В этом смысле особое значение приобретает пророчество воспитавшей Гаэтана феи:

Людям будешь ты зовом бесцельным!
Быть может, тронешь ты
Сердце девы земной,
Но никем не тронется
Сердце твое…
 (IV, 203)

Гаэтан символизирует в пьесе не только «бесцельный» зов, но и «зов без любви» (IV, 461). Однако вспомним, что у поэта «только влюбленный имеет право на звание человека». И поэтому именно Бертран «не герой, но Разум и Сердце драмы» (IV, 529). Гаэтан же самый загадочный и, пожалуй, в полной мере символический образ пьесы. Он и «художник», и «орудие судьбы», и «странник» с выцветшим крестом на груди. В его облике проступает и «демоническая воля» (IV, 463), и то «грозное христианство, которое не идет в мир через людские дела и руки, но проливается на него как стихия» (IV, 458). Блок сделал Гаэтана двойником Бертрана. И лишь при свете лучей его звезды, писал поэт, так ярко разгорается любовь Бертрана к Изоре. Однако в силу своего высокого предназначения — нести в мир «бесцельный» зов-песню о «радости-страдании» — Гаэтан стоит выше нравственных заповедей, исповедуемых Бертраном. Долг, любовь, верность, честь — все это для него лишь «земные цепи», которые он «не носил никогда» и потому в реальном мире ему не суждено «воплотиться».

Не дано «воплотиться», но уже по другой причине, и антиподу Гаэтана пажу Алискану. Блок писал об Алискане, что он «тоже не человек, это — тоже “зов”, только противоположный Рыцарю Грядущее. Эти двое зовут Изору, которая […] уступает в конце концов второму зову» (IV, 461). Функции Алискана как действующего лица пьесы значительны. В «Розе и Кресте» он преследует {16} конкретную цель — соблазнение Изоры. Алискан по сути лишь новая разновидность «Господина в котелке» из «Незнакомки». Его «зов» звучит в пьесе как бы контрапунктом «зову» Гаэтана и если бы в драме не было «Рыцаря-Грядущее», нам пришлось бы говорить о паже как о заурядном соблазнителе-пошляке, ибо Блок рисует его в реалистических тонах. Однако наличие в пьесе символической фигуры Гаэтана, с его «бесцельным», но высоким зовом, позволяет и Алискана уже толковать как персонификацию низменных человеческих страстей.

В сюжетно-образном противопоставлении Гаэтана и Алискана существенную роль играют их возрастные характеристики: Гаэтан — старик, Алискан — юноша. Это важно отметить, учитывая, что в творчестве Блока проблема «двойничества»[[33]](#endnote-34), осмыслявшаяся поэтом главным образом этически, иногда преломлялась через антиномию «юноша — старик»[[34]](#endnote-35). В пьесе «Роза и Крест» Блок видоизменяет эту обычную для его творчества возрастную антитетичность двойников-антагонистов. Если раньше, и в лирике и в пьесах, образ Старика олицетворял отжившее, мертвое, косное (такова древняя статуя Короля в «Короле на площади»; в «Песне Судьбы» таков образ Спутника), а юность несла обновление, возрождение жизни, грядущие перемены[[35]](#endnote-36), то в «Розе и Кресте» дело обстоит по-иному.

Теперь уже не старик Гаэтан, а юноша Алискан «приспособлен, — как отмечал Блок, — к укладу жизни […] и из рамок квадратности не выходит» (IV, 533). И именно у юноши Алискана «квадратность» есть не что иное, как внутренняя старость, безнравственность, принявшая форму безобразной пошлости. Поэтому, наверное, не случайно в пьесе так заметно уродливое сходство действий юного красавца Алискана с другим персонажем пьесы — стариком Капелланом. Ведь для пажа, связанного клятвой верности своему господину, соблазнение его жены — такой же смертный грех, как и для священника, понуждающего к разврату свою прихожанку Алису. Алискан и Капеллан словно повторяют друг друга в обольщении своих дам, хотя действуют: один — приемами куртуазного обхождения, другой — хитростью и угрозами.

Роль Капеллана, позволяя Блоку создать в пьесе еще одну жизненную коллизию, вместе с тем давала возможность подчеркнуть и усилить низменную природу «зова» Алискана, ибо в определенном смысле, Капеллан — это старческая пародия на Алискана, как образ ожидающего его будущего.

В комментариях к пьесе Блок разделил второстепенных персонажей на две категории. Капеллана он объединял с Алисканом, Алисой, графом и его челядью, зачисляя их всех в «обыватели». В другую группу — «униженных» — Блок включал доктора, второго рыцаря и рыбака. Персонажи первой группы для Блока «квадратны», то есть ограничены в своих мечтах и стремлениях они те «сытые», кто печется лишь о собственном благополучии кто уже давно потерял право на звание человека. Персонажи {17} второй группы еще не завоевали такого права. Они угнетены и забиты до потери личности, до того, что напоминают различных зверей: доктор — добрая собака, второй рыцарь — усталая лошадь, рыбак — краб (IV, 463).

Судьба «нового человека», человека «по преимуществу» среди тех, кому не дано «воплотиться» — в мире обывателей, с одной стороны, и «униженных» — с другой, виделась Блоку судьбой «неудачника». Еще на первых этапах работы над пьесой Блок записывает в свой дневник, что хочет расположить в ней все вокруг главного: «судьбы неудачника», и тут же делает замечание: «по крайней мере в христианскую эпоху, которой мы современники, это величина постоянная» (VII, 164). Мысль эта, пожалуй, не была открытием собственно только Блока. С болезненной остротой она явственно зазвучала в произведениях авторов так называемой «новой драмы», — старших современников поэта, открывших в области искусства новые законы бытия человека[[36]](#endnote-37).

Тема «человека-неудачника», на которой Блок собирался построить все действие пьесы, не была нова и в его собственном творчестве. Она проникает сквозь все его произведения, организует другие важнейшие темы, сводит в неразрывное единство противоречивую природу лирического героя его поэзии и драматургии. В пьесах эта тема заметна особенно. Уже в предисловии к «Сборнику лирических драм» Блок писал, что, начиная с «карикатурно неудачливого» Пьеро из «Балаганчика», центральные персонажи его трилогии объединены одной печальной судьбой, так как все они «разные стороны души одного человека» (IV, 434). Этот человек — лирический герой Блока, закованный в золотые цепи своих надежд и мечтаний о прекрасной, свободной и счастливой жизни, в «страшном мире» реальной действительности обречен на поражение и бесславный конец. То же происходит и в «Песне Судьбы», ибо и там неудачей и чуть ли не гибелью героя заканчивается уход мечтателя Германа из своих «красивых уютов».

Но в пьесе «Роза и Крест» судьба человека интерпретирована поэтом по-новому. Бертрану не везет не потому, что он идеалист и мечтатель и в реальном практическом мире оказывается несостоятелен как личность, а так как он сам «новый человек», человек иного — будущего общества без «сытых» и «униженных», о котором всю жизнь грезил Блок.

В годы создания пьесы таким человеком казался Блоку шведский писатель Август Стриндберг. В статье 1912 г. «Памяти Августа Стриндберга» Блок, называя шведского писателя «товарищем», пишет, что для него с именем Стриндберга «связаны заветные мысли о демократии». Поэтому, считает поэт, Стриндберг — «это самое человеческое имя сейчас», которое принадлежит будущему (V, 468). Блок видит в Стриндберге «“пробный тип” нового человека, приспособленного для новой, изменившейся жизни», человека мужественного и честного, но «принужденного вращаться среди “плутократов” и “аристократов” и потому — несчастного» {18} (V, 464). В письме к Белому поэт тоже пишет, что видит в Стриндберге «печальное *человеческое* лицо *гонимого судьбой*» (VIII, 387). Все эти отличительные черты личности шведского писателя (демократизм, честность, мужество, а также — неудачливость и невезение в жизни) в творческом мировосприятии Блока, по-видимому, искали своего художественного воплощения. И хотя, конечно, неправомерно утверждать, что поэт просто-напросто списал с него образ Бертрана, все же, возможно, следует учитывать среди других вероятных (как литературных, так и автобиографических[[37]](#endnote-38)) прототипов имя Стриндберга, под «знаком» которого Блок находился в те годы (см. VIII, 383).

Относя свое знакомство с творчеством шведского писателя к числу событий, «особенно повлиявших» на него (VII, 16), Блок и собственную судьбу рассматривал в контексте тех вопросов, перед которыми, как ему казалось, стоял его «учитель» Август Стриндберг. Среди них особое значение для поэта имела проблема «счастья» и «несчастья» в формировании человека. Еще в 1911 г. применительно к своим сложным взаимоотношениям с Андреем Белым, Блок писал Белому, что они оба «ЧУДЕСНО РАЗНЫЕ, как подобает *человеку*». И дальше объяснял: «Сходны бывают “счастливцы” (“счастливчики”), осужденные НЕ воплотиться, носясь по океану удач и легких побед. Воплощенный — всегда “несчастливец”, лик человека — строгий и сумрачный…» (VIII, 343).

Эти основанные на личном опыте размышления Блока о том, что «вочеловеченье» всегда мучительно и не может ассоциироваться со счастьем, находят свое отражение и в пьесе «Роза и Крест». «Рыцарь-Несчастье» Бертран несчастен не потому, что он когда-то потерпел незаслуженное поражение в рыцарском турнире, не потому, что он урод и даже не потому, что его любовь безответна — все это скорее внешние причины. Среди всех других персонажей пьесы он единственный «воплощенный», с ним одним произошло чудо «вочеловеченья», чудо преображения из «униженного» в человека «по преимуществу», лишь перед смертью позволившее ему понять тайный смысл песни о «радости-страдании».

И поэтому гибель Бертрана в финале пьесы выступает уже как несчастье особого рода — несчастье героическое, которое в сложных социально-исторических условиях, лишает человека права на личное счастье.

# **{21}** Н. Г. АндреасянДраматургия В. Я. Брюсова(1907 – 1917 годы)

В сознании современников Брюсов предстает как поэт, переводчик и ученый. Эти стороны творчества оттесняют прочие сферы его деятельности — прозу и драматургию, которые, если и уступают поэзии по своему совершенству и художественной отточенности, то не настолько, чтобы игнорировать их.

С 90‑х гг. прошлого столетия Брюсов создает свои первые пьесы, участвует в любительских спектаклях, входит в круг современных ему театральных исканий, возглавляет литературное бюро Театра-студии, выступает как театральный критик и автор теоретических статей о театральном искусстве.

Брюсов — драматург со своеобразным типом театрального мышления, создавший пьесы разнородные по тематике и жанрам[[38]](#endnote-39).

Первыми законченными пьесами Брюсова были бытовые комедии — «Проза» (1893) и «Дачные страсти» (1893), драмы на современные темы — «Декаденты» (1893) и «Красная шапочка» (1895).

Трагедии Брюсова — это «Каракалла» (1892), «Протесилай умерший» (1911), «Диктатор» (1921), а также «Гибель Атлантиды» (1910), «Эдип и Лихас» (1900) и «Дидона на костре».

В драматических опытах Брюсова особое место занимают его проспекты — «Непримиримые» (1907), «Париж» (1909), «Фауст в Москве» (1910), «Петр Великий» (1900‑е) и сценарии для кино — «Атрей мстящий» (1912), «День страшного суда» (1910), «Родине в жертву любовь» (1910 – 1920), «Карма или Перемена Судьбы» (1918), либретто оперы «Красный маяк» и пересказ по Апулею для «живых картин» — «Душенька».

В архиве Брюсова среди драматического материала есть и «шутка» — «Выходцы из Аида» и «миракль» — «Верный любовник», а комедия «Урок игроку» — это второе произведение после поэмы «Египетские ночи», написанное на пушкинский сюжет. В предисловии к пьесе Брюсов отмечает, *что* именно он заимствовал у Пушкина и *как* это доработал, чтобы не навлечь на себя «обвинения в желании соперничать с Пушкиным».

Сюжеты других пьес чрезвычайно разнообразны: тут и маленький набросок из жизни первобытных людей, и небольшая историческая сцена «Моление царя» (1916), и пьесы из античной жизни — «Пифагорейцы» (1920), и из средневековья — «Бертрада» (1911), и из XIX в. — «Сорок тысяч», и научно-фантастические — «Пироэнт» (1916) и «Мир семи поколений» (1923).

Законченных пьес у Брюсова пятнадцать. Все остальное сохранилось только в форме записей, то совсем коротких и фрагментарных, то более обстоятельных. Будучи требовательным и взыскательным {22} художником, относясь строго критически ко всему созданному, он включил в собрание своих сочинений только три пьесы: «Земля» (сцены будущих времен — 1904), «психодраму» «Путник» (1910) и трагедию «Протесилай умерший», а в 1916 г. в журнале «Армянский вестник» (№ 12 – 13) поместил историческую сцену «Моление царя»; позже были опубликованы еще три пьесы — «Пифагорейцы»[[39]](#endnote-40), «Урок игроку»[[40]](#endnote-41)и «Дачные страсти»[[41]](#endnote-42). Брюсов справедливо заметил: «Написано мною гораздо больше, нежели собрано в книгах»[[42]](#endnote-43).

Пьесы Брюсова не получили воплощения на сцене. В. Э. Мейерхольд, работавший над пьесой «Земля» в течение года в Театре на Офицерской, говорил о главной помехе ее сценического воплощения: «В начале нашего века ряд драматургов, отдаваясь смелым исканиям, пытается порвать с театральными традициями. Эти драматурги (писавшие скорее для чтения, чем для сцены) создают антитеатральные произведения, хотя интересные, как таковые»[[43]](#endnote-44). Это относится, на наш взгляд, не только к драме «Земля», но и к другим пьесам Брюсова, которые не выходили за рамки «драмы для чтения». Невнимание театрального мира к пьесам Брюсова не является, однако, достаточным основанием для игнорирования их со стороны литературоведческой науки.

История вопроса сводится лишь к тем или иным рецензиям современников (Г. Чулков, Н. Абрамович, В. Буренин, Е. Колтоновская, В. Чудовский и др.); среди них встречаются высказывания (в основном о драме «Земля») А. Блока, А. Белого, М. Волошина, Р. Иванова-Разумника.

В работах о драматургии русского символизма можно встретить сопоставления драмы «Земля» с «Балаганчиком» А. Блока[[44]](#endnote-45), с «Королем на площади»[[45]](#endnote-46); «Протесилая умершего» — с произведениями И. Анненского и Ф. Сологуба[[46]](#endnote-47). Если же пьеса Брюсова оказывалась непосредственным материалом изучения, то, как правило, в контексте иных проблем творчества[[47]](#endnote-48). Исключение составляет статья Э. С. Литвин, посвященная неопубликованной пьесе В. Брюсова «Бертрада»[[48]](#endnote-49). Единственная работа о поэтике брюсовских пьес, исследующая особенности стиха «Протесилая умершего», принадлежит П. А. Рудневу[[49]](#endnote-50). Теоретические взгляды Брюсова по вопросам театра освещены в статье Г. Ю. Бродской «Брюсов и театр», но, к сожалению, лишь в объеме работ Брюсова первого десятилетия XX в.[[50]](#endnote-51)

Современность, прошлое и будущее интересуют Брюсова в различной степени. История давала ему материал для изображения силы, будущее — для изучения возможностей разума. В бытовых пьесах на современном материале («Декаденты»[[51]](#endnote-52), «Дачные страсти»[[52]](#endnote-53)и «Проза»[[53]](#endnote-54)) эти начала нивелированы. Герои их так же легко отказываются от стремлений своей силы — от чувственной любви, как и от исканий своего разума — творчества Столкновение разума и силы, естественно, предполагало соседство и другого начала — героики, и слияние этих трех категорий {23} образует понятие сверхчеловека в брюсовском понимании. Но сила, разум и героика, эксплицируясь на современность, превращаются в своих антиподов — бессилие, неразумность, трусость.

В исторических пьесах 90‑х гг. как завершенных («Каракалла»[[54]](#endnote-55)), так и незавершенных («C’est» — «Это есть»[[55]](#endnote-56), «Цезарь»[[56]](#endnote-57), «Помпеи великий»[[57]](#endnote-58), «Иуда Искариот»[[58]](#endnote-59)) сильная личность привлекает Брюсова сама по себе, вне ее конкретной исторической роли — социальная сущность этих персонажей не интересует автора. Разочарование в современнике, лишенном великих страстей предков, перерастает у Брюсова в тревогу за будущее цивилизации.

В драме «Земля» обнаруживаются все эти три пласта авторских переживаний. С одной стороны, это мудрость древних, с другой — ее забвение современниками, с третьей — результат — ожидаемая гибель человечества. Это ожидание, постоянно присутствующее на протяжении всей драмы, рождает новое осмысление старых исходных начал, движущих историю человечества. Сила физическая, олицетворенная в Теотле и Ордене Освободителей, оказывается силой разрушения, проповедующей смерть. Но и разум, олицетворенный в Мудреце, смиряется с ожидаемым исходом. И здесь Брюсов выставляет новое для него начало — активную озабоченность судьбой человечества, олицетворенную в образе Неватля. Сила (Теотль) и власть (Консул) оказываются в одном лагере, между тем как разум (Мудрец) становится союзником Неватля. Однако в финале пьесы подвиг Неватля по существу приводит человечество к тому же, к чему призывал Орден Освободителей — к смерти. Идея приподнять купол, закрывающий солнце, оказалась смертоносной, ибо за куполом нет атмосферы.

Если герой XIX в. ожидает солнце, то герой конца XIX – начала XX вв. сам стремится к солнцу. Для Горького, Бальмонта и Белого солнце — источник жизни, символ свободы, и поэтому они призывают людей «все выше»[[59]](#endnote-60), в «эфир голубой»[[60]](#endnote-61), ибо только там — настоящая жизнь и подлинная Свобода.

Неватль также стремится «найти новую жизнь», вывести «людей на новые пути»[[61]](#endnote-62), и его «озарила мысль: нельзя ли найти выход не в сторону, а в высь. Нельзя ли пробиться к свободе из Города не через стены, а через крышу?» (14). Он «вышел в путь с намерением или достичь до крыши Города, или погибнуть» (14). Путь был страшный, но, наконец, он увидел солнце: «… в нем была вся жизнь, вся сила, все будущее» (15). Подобно горьковской толпе, которая сказала Данко: «Веди ты нас!»[[62]](#endnote-63), эта толпа, совсем недавно предвидевшая конец, теперь восторженно несет на руках Неватля и в экстазе кричит: «К солнцу! К солнцу!» (16). На наших глазах идет борьба за жизнь и борьба за смерть, но за смерть как освободительницу.

Герой, стремящийся к Солнцу и ведущий за собой толпу, непременно погибает, и в этом — весь смысл существования этого Героя. Солнце же является и источником жизни, и источником {24} смерти. Небесное и земное смыкаются, свет и тьма, жизнь и смерть оказываются взаимосвязаны и взаимообусловлены. Здесь намечается связь с мотивами, возникшими в русской литературе у поэтов символизма.

Нет двух путей добра и зла —
Есть два пути добра, —

писал в 1901 г. Н. М. Минский и в том же тексте продолжал:

Проклятье в том, что не дано
Единого пути.
Блаженство в том, что все равно,
Каким путем идти[[63]](#endnote-64).

В том же году появились строки Д. С. Мережковского:

И зло, и благо — тайна гроба.
И тайна жизни — два пути —
Ведут к единой цели оба,
И все равно, куда идти[[64]](#endnote-65).

Однако еще ранее (в 1895 г.) уже прозвучали строки самого Брюсова, воспроизводящие древнюю клинописную надпись:

Добро и зло — два брата и друзья.
Им общий путь, им жребий одинаков (I, 89)

Но если тогда Брюсов не находил объяснений загадочным письменам («Неясен смысл клинообразных знаков»), то теперь он нашел своеобразное объяснение — жизнь и смерть едины: смерть — оправдание жизни и жизнь — оправдание смерти.

Сама ситуация, в которую поместил Брюсов все человечество в драме «Земля», вовсе не изобретена им самим. Даже и в самой русской литературе уже существовал текст, где ситуация была во многом родственной: подземные катакомбы, где будущее кладбище некоего Мирового города. Это — поэма Н. Минского «Город смерти». И не случайно, что, в целом отрицательно оценивая поэзию этого автора, Брюсов тем не менее в статье «Н. Минский. Опыт характеристики» особо отмечает достоинства поэмы: «Едва ли не лучшее произведение Минского — “Город смерти”»[[65]](#endnote-66). И тут же проводит параллель — «Несколько наивный аллегоризм этой поэмы напоминает ранние драмы Метерлинка, но образы ее живут самостоятельной жизнью, независимо от второго, внутреннего смысла, вложенного в них автором» (VI, 239).

Основные герои драмы «Земля» оказываются носителями той или иной черты мироощущения самого автора. Так, Мудрец, подобно Брюсову, слагает гимн в честь работы; Неватль близок ему не только в основной своей устремленности — быть с людьми и спасти их, перекликающейся с позицией «поэт всегда с людьми, когда шумит гроза» (I, 422), но и когда признается, что в прошлом пытался найти смысл жизни в любви; Теотль и Консул роднятся с Брюсовым в трактовке философии мига; Матсеватли, призывая пробиться к солнцу, высказал точку зрения Брюсова, обращающегося к «детям пламенного дня» с призывом: «Крушите жизнь и {25} с ней — меня» (I, 432). Все эти противоречащие друг другу поиски выхода были свойственны и Брюсову, который, понимая обреченность буржуазного мира, пришел от теории наслаждения мигом к готовности быть самому уничтоженным новой жизнью.

В годы реакции в творчестве Брюсова слышатся два голоса: один — зовущий к тому, чтобы «с гулом рухнули затворы» (I, 206), другой — «голос о погибших снах» (I, 232), о том, что «воля бессильна, как птица бескрылая, и залиты руки тяжелым свинцом» (I, 281). В «Земле» нашли воплощение и пессимизм Брюсова, вызванный душевной усталостью, и полет фантазии, связанный со страстной мечтой о будущем — причем они взаимно дополняют и оттеняют друг друга.

Обращаясь к русской истории, Брюсов стремился осознать окружающую жизнь, понять на опыте прошлого законы, управляющие настоящим. Не случайно, что образ Петра Великого привлек Брюсова именно в период спада общественных сил, когда его интересовали вопросы внешней и внутренней политики и международных отношений. Драматург хотел разобраться в современности, понять события революции в цепи многовековой истории родной страны, обратившись к опыту сходных, на его взгляд, эпох. Но он преувеличил их близость и поэтому реальные закономерности истории зачастую подменял аналогиями.

Первоначальное заглавие пьесы «Петр Великий»[[66]](#endnote-67) — «Властелин Судьбы» (драматические сцены) — красноречиво говорит о влиянии Пушкина, о стремлении драматурга создать величественный образ Петра, который «своей “роковой волей” направляет жизнь… целого народа» (II, 429).

Действующие лица — Петр Великий, царевич Алексей, Птенцы гнезда Петрова, лица свиты, Раскольники.

Карандашом набросаны с недописанными словами два плана, судя по которым Брюсов не собирался ограничиваться изображением жизни и деятельности главного героя, а намеревался создать многоплановую композицию — показать непримиримость противоречий этой далекой эпохи, уделить должное внимание «Птенцам гнезда Петрова», рассказать о раскольническом движении. В пьесе должна была предстать целостная картина России — от императорского дворца до корчмы, должны были быть охвачены все классы общества в их живом взаимодействии — от императора до полусумасшедшей девки.

В планы драматурга входило особо подчеркнуть исторически прогрессивное значение преобразований Петра, его выдающиеся заслуги в овладении для России выходом к Балтийскому морю («Основание Петербурга»), а сцены, озаглавленные «Конец Северной войне», «Мир», «Палят пушки», призваны были характеризовать Петра как великого полководца, выдающегося дипломата и политического деятеля.

Стремясь правдиво раскрыть острые драматические противоречия и конфликты эпохи («Заговор»), драматург шел по линии {26} воспроизведения поступательного движения истории («Конец Северной войне. Мир»). Пьеса должна была закончиться на кульминационной точке государственной деятельности Петра — Полтавской битве.

В архиве Брюсова имеются еще проспекты пьес «Непримиримые»[[67]](#endnote-68), «Фауст в Москве»[[68]](#endnote-69)и «Париж»[[69]](#endnote-70).

Сохранился план драмы в пяти актах «Непримиримые» — перечень действующих лиц и сцен. Содержание драмы, судя по оглавлению сцен, легендарно-фантастическое. Действующие лица разделены на две группы: Непримиримые и Товарищи. В первую группу входят: Лерий (выбранный), Старик и Пришедший; во вторую — Квиз (избранный), его Сотоварищ, Мария и ее Подруга. Во главе Непримиримых стоит Лерий, который (нам неизвестно за что) приговорен к смертной казни. Но Лерий скрывается в горах и прибегает к помощи девушки, которая, конечно, не знала, на что идет. Но когда Мария поняла, что была орудием в руках Квиза и его сотоварища и невольно выдала Лерия, она кончает самоубийством. Обреченный на смерть Лерий бесконечно благодарен Марии — ее чистая душа не вынесла предательства, пусть даже бездумного и случайного. Со словами: «Мария, благодарю!» — Лерий встречает смерть.

Проспекты пьес «Фауст в Москве» и «Париж» носят характер условности, фантастики и символики. Действующие лица «Парижа» — Lui, Elle, Fille d’Etat, Courseur, Foule (Он, Она, Девушка, Женщина, Влюбленный (в Нее), Государственный человек, Толпа). Сохранился набросок I действия, в котором развивается тема личной любви и долга перед родиной.

Сюжет драмы «Фауст» навеян народной легендой XVI в. об удивительной личности доктора Фауста, продавшего душу черту в обмен на полноту земного могущества, знания и наслаждения жизнью. Драма должна была состоять из пролога и пяти действий. В образе Фауста Брюсов увидел воплощение исторического пути человечества, выходящего из мрачной обстановки действительности, ищущего новых путей жизни («Пророчество о Петре Великом»), охваченного глубокими внутренними противоречиями и побеждающего («Фауст и Мефистофель исчезли»). В спутники Фаусту был дан Мефистофель. Брюсов переосмысливает образ средневекового черта, губящего душу человека, — только в сопровождении своего «беспокойного спутника» Фауст может постигнуть всю полноту жизни, достичь высшего развития. Фаустовская тема звучала у Брюсова как напоминание о могуществе разума, о возможностях человеческого дерзания.

К работе над этими проспектами Брюсов не возвращался и не делал даже попыток оформления их текста.

Изображая величие человека, богатство его умственных и нравственных сил, Брюсов вместе с тем рисует его бессилие, ограниченность его возможностей.

{27} По всей вероятности, эта проблема должна была стоять в центре задуманной трагедии «Эдип и Лихас»[[70]](#endnote-71). Сохранился черновой автограф (2 л.): сцена на перекрестке дорог из Дельф, отрывок разговора между Эдипом и Лихасом — 46 стихов, написанных пятистопным ямбом.

Перед нами мрачная картина человеческой судьбы: человек, известный своей мудростью, ненавидящий грех, пользовавшийся уважением, должен стать преступником. Конечно, невозможно предугадать, как развернется дальнейшая судьба героя (несомненно, она будет носить драматический характер, т. к. жизнь поставила Эдипа в обстоятельства, совершенно не соответствующие его характеру) и какова будет развязка трагедии, но думается, что драматург хотел подчеркнуть не столько неотвратимость рока, сколько изменчивость счастья и ограниченность человеческой мудрости.

Период между двумя революциями значительно пополняет содержание понятий сила, героика, разум; по-новому трактуется и тема любви: в пьесах на историко-легендарном материале носители этого чувства — возвышенные личности; в них соединены любовная страсть с героическим началом. В неоконченной трагедии «Дидона на костре»[[71]](#endnote-72), представляющей собой черновой автограф в 8 л., показана, с одной стороны, пробудившаяся страсть Энея к карфагенской царице, с другой — сожаление троянцев о том, что Эней забыл о своем долге. Вероятнее всего предположить, что в основу трагедии должен был быть поставлен конфликт между страстью и героическим долгом Энея, как и в стихотворении тех же лет «Эней» (1908) (I, 525 – 526).

Интересна запись Брюсова на титульном листе чернового автографа: «Давно замечено, что IV книга “Энеиды” представляет законченную трагедию со всеми ее необходимыми частями: вступлением, развитием действия, перипетией, катастрофой и заключением. Извлечь эту трагедию из повествования Вергилия и составляет задачу моей работы. Как эпилог, присоединена сцена из IV книги “Энеиды”, изображающая встречу Энея с Дидоной в подземном царстве».

Этот эпилог — параллель с другими пьесами, в которых любовная страсть соединена с героической патетикой, в частности, с трагедией «Протесилай умерший», а также с психодрамой «Путник». Но обе эти пьесы связываются и с так называемыми «бытовыми» пьесами Брюсова, где энергия, чувства героев были обычно направлены к неподвижности, к бездеятельности. Свойства исторических и «злободневных» пьес здесь скрещиваются.

Действие «Путника»[[72]](#endnote-73)происходит в доме лесника. В пьесе, которая, собственно, представляет собой лирический монолог, два действующих лица: Юлия, дочь лесника, и путник, лицо бессловесное. Время действия — темная ненастная ночь, сопровождаемая воем ветра и ударами дождя.

{28} Сюжетная канва пьесы проста: поздней ночью в дом лесника (Юлия одна) стучится прохожий; девушка долго не решается от крыть дверь, но, наконец, из жалости к незнакомцу, измокшему и озябшему, пускает его в дом; оказывается, что он немой, пришел издалека, и взволнованная Юлия рассказывает ему историю своей неудавшейся жизни, раскрывает свою сокровенную мечту — полю бить необыкновенного человека; в страстном порыве она приближается к Путнику, хочет обнять его, но в неописуемом страхе отступает — он мертв.

Мир мечты и мир реальной действительности постоянно взаимопроникают, и, наконец, когда идеальная мечта девушки («Возьми меня! владей мной! я — твоя!») близка к материализации, она рушится («Он умер!.. Люди! Помогите!»); и наоборот, реальность, соприкоснувшись с этой идеальной мечтой, также оказывается мертвой.

Страсть, сплетенная с гибелью, любовь и смерть — соотнесенности, характерные для Брюсова-символиста. Но если в поэзии его, как и в прозе, эти мотивы звучат уже с ранних лет творчества, то в пьесах они обнаруживаются лишь в 1910‑е годы. Страсть оказывается направленной к мертвецу, жизненная энергия — к неподвижности, к бесплотности.

Тема получает окончательное разрешение на легендарно-историческом материале в трагедии «Протесилай умерший»[[73]](#endnote-74), сюжет которой взят из мифа о Троянской войне. Пьеса распадается на пять сцен, перемежающихся лирическими партиями хора.

В архиве сохранилось пять редакций пьесы. Эпиграф ко всем редакциям взят из «Орфея и Эвридики»:

Что весна, — кто видел севы
Асфоделевой страны.

К первой, четвертой и пятой редакциям имеется предисловие автора, в котором он предупреждает читателя: «Хотя моей лирической трагедии придана форма трагедии античной, с хорами, — я не ставил себе целью воссоздать греческий образец. Скорее я представлял себе ту обстановку мифа, какую он мог бы получить у кг кого-либо драматурга позднейшей эпохи Римской империи». Далее он объясняет, почему его трагедия названа «лирической»: читатель «не найдет здесь элемента драматического: внешней борьбы страстей и действия». И действительно, все трагическое драматург перенес в «сферу чувств».

Брюсов, взяв за основу своей трагедии известный и не раз использованный сюжет (Еврипид, Катулл, Левий, Ст. Выспянский, И. Анненский, Ф. Сологуб), дал теме несколько отличную трактовку.

Основная сюжетная линия трагедии — любовь Лаодамии и Протесилая и ее последствия: воскрешение Протесилая оказывается иллюзорным — страстные призывы Лаодамии обращены все таки к мертвецу.

{29} Но, наряду с этой темой, в трагедии звучит проблема соотношения чувства с гражданским долгом. Устами Лаодамии Брюсов прославляет величие человеческого подвига во имя счастья людей: смерть человека, сильного духом и благородными делами, вызывает в людях не только горе и сожаление, но и прилив новых сил. И хотя в трагедии любовь оказывается роковым образом сопряжена со смертью, здесь нет того прославления смерти, которое было в драме «Земля»: «Освободительница, Непобедимая, Вечносущая, Единая — поклоняюсь тебе и славлю тебя!» (18). Героиня трагедии «Протесилай умерший» покидает этот мир, чтобы следовать за любимым и всегда быть с ним рядом, пусть даже в подземном царстве. Герои уверенно заявляют: «Мы победили Тартар, и как боги мы!» (115). Любовь, побеждающая Тартар, и любовь в тесном единении с общественным служением героя становится центральным мотивом Брюсова-драматурга.

Заслуживают внимания метаморфозы, происшедшие в разработке этого сюжета на материале «Леноры» Готфрида-Августа Бюргера, «Светланы» Жуковского и, наконец, современников Брюсова — И. Анненского, Ф. Сологуба. Участь Леноры — кара за богохульство, за ропот на Провидение (т. е. бога), судьба Светланы — награда за смирение и покорность. Если Лаодамия Анненского, подобно своей античной родоначальнице, бросается в костер, а Лаодамия Сологуба теряет силы и тает, как воск, то брюсовская Лаодамия добровольно следует за Протесилаем в обитель мертвых — она на сцене закалывает себя:

Как здесь вязала нас любовь единая.
Так там единой смертью будем связаны!..
Богиня смерти! Мой благослови удар! (118)

Если у Анненского хор, завершающий трагические события, восхваляет мечту и самоотверженное безумие, а Сологуб утверждает победу смерти как высшей утешительницы, то заключительная партия хора у Брюсова носит печать покорности судьбе:

Не ищи бороться с роком, не старайся избежать
Темной смерти, но не должно бега жизни упреждать.
Срок, пока дано дышать нам, милый воздух грудью пей
И в последний миг без страха в очи смерти посмотри (124)

Любопытно, что и у Анненского, и у Сологуба, и у Брюсова трагический исход не является чем-то, обрушившимся на героев и задавившим их внутренние переживания. Трагедия, наоборот, усиливает страсть, а эта связь страсти и смерти восходит уже к европейскому символизму, который, в свою очередь, заимствует такое понимание, согласно Брюсову, из античной философии.

Концепция Брюсова: «Любовь — уже крайний предел нашего бытия» (VI, 253), — позволяет провести параллель между его пьесами: с одной стороны, «Земля», с другой — «Протесилай умерший» и «Путник». В первой стремление к Солнцу — начало смерти, в двух других началом смерти оказывается Страсть, {30} любовь. Ожидание света и ожидание любви одновременно оказываются ожиданием смерти. Здесь, несомненно, обнаруживается связь с ранними пьесами М. Метерлинка: «Непрошенная», «Слепые», «Смерть Тентажиля», финал которых сходен: наступление ожидаемой смерти сопровождается криком ребенка (за сценой или на сцене).

Шопенгауэровское преломление (рождение и смерть) и античное (страсть и смерть) предстают в немом единении. Отсюда обращение Брюсова и к мировым катаклизмам («Земля», «Гибель Атлантиды», а также в некотором смысле «День Страшного Суда») и к теме Эдипа («Эдип и Лихас»); но отсюда же интерес Брюсова-драматурга (как и Брюсова-поэта) к личности, бросающей вызов этой предначертанности.

Противостоящая личности сила велика, и в конфликт с ней могут вступать лишь одаренные соизмеримой силой, даже если они в единоборстве окажутся побежденной стороной. Современный жизненный материал не дает ему возможности создания сильных характеров — таких, какими явились Протесилай и Лаодамия. Носители любви и сами их чувства оказывались намного мельче. Для обрисовки сильного духом героя Брюсову понадобилось сначала столкнуть его со смертью («Путник»), а далее перенести эту встречу любви и смерти в далекое прошлое, в историю, в мифологию. Столкновение мира ощутимого с миром идеальным переросло в столкновение жизни с потусторонностью.

То, что активный герой пьесы Брюсова встречает бездействие, пассивность, отсутствие стремлений — это результат романтически-символистского художественного видения. Вспомним, что герой стихотворений Блока тоже характеризуется стремлением ввысь, к соединению с Небесной Дамой, которая, в сущности, холодна и пассивна. Активной она становится лишь по мере снижения, сближения с землей, а соответственно и с героем. Но тут-то и меняются характеристики: по мере сближения с Небесной Дамой сам герой разочаровывается и теряет свою активность.

Эти особенности эксплицируются и на драматургии Брюсова в тех моментах, когда активная и пассивная стороны пытаются сблизиться и соединиться. Так происходит в «Путнике» и в особенности в «Протесилае умершем».

Однако тема борьбы за жизнь, с одной стороны, и столкновение с реальностью смерти — с другой, этим не исчерпывается. На материале прошлого это вылилось в попытку создать трагедию «Гибель Атлантиды» (были написаны только отрывки — перечень действующих лиц и сцен)[[74]](#endnote-75).

Действие происходит приблизительно в 9564 г. до Р. Х. во дворце и подземном храме Солнца в столице Атлантиды — в городе Золотых Ворот. Не останавливаясь на брюсовских концепциях существования Атлантиды, отметим ряд моментов, роднящих трагедию с драмой «Земля». Это и атмосфера тревоги в связи с грядущим катаклизмом, и сосредоточение действия в подземном храме {31} Солнца, являющемся функциональным эквивалентом изолированного от внешнего мира города; к моменту катаклизма цивилизация атлантов находится уже на высшей ступени развития.

Любопытно, что тема эта на материале прошлого и будущего («Гибель Атлантиды» и «Земля») разрабатывается сходно, между тем как ее разработка на современном материале полярно противоположна. Сценарий «День Страшного Суда»[[75]](#endnote-76)представляет собой ряд сцен с изображением встречи наступления Страшного Суда представителями разных классов и сословий современной России, и драматург здесь сменяет героику сатирой.

Слуга, будящий барина, и барин, приказавший ему сказать о Страшном суде через полчаса; обыватели, интересующиеся тем, правительство ли объявило этот Суд или градоначальство; грабители, орудующие в банке и руководствующиеся принципом: «Пропадать — так пропадать! А если жить — так с деньгами»; мещане, переживающие по поводу свадьбы дочери, назначенной на следующей неделе (а суд будет на этой), и их дочь, ужасающаяся при мысли, что ей «теперь в девках оставаться»; начальник некоего учреждения, приказывающий «звонить во все телефоны» и дать в его «распоряжение три полка», — все эти предельно «заземленные» и выставленные во всей своей пошлости персонажи являются антиподами героев как трагедии «Гибель Атлантиды», так и драмы «Земля». Исключения не составляют также поэт и художник, представители «чистого искусства», мир которых сосредоточен внутри себя и не дает возможности ощутить какую бы то ни было тревогу за судьбы обреченного на гибель человечества.

«День Страшного Суда» дополняет трагедию и драму и еще раз доказывает, что уход в прошлое и в будущее для Брюсова не уход от реальности, а поиски положительных идеалов — антиподов современности.

Характерно, что именно в 1910‑е гг. исторические персонажи приобретают тенденцию к большему социальному наполнению, чем это наблюдалось в предыдущие годы.

В неоконченной драме «Бертрада»[[76]](#endnote-77)героические характеры действуют уже в удушающей атмосфере феодального произвола, и конфликт, лежащий в ее основе, отражает борьбу между изжившей себя феодальной моралью и естественными стремлениями к проявлению человеческих прав.

Действие пьесы глубоко драматично; оно непрерывно нарастает в своем внутреннем и внешнем динамизме; действующие лица изображены в наиболее острых жизненных ситуациях.

На первый взгляд может показаться, что главное в драме, в ее сюжете — оскорбленное личное чувство Бертрады; действительно, этому чувству отведено в драме большое место, и оно вводит нас в мир внутренних переживаний героев. Однако главное в пьесе — общественная драма Бертрады, и она является основным двигателем действия: столкновение человека возвышенных мыслей и гордого духа (Бертрада) с грубой массой феодального общества, с охранителями старого уклада.

{32} Брюсов нарисовал реальную картину быта той эпохи, изобразил темные закулисные стороны жизни, грязные интриги, создал образ графа-тирана и его ничтожных приближенных. Если до сих пор в образах сильных личностей Брюсова привлекала именно «сила» и поэтому он в качестве идеала сильной личности мог выбрать и тирана, прославленного своей жестокостью («Каракалла»), то граф-тиран изображен в самых темных красках — интригах, жестокости, скрытности и т. п. Совсем по-иному выведены представители народа — в частности, Маргарита, няня Бертрады, олицетворяющая собой бескорыстность, долготерпение и неистребимую веру в лучшее. Пьеса интересна тем, что автор изобразил не только мертвящие условия феодального мира, но и проявления глубокой ненависти к ним. Гневное обличение естественно слилось с утверждением растущих сил, поднимающихся на борьбу. Моральная победа Бертрады придает пьесе оптимистическое звучание, несмотря на изображение гнетущих нравов и жестокого быта. Можно провести своеобразную параллель между «Бертрадой» и драмой в стихах немецкого поэта Э. Хардта «Шут Тантрис» (1906)[[77]](#endnote-78).

Жанр обеих пьес — «рыцарская драма»; действие происходит в средневековом замке; Бертрада и Изольда одинаково страдают; молодые пажи (Алессио и Паранис) безумно влюблены в свою госпожу и готовы ради нее пожертвовать жизнью. Однако, в отличие от традиционных «рыцарских драм», в обеих пьесах протест героини приобретает общественный характер.

В «Бертраде» сильная личность — тиран и сильная личность — борец уже отделены; их единоборство перерастает в борьбу с тиранией. Тирания и бездуховность оказываются для Брюсова понятиями родственными. Человек в тисках тирании подобен человеку в тисках огромного, давящего здания — города. И борьба против тирании — это борьба за выход из искусственных границ человеческого бытия.

В 1910‑е гг. историческая сцена «Моление царя»[[78]](#endnote-79)с его центральным образом царя Артавазда — примечательное явление в драматургии Брюсова.

Во первых, особое место следует отвести образу царя в брюсовской галерее образов властителей. Во-вторых, своеобразен сам жанр сцены, написанной в форме диалога между царем Армении Артаваздом II и евреем-прорицателем, который в художественно-правдивой форме (хотя и аллегорической) воспроизводит историческую судьбу армянского народа, развертывая ужасную картину неумолимой смены одних трагических событий другими.

В‑третьих, центром внимания оказываются судьбы народа, и сам властелин озабочен только этим. Наконец, символика произведения — это не традиционная брюсовская символика. На решении символов сказалось воздействие армянской миниатюры: это Дракон, «две головы имевший»[[79]](#endnote-80), Лев «с солнцем за спиною»[[80]](#endnote-81), борьба Дракона и Льва. Влияние миниатюры сказалось также {33} в общем колорите произведения — яркость тона, обилие золота, особенно характерное для армянских миниатюр: «корона золотом сверкала»[[81]](#endnote-82), «две возносит… народ главы, и обе в золотых коронах»[[82]](#endnote-83), «сверкают грады златом»[[83]](#endnote-84).

Вспомним Евангелие 1066 г.[[84]](#endnote-85) — заглавная буква Евангелия Марка в виде крылатого Льва; Чашоц (праздничная минея 1286 г.[[85]](#endnote-86)) — интересно скомпанован заглавный лист: в центре заставки изображен круглый образ Христа-Эммануила, а по сторонам его и ниже — китайские небесные собаки серого и синего цветов, охраняющие икону от иранских драконов, которые, свернувшись клубком, угрожают, разинув громадные пасти.

Можно говорить также и о влиянии иконографии: «Бог живой простер над миром пламенную длань»[[86]](#endnote-87), «творец… длань сурово на восток простер»[[87]](#endnote-88).

Сами исторические события представлены в живых образах. Либо это упоение боевым пылом, либо ощущение надвигающейся неотвратимой боевой грозы:

… Лишь западный Дракон
Все возрастал в своей безмерной силе
И, простираясь, землю наполнял[[88]](#endnote-89).

Либо это холодный ужас перед безжалостной сечей, уничтожением человеческих жизней:

Опять народы всех концов земли…
Сошлись в безмерной сечи боевой…
Провалы разверзались, поглощая
Людей, народы, царства и царей[[89]](#endnote-90).

Вся сцена проникнута восхищением героическими подвигами народа. Но подвиги проявляются не в удальстве, не в похвальбе богатырской силой. Предстоящий выбор — безропотно покориться воле грубого насильника или мужественно защищать родную землю и принять в неравной борьбе смерть — был сделан в пользу последнего. Это сознательная жертва во имя жизни. Сильная личность вне связи с народом становится для Брюсова-драматурга абстракцией. И именно тот факт, что центральным персонажем становится народ, приводит Брюсова к оптимистическому началу.

Помимо «Моления царя», это характерно и для киносценария «Родине в жертву любовь»[[90]](#endnote-91) (драма из итальянской жизни XVI в., в пяти частях); здесь активизируется тема народного бунта, восстания, приводящего в эпилоге к торжеству народного правительства, — тема, идущая, по крайней мере в драматургии Брюсова, от Верхарна. История и современность скрещиваются. Сильный индивидуум — основной герой брюсовских драм — и тема народа соединяются.

Понятно, что подобная эволюция не смогла не отразиться на всей системе взглядов Брюсова, нашедших свое выражение и в его драматургии. Она сказалась в изменении отношения Брюсова к настоящему, где он уже имеет возможность отыскать героические {34} страсти, и в его отношении к разуму человека и его безграничным способностям.

Свидетельство тому — пьеса «Пироэнт»[[91]](#endnote-92), написанная за год до революции, в которой Брюсов выдвигает народные массы в число активных участников действия. Интересно, что, продолжая линию «фантастика» (мотив межпланетных сообщений, устремления человека в неведомые пространства), Брюсов дает пьесе пояснение: «*драма из современной жизни*», а не «сцены будущих времен», как это было относительно «Земли».

В цепи сложных взаимоотношений персонажей: Главин (фабрикант-помещик, финансирующий строительство Пироэнта — первого космического снаряда) — Лидия (его супруга, влюбленная в Стожарова), Дешин (помощник Стожарова, влюбленный в Лидию), Лидия — Стожаров (талантливый изобретатель, строитель Пироэнта), Стожаров — Ада (инопланетянка, влюбленная в Стожарова и любимая им) — создается любопытная ситуация, при которой особенно напряженными являются средние пары (Дешин — Лидия, Лидия — Стожаров) ввиду того, что в них как раз и сталкиваются активный и пассивный герои.

Введение в пьесу истории предшественника Стожарова — изобретателя Гримма, погибшего при аналогичной попытке, служит как бы напоминанием о том, что стремление ввысь, сопровождаемое смертью, — это философские раздумья автора, представляющие уже прошедший этап — период создания трагедии «Земля».

От трактовки страсти и смерти и от утопий о мировых катаклизмах европейских символистов драматург переходит к показу широких социальных событий, от условностей в духе Метерлинка — к принципам эпической драматургии Э. Верхарна. Собственно — это вовсе не резкий переход, а вполне эволюционный. Общественная тематика верхарновских текстов привлекает Брюсова уже в середине 1900‑х гг. (перевод стихотворения «Восстание»)[[92]](#endnote-93), и в конце 1900‑х гг. (перевод трагедии «Елена Спартанская»)[[93]](#endnote-94), и в начале 1910‑х гг. (перевод другого стихотворения с аналогичным заглавием «Восстание»)[[94]](#endnote-95).

Эволюция драматургии Брюсова чрезвычайно логична — это путь от более или менее частных проблем (символическая поэзия, творчество и любовь, любовь и прощение) к более грандиозным, общечеловеческим и даже космическим. Новаторский характер драматургии Брюсова проявляется прежде всего в попытке своеобразного сочетания «новой» драмы с классикой. Интерес Брюсова к историческому материалу, равно как и к «сценам будущих времен», все более приобретает тенденцию откликаться на события настоящего — временные координаты синтезируются.

В области формы Брюсов был одним из самых ищущих драматургов своего времени. Неоклассицистические устремления Брюсова связали его с античными драматическими формами, символистские теории — с условным театром европейского модернизма, {35} гражданская активность — с идеями и формами социальной драматургии его времени.

В творческом почерке Брюсова все три начала синтезированы, а в преддверии революции побеждает третье: драматург вносит в каждое свое произведение проблему общественной значимости, а в свои суждения — чувство гражданской ответственности.

# **{37}** А. Л. ПорфирьеваВячеслав Иванов и некоторые тенденции развития условного театра в 1905 – 1915 годах

«Тáнтал», «Прометей», отрывок «Ниобеи», дифирамб «Факелы», неосуществленный замысел сатировской драмы, неопубликованный период всех трагедий Эсхила, драмы, не увидевшие сцены, философия театра экстаза — не воплощенная и невоплотимая греза о вселенском соборном действе — таков итог театральных исканий В. Иванова. «Театр Иванова», в отличие от театра Блока, Анненского, Сологуба, остался феноменом умозрительно-эстетическим, несмотря на то, что его теория в течение десятилетия была едва ли не основным объектом театральной полемики, а его глубокомысленные трагедии, при всей их философской отвлеченности, чутко реагировали на внутренние импульсы и тенденции живого современного театра. Неутомимое стремление к «последним целям» творчества, к предельным обобщениям, обнаруживающим мнимость всего индивидуального, поставило Иванова в обособленное положение по отношению к русскому и вообще современному ему искусству, что переживалось поэтом как следствие выхода в область мифологического сознания. «Мне кажется, — говорил он М. Альтману, — что никто из моих современников так не живет чувством мифа, как я. Вот в чем моя сила, вот в чем я человек нового начинающегося периода. Если, по Огюсту Конту, человечество прошло в своем развитии через три фазы: мифологическую, теологическую и научную, то ныне наступают сроки новой мифологической эпохи. И тогда, когда она настанет, меня должным образом оценят»[[95]](#endnote-96).

Оглядывая вершины искусства XX в., — творчество Т. Манна, Д. Джойса, А. Камю, П. Пикассо, О. Мессиана, — помня о мифологизирующих массовое сознание процессах в кино, музыкальных зрелищах, роке, можно констатировать, что предсказание Иванова отчасти сбылось, однако «новая мифологическая эпоха» явилась совершенно не в тех формах, какие ему представлялись, и отодвинула в прошлое мистико-теургические мечтания символизма. Поэтому наследие Иванова так и осталось локальным фактом культуры, достоянием немногих счастливцев, преодолевших синдром «ученого варварства» и нашедших путь к сердцу его сверкающей, царственной, единственной в своем роде поэзии.

Формирующее и направляющее влияние идей Иванова на символистскую философию культуры и особенно на эстетику символистского театра было очевидно его современникам, однако чаще, чем сочувствие, встречало отпор и внутреннее противодействие. {38} «Дар незаметно вводить каждого в атмосферу своих интересов, своих тем, своих поэтических или мистических переживаний через путь, которым каждый идет в жизни»[[96]](#endnote-97), странным образом воспринимался многими как обольщение, едва ли не вампиризм, игра мертвыми ценностями, теряющими душу и смысл от прикосновения словом. Бывшие соратники из самых близких: Блок, Белый, Брюсов, — после 1910 г. прозревают в душе Иванова «мумию, читающую “Книгу Мертвых”»[[97]](#endnote-98), а ощущения от языкового пейзажа его поэзии описывают в терминах геологии и кристаллографии. Романтическое переживание стиха как *живого создания* не желало мириться с безглагольными «обломочными» комбинациями метафор, с «безумными тимпанами» и словесным «грохотом медноязычного гама», раздающимися у Иванова там, где цветы поэзии должны расти из глубин молчания[[98]](#endnote-99).

Мировоззрение Иванова, в котором театральная теория является точкой схода онтологических, мифологических, мистических, религиозных, социальных представлений, было встречено еще непримиримее. Роль царя-архонта, вершителя мистерии духовного возрождения, была воспринята как недопустимый культурный балаган, как гибельная магия, гальванизирующая мертвые для русской жизни ценности. Блеск неистинной порфиры — магического плаща русского Фауста — окружил его тайнодействие странными сполохами; в их неверном свете мерещились устрашающие призраки: стремление «радикальным образом оторвать идеи от действительности и вдохнуть в них собственную независимую жизнь»[[99]](#endnote-100); построить мистифицированно исчерпывающее мировоззрение, немедленно дающее ответы на все вопросы[[100]](#endnote-101); реставрировать архаический оргиазм, развязать темные силы мистики, ведущие «к потере сознания, к изуверскому опьянению, к уничтожению, а не к утверждению творческой личности»[[101]](#endnote-102). Тайный привкус садизма, печать извращенного эроса видится оппонентам Иванова в стремлении путем экстаза выйти из плена «дурной и обманной действительности»[[102]](#endnote-103), а другая действительность, realiora, оборачивается призраком материальной слепоты: «глядя вверх видит он не духовное небо, а внутренние процессы зрачка, покрытого катарактом как… амальгамой; и ставшего зеркалом стража порога, восставшего из глубины существа в виде чудища…»[[103]](#endnote-104).

Взятое само по себе, каждое из этих обвинений, кроме последнего, может быть подтверждено многочисленными выдержками из текстов Иванова. Действительно, он был последовательным идеалистом, стремился создать самодостаточную замкнутую систему мировоззрения на основе исчерпывающе взаимообусловленных элементов, и мистическое вино эроса было для него вином причащения и эпифании. Тон критики и направленность ее показывает, однако, не столько неприемлемость этих духовных усилий Иванова (кстати сказать тесно связывающих его с В. Соловьевым и другими почитаемыми русскими идеалистами), сколько бессознательную {39} антипатию к его личности и несущей ее отпечаток системе в целом.

Среди многочисленных субъективных и объективных причин этой антипатии лишь две имеют непосредственное отношение к нашей теме. Это театральность самой личности и личностной атмосферы Иванова, а также особого рода онтологическая статика, свойственная его художественному мирочувствованию[[104]](#endnote-105). То и другое придавало учению Иванова в глазах современников оттенок розыгрыша, провокации с неизвестными намерениями. Внутренняя ясность, «святое ДА» всему сущему, вызывали априорное недоверие эпохи, перекормленной салонными откровениями.

Грех (или заблуждение) Иванова периода его длившейся до середины 1910‑х гг. творческой молодости состоял в последовательном утверждении идеи соборности, вере в возможность коллективным духовным порывом преодолеть демоническую психологию индивидуализма[[105]](#endnote-106) и обрести истинную свободу в гармоническом слиянии «я» с абсолютной духовной субстанцией. Впоследствии, когда иллюзия обретения света в коллективном творчестве сменилась келейной отъединенностью, Иванов характеризовал свой соборный период как этап «дилетантизма в религиозной области»[[106]](#endnote-107). Однако, примерно до середины 1910 г. связывание, собирание, объединение всех творческих потенций было главной целью его многосторонней саморасточительной деятельности. Среды, Академия, общества Религиозно-философское и Свободной эстетики, лекции, чтения, Вечера современной музыки, целенаправленное пестование театра Комиссаржевской в его мейерхольдовскую эпоху, наконец, различные, частью неосуществленные, театральные затеи — во всех этих новых для России формах культурной жизни Иванов постоянно выступает в роли проповедника, учителя, организатора, он все время чувствует себя у рампы, перед зрителем, которого, как протагонист, стремится вовлечь в общее действо. Даже в эстетических писаниях Иванов продолжает ощущать себя «на театре», перед публикой, которую он поучает, наставляет, привлекает и очаровывает. Упреки в неискренности, в лицедействе не задевают его, ибо надевший маску воспринимает ее божественную потенциальность и все лики суть маски одной сущности, превращения единого начала. Онтология, мифология, история, эстетика толкуются Ивановым в театрально-обрядовых терминах, и весь мир предстает как божественный театр, повествующий о страстях разъединения вечной безначальной единой сущности[[107]](#endnote-108). Раскрывающаяся в лицедействе жертвенность служения ограждает «этически чистые пути»[[108]](#endnote-109)от эгоистических посягательств индивидуализма.

Так представлял Иванов театр, такую роль он отвел себе в строительстве новой русской культуры. Одна из граней этой роли — подспудное воздействие поэта на реальный, наличный, современный ему русский театр, в свою очередь дававший ему материал для размышлений и направлявший творчество Иванова-драматурга.

{40} За исключением эпизода с «башенным театром», свидетельства о непосредственных связях Иванова с русской театральной культурой косвенны и фрагментарны. Так, в статье Г. Чулкова о студии МХТ под руководством Мейерхольда[[109]](#endnote-110) программа последней рассматривается с точки зрения театральной эстетики Иванова как попытка создания «*нового* театра мистической драмы». В репертуаре намеченном к постановке, среди пьес М. Метерлинка, Г. Гауптмана, Г. Ибсена, Э. Верхарна, А. Стриндберга, Г. фон Гофмансталя — только что опубликованные «Земля» Брюсова и «Тáнтал» Иванова[[110]](#endnote-111). Рассуждения Чулкова о перспективах студии определенно навязывают ей путь «дионисизма».

Обратить внимание Мейерхольда на трагедию «Тáнтал», с момента своего рождения считавшуюся «литературной драмой», а также на театральную концепцию Иванова мог скорее всего Брюсов, в тот период очень близкий поэту. Функции «главы литературного бюро» студии заставляли его формировать репертуар, а также вести с Мейерхольдом теоретические прения по поводу новых принципов условного театра. Уже тогда между ними очевидно не могло быть полного согласия, ибо Мейерхольд разрабатывал формы театра, а Брюсов рассуждал с точки зрения исторической поэтики[[111]](#endnote-112). Тем не менее Мейерхольд увлекся идеями Иванова и вдохновился «Тáнталом», влияние Брюсова совпало здесь с еще не сформулированной, но уже предносившейся воображению режиссера мыслью о возрождении современного театра путем привнесения в него «динамических» форм архаического театрального действия. В написанной два года спустя работе «Театр. К истории и технике» он уже прямо апеллирует к «Тáнталу» и ко всей театральной теории Иванова как примеру остросовременной театральной условности, рожденной импульсом архаической формы.

Зимой 1905 г. Мейерхольд в поисках работы приезжает в Петербург и попадает в круг Иванова как раз в момент зарождения идеи «Факелов». Потребность в создании нового литературно-художественно-театрального объединения со своим печатным органом назревала в столице давно и стала особенно острой в связи с прекращением «Вопросов жизни». Пример «Весов» и деятельности Брюсова безусловно побуждал петербургских символистов к организации, тем более, что направление, складывавшееся на осенних «средах», в некотором смысле противостояло скорпионовскому. Идея «Факелов» родилась в атмосфере революции и была радостно подхвачена прежде всего теми, кто видел в ней предвестие обновления всего строя русской жизни. Новая свобода — свобода духовного служения, провозглашенная в «Кризисе индивидуализма», становится лозунгом «Факелов», зажженных «во имя свободного союза людей, основанного на любви к будущему преображенному миру»[[112]](#endnote-113). В отличие от школьных литературных группировок, «Факелы» собирались привлечь к себе все яркое, значительное, талантливое, одной из ближайших задач им виделась консолидация с Горьким и знаньевцами[[113]](#endnote-114), с сатириками «Жупела», {41} словом, со всеми, разделявшими революционные чаяния символистского кружка, в котором наиболее близкими настроениями были связаны Иванов, Блок, Чулков и Белый (тоже находившийся тогда в Петербурге).

Центральной идеей «Факелов» была организация собственного театра, мыслившегося как начало «культурного делания», первый шаг на пути ко всенародному искусству. Мейерхольд оказался в Петербурге именно к тому моменту, когда «Факелы», по словам Иванова, начали становиться реальностью[[114]](#endnote-115), ему, разумеется, и было предложено взять на себя руководство факельным театром. 3 января 1906 г. на башне[[115]](#endnote-116) состоялось организационное собрание, где выступали Иванов, Чулков, Мейерхольд. Был приглашен и Горький; его слова, «сильно врезавшиеся в память», Мейерхольд приводит в письме к Брюсову: «в скудной России существует *только* искусство, мы здесь ее “правительство”, мы слишком преуменьшаем свое значение, мы должны *властно* господствовать, и наш театр должен быть осуществлен в огромном масштабе. Это должен быть театр-клуб, который мог бы объединить все литературные фракции»[[116]](#endnote-117).

Невоплотимость грандиозного плана выяснилась в довольно скором времени: Чулков и Мейерхольд пытались изыскать средства на основание театра, но не смогли, и Мейерхольду снова пришлось отправиться в Тифлис. Однако, документы свидетельствуют о том, что не одни материальные затруднения угасили светоч факельного театра, в них зафиксированы внутренние противоречия такого свойства, которое едва ли могло способствовать стремлению Иванова объединить всех и вся под знаком «культурной соборности».

Программа театра сформулирована в «Заметках по поводу “Факелов”» Мейерхольда[[117]](#endnote-118) и в статье Л. Галича «Дионисово действо и мистический театр “Факелы”»[[118]](#endnote-119). «Заметки», проникнуты духом «мистического анархизма», «пронизывающего символизм лучом соборности»[[119]](#endnote-120), развивают идею театра, обращенного к большинству, наряду с символистской драмой являющего на сцене трагический фарс и политическую сатиру. Предполагаемый репертуар «Факелов» во многом повторяет планы студии МХТ, добавляются имена Белого, Андреева, Горького, снова намечен к постановке «Тáнтал».

Театральные идеи, отразившиеся в факельных заметках Мейерхольда, тесно примыкают к его позднейшему наброску о мистико-реалистическом театре[[120]](#endnote-121), где «трагический фарс» продолжен «сгущением события до шаржа» — символа. Этот штрих обнаруживает самостоятельность творческой позиции Мейерхольда по отношению к доктрине Иванова, особенно к тем ее аспектам, которые преимущественно развиты в статье Галича. Здесь нет и намека на «политическую сатиру», зато много говорится о разрушении границ индивидуального сознания, о подсознательных воздействиях, вызывающих состояние ясновидения. Идея всенародного театра {42} трактуется Галичем как сугубо религиозная, при этом формулы Иванова в популярном изложении приобретают несколько анекдотический характер. Объединительные стремления Иванова отразились на помещенном в конце статьи списке предполагаемых сотрудников, наряду с «классическими» символистами и знаньевцами здесь названы имена А. Ремизова, Н. Минского, Тэффи, художников М. Добужинского, И. Билибина, К. Сомова, И. Грабаря. На фоне длительных толков об экстатическом пресуществлении этот ансамбль выглядит случайным, ненужным, вопрос репертуара Галич не рассматривает вовсе.

В целом сопоставление «Заметок» Мейерхольда с манифестом Галича обнаруживает полную неопределенность факельного проекта, несовместимость целей соборной теургии с исканиями нового режиссерского театра. Последняя, по-видимому, и стала основным препятствием на пути создания театра, обращенного к «будущему преображенному миру». Вспыхнувшая внутри символистского круга полемика по поводу «мистического анархизма» довершила внутренний разлад и недвусмысленно продемонстрировала мечтательность стремления Иванова к объединению всех школ и лагерей строительством нового храма русской культуры.

Этой мечтательностью окрашено и специально факельное произведение Иванова: драматический дифирамб «Факелы», открывающий в виде декларации первый альманах нового сообщества[[121]](#endnote-122). На фоне наполняющих этот альманах откровенно революционных стихов Белого, Брюсова, самого Иванова жанр драматического дифирамба — огненного хорового действа — выступает как символ чаемого духовного и творческого союза, очищенного пламенем революции.

С тех пор, как мощный Прометей
Зажег от молний светоч смольный, —
Все окрыленней, все святей,
Его мужающих детей Пылает факел своевольный.

Пламя — «кормило подлунного мира», оно несет земле очистительный суд, и «костер державы ржавой» станет вестью о возвращении небесам похищенного огня, о рождении «слепительного ДА» в черном хаосе разрушения и отрицания.

Великолепие жреческого священнодействия, как огнегривая квадрига возносит поэта над прозой петербургской «культурной» жизни. В контексте альманаха дифирамб, при всем его захватывающем поэтическом совершенстве, отзывается неуловимой театральной иронией, привкусом символистской бутафории, ибо, начинаясь «Факелами», книга заканчивается «Балаганчиком» Блока, — произведением весьма сомнительным с точки зрения пафоса утверждения. Критика, быстро учуявшая эту иронию, окрестила факелоносцев факельщиками… И действительно, через год от «Факелов» осталось одно название[[122]](#endnote-123).

{43} История «Факелов» имеет любопытный и таинственный финал: 31 декабря 1907 г. дано цензурное разрешение на представление дифирамба Иванова[[123]](#endnote-124). Полностью вымараны четыре строфы хора, в которых проницательный цензор усмотрел намек на темницы «державы ржавой». Состоялось ли представление, где и при каких обстоятельствах, выяснить пока не удалось.

Зато другая театральная затея Иванова, вошедшая в историю под названием «башенного театра», известна в подробностях. Судя по словам очевидцев и участников, этот семейный любительский спектакль отразил и отчасти предвосхитил новые театральные веяния, став, в некотором смысле, на полюс, противоположный утопии «Факелов».

Башенную постановку «Поклонения кресту» осуществил все тот же «вездесущий, многоликий» Мейерхольд, ставший в период работы в театре Комиссаржевской завсегдатаем ивановских сред и привлекший к участию в них многих актеров[[124]](#endnote-125).

Постановка Кальдерона в комнате, без сцены, кулис, элементарных декораций и профессиональных исполнителей заставила Мейерхольда обнажить театральную условность, динамизировать действие и приблизить его к наивному восприятию, «не скрывая, но обнаруживая все то, что, все равно, скрыть нельзя и что мы отлично знаем и ни на минуту не забываем»[[125]](#endnote-126). Спектакль, состоявшийся ночью 19 апреля 1910 г., оставил радостное впечатление дерзания, новизны; он, по словам Е. Зноско-Боровского, показал, что весь механизм современного театра «совсем не нужен, и что при минимальной затрате средств можно достичь не меньших, если не больших результатов и эффектов»[[126]](#endnote-127).

Иванов не принимал непосредственного участия в представлении, однако, атмосфера веселого делания, в единый фокус собравшая талантливую энергию постановщиков, исполнителей, помощников, советчиков, зрителей, несомненно была его родной стихией, осуществлением чаяний общности, единства.

Подготовка спектакля подробно описана в воспоминаниях В. Пяста, игравшего роль… шайки разбойников[[127]](#endnote-128). Здесь рассказывается и о восемнадцатичасовой репетиции Мейерхольда, и о водопаде тканей, которым Судейкин заменил декорации, и о сымпровизированных Мейерхольдом арапчатах, с помощью сажи сотворенных из детей местного дворника Павла, и об «исторической» лестнице, которую Пяст приволок из библиотеки Университета и должен был вносить на сцену через публику[[128]](#endnote-129). Однако, самое впечатляющее в этих воспоминаниях, написанных почти через двадцать лет после события, — чувство радости, свободы, парения в насыщенной творческими импульсами башенной атмосфере, ибо «настоящим творцом представления была “башня”, “башня” как таковая»[[129]](#endnote-130).

Если попробовать очень схематически представить движение форм и идей символистского театра между 1905 и 1915 гг., оказывается, что примерно на середине этого десятилетия произошел {44} коренной перелом, обусловленный противоречием мистической философии символа и тварной, реальной, материальной природы театра. Замена феноменов ноуменами на первых порах направляла сценическое творчество в русло поисков адекватных «ноуменальных» средств; стремление опрозрачить пластический образ, просветить его светом высшей реальности вело к переходу действия в созерцание, превращению сцены в «барельеф», «живую картину», пропускающую взгляд сквозь и за, в область безобразных видений и бессознательных предчувствий. Тенденция к статике, замедлению сценического действия усматривается не только в опытах Мейерхольда, она окрашивает и чеховские спектакли МХТ, приближая течение времени на сцене к его реальному жизненному переживанию[[130]](#endnote-131).

Ранняя символистская драма по-своему воспринимает эту тенденцию, и Анненский, представляя постановку «Меланиппы-философа» под открытым небом, подчеркивает соответствие различных стадий трагедии времени дня, положению солнца от восхода до заката.

Подобное вживание во время на первых порах, возможно, создавало ощущение значительности, неизмеримой глубины событий, лишь неясными намеками сновидения отражаемых сценой: Однако постепенно мистическая заторможенность статического театра перестает удовлетворять восприятие, а апелляция к магии священного ритуала, останавливающего время[[131]](#endnote-132), не искупает дефицита впечатлений; назревает необходимость найти иные, динамические формы воплощения символа, тем более, что теория символизма сама подходит к пониманию его зыбкой, текучей, подвижной природы.

Намечающийся в театре распад символа на образ и аллегорию привел Мейерхольда к новой форме динамического театра, где символ воплощается в непрерывном движении и развитии пространственно-временного континуума. «Отныне и надолго, — говорит Зноско-Боровский, — проблеме движения посвящается деятельность Мейерхольда, вновь сближаясь с некоторыми из умственных течений эпохи»[[132]](#endnote-133).

Сформулированная футуристами цель средствами искусства передать ощущение всеобщего динамизма, равно как находящееся на противоположном полюсе стремление интуитивизма уловить движение, становление во всем, что мыслится оформленным и ставшим, воплощается в театре, развивающемся во времени и пространстве, имеющем среди всех искусств «несомненную привилегию на это движение… Эти же свойства театра ставили его в связь с физико-математическими изысканиями, приводившими к созданию теории относительности и совершенно переворачивавшими обычное представление о времени и пространстве, которые отныне сливаются воедино… А в едином из искусств, в театре, время и пространство вместе участвуют в представлении, и соединение их достигается в движении»[[133]](#endnote-134).

{45} Динамическая тенденция театра, окрепшая к 1910 г., году, с которого, по словам Мейерхольда, «все полетело к черту из того, что было преддверием к статье Брюсова в 1906 г.»[[134]](#endnote-135), определенно сказалась в башенной постановке. Она же наложила отпечаток на символистскую драму следующего этапа. Хотя Мейерхольд и утверждал, что «*новый театр* вырастает из *литературы*»[[135]](#endnote-136), анализ драматургии обнаруживает и обратную зависимость, достаточно сравнить «Розу и Крест» с «Балаганчиком» и «Незнакомкой».

Столь же наглядный результат дает сопоставление двух трагедий Иванова: «Тáнтал» и «Прометей», завершенных в 1905 и 1915 гг. Первоначально Ивановым был задуман триптих трагедий; его история и причины отказа поэта от окончания «Ниобеи» подробно изложены в публикации Ю. Герасимова[[136]](#endnote-137). Поскольку с трагедиями Иванова связан широкий круг проблем, не получивших пока освещения в литературе, мне кажется преждевременным брать на себя задачу их целостной интерпретации; сосредоточусь лишь на одном аспекте: образе композиции каждой из трагедий, отражающем, в первом случае, тенденцию статического, а во втором — динамического театра.

Многосмысленность трагедий Иванова («смысл приливает к сознанию волнами, а не дается ему раздельно»[[137]](#endnote-138)) обусловлена полисистемностью структуры, нарастающей на фиксируемую мифом канву событий. Собственно, именно Иванов впервые сделал двигателем драмы слоистую структуру мифа, таящую возможность установления бесчисленных смысловых связей и выходов в новые смысловые пространства. Самое приблизительное разграничение уровней этих связей дает возможность установить основные линии развития (разумеется, условные, так как все уровни постоянно взаимодействуют и пересекаются).

Первый, «событийный» уровень построен по принципу контаминации исходных античных мифов[[138]](#endnote-139), взаимовысвечивание которых позволяет символически интерпретировать каждый из смысловых элементов.

Второму уровню соответствует логическая структура трагедии, основанная на «двусмысленности и самоотрицании всякого действия, и, стало быть, приятии его виновником вины и кары»[[139]](#endnote-140).

На третьем уровне из движения трагедии выступает приобретающий самостоятельное значение ритуал — точка пересечения Дионисова действа с христианской литургией. Христианский аспект индивидуализирует безличную структуру античного мифа и одновременно сообщает ей смысл и характер, подобный очистительному и разрешающему воздействию церковных таинств.

Христианская линия инспирирует возникновение следующего, четвертого плана содержания, опирающегося на логику современной Иванову философии индивидуализма. Проходя сквозь призму «Заратустры», луч трагической коллизии высвечивает злободневные {46} антиномии современного мировоззрения «мучеников *сознательности* чрезмерной и преступной»[[140]](#endnote-141).

Наиболее далекий от поверхности обобщающий уровень содержания трагедий основан на системе эзотерических оккультных представлений, преобразующих все события драмы в космическую мистерию. Целостная композиция трагедий обретает в этом плане особый символический смысл: сферическая солнцеподобная структура «Тáнтала» и треугольник «Прометея»[[141]](#endnote-142)являются знаками различных аспектов постижения единого безначального Сущего.

Сплетение в трагедиях Иванова нескольких логик, смысловых линий, восходящих к различным пластам европейской культуры, разным историческим ступеням сознания, не позволяет характеризовать его намерения как «реставраторские»[[142]](#endnote-143), вернее будет, в согласии с Ф. Зелинским, определить его метод как новую фазу развития художественных принципов Ренессанса, из зерна классической античной формулы растивших благоуханные цветы новой поэзии[[143]](#endnote-144). Новое в трагической эстетике Иванова — это углубление в отдаленнейшие слои архаики, где мифология теряет индивидуальность и становится выражением неких всеобщих праоснов человеческого сознания. Отсюда, по закону обратимости мифологического континуума (чем глубже вниз, тем ближе к «верху») путь ведет к постижению духа народности в его наличной, сегодняшней форме, к насущным проблемам современного мироустройства. Сомкнувшись с этнографией и фольклористикой, классическая филология, по слову Иванова, дала начало «науке века — антропологии»[[144]](#endnote-145), пониманию современного человека как целого, содержащего все стадии, все ступени своей духовной эволюции. Светом этого понимания Иванов надеялся озарить грозовую эпоху русской духовной жизни, зарождение в ней новых форм сознания — провозвестников грядущего славянского ренессанса.

Отказываясь от интерпретации трагедий Иванова в ключе ложноклассической реставрации, необходимо хотя бы в общих чертах выявить в них смысл «системы систем», отыскать образ целого. Таким образом, по моему мнению, является для «Тáнтала» сферическое пространство мифологического континуума, образованное зеркальной взаимообратимостью всех смыслообразующих элементов. Симметрия композиции «Прометея» обнаруживает иной принцип, основанный на переоценке, качественном переосмыслении исходного события; линейное развертывание структуры приобретает здесь вид угла между падающим на зеркальную поверхность и отраженным от нее лучами.

Взысканный всеми милостями богов Тáнтал — мифологический образ солнца, истекающего светом в непрерывном саморасточении. В беседах с Альтманом Иванов говорит, что развил в «Тáнтале» «идею Ницше о трагедии Солнца: оно все озаряет, а само слепо, все дает, а само ничего не в состоянии брать»[[145]](#endnote-146). Развитие трагедии движется по дуге, следующей пути солнца от восхода к закату. В великолепных строфах хора множество описаний:

{47} Завеса скользит: в изумрудах лег
Вертоград долин над змеем-рекой,
Но — как облачный клуб
По лазурным излучинам млеет —
Над глубью висит лебедей серебро
И к пучине серебряной реет…

Одушевленная жизнь природы, ее меняющийся на протяжении дня ритм отражает перипетии трагической судьбы и сливается с нею в единое целое.

Высший миг трагедии — это вершина дуги, полдень, час жертвы, когда дольние и горние силы соединяются, направляя движение мирового круговорота. Славя приносимого в жертву богам Пелопса, хор поет:

Ты, Жертва, ты,
Красная Жертва, движешь Солнце
С зари до зари вечерней!
Полдень сражает бога,
Сбирает закат
Кровь жил в тяжкие чаши.
Святая, ночью амбросийной
Ты звездные водишь круги!

Брак Зевса и Геи, слияние неба с землей, инверсия «верха» и «низа» мифологического континуума происходит в момент жертвы, зажигая радугу — отражение и замыкание дуги Солнца.

Однако жертва Тáнтала сама по себе является отражением, зеркальным обращением жертвы истинной, ибо, нарушая естественный кругооборот, он приносит в жертву бессмертие (Пелопс — бессмертный сын богини-звезды Дионы). Поэтому его собственное бессмертие, обретенное путем неправой жертвы, также оборачивается дурной зеркальностью — бесконечными муками в глубинах Тартара. Смысл преступления Тáнтала высвечивается словами Заратустры, говорящего: «Великий полдень, это когда человек стоит посредине пути своего между животным и сверхчеловеком и празднует свой путь, клонящийся к вечеру, как наивысшую свою надежду, ибо это есть путь к новому утру. […] Солнце познания будет стоять на полдне, когда заходящий поймет себя и благословит за то, что был преходящим»[[146]](#endnote-147).

Дерзкая попытка Тáнтала стяжать себе вечный полдень, «полноты верховный миг», закрывает ему путь к новому утру — путь истинного бессмертия. Финал трагедии: Тáнтал, подпирающий в пучине Тартара огромную потухшую солнечную сферу, — вступает в противоречие с античным мифом[[147]](#endnote-148) не случайно. Он также является «двойным отражением», инверсией эзотерического мистического учения о скрытом ночном солнце, солнце мертвых, солнце подземного мира, по отношению к которому, как можно понять из сказки Иванова «Солнцев перстень»[[148]](#endnote-149), зримое земное светило — всего лишь призрачный двойник.

Анализ основной линии трагедии (их несколько, но все они подчиняются одной закономерности) ясно обнаруживает принцип движения {48} по кругу, постоянного взаимообращения зеркально соотнесенных явлений, поступков, событий. «Я зеркалом сиял недвижным и в меня гляделся мир (но зеркалом моим был мир воистину)», — говорит Тáнтал. В этой системе отношений все приравнено, события как таковые не имеют значения и почти «не случаются», время замыкается в круг. «Иванов развертывает миг в perpetuum mobile линии и убегает по линии вспять», становлению предшествует ставшее, «свет истины *ставшей*, *статической*»[[149]](#endnote-150). Словом, «Тáнтал» являет абсолютный в своем роде образец статической драмы, полностью замкнутой и внутренне самоисчерпанной. Восприятие трагедии спасает ее многослойность, богатство внутренних связей, поэтическая сверхполнота чувств — Фаласса! — море Эсхила, сверкающее мириадами улыбок[[150]](#endnote-151).

Совсем иное ощущение — сдержанности, аскетичности при напряженном внутреннем развитии — оставляет чтение трагедии «Прометей». Если визуальный образ «Тáнтала» слагается в «рассказах» хора и действующих лиц, поражая щедростью сновидческой фантазии, невоплотимой реально никакими театральными средствами, то облик «Прометея», напротив, предельно конкретен и условен. Пещера, алтарь, море, скалы симметрично скомпанованы в некий обобщенно-функциональный «образ мира» — прием новый, впервые и самым парадоксальным образом примененный в написанной почти одновременно с трагедией Иванова сатировской драме П. Клоделя «Протей» (1913 г.), где Наксос, похожий «на английский свадебный пирог или на крышку суповой миски», брошен на кусок синего линолеума, изображающего море, и окружен белыми оборками — пеной[[151]](#endnote-152). Сценическое оформление трагедии, представлявшееся Иванову, разумеется, лишено иронии, но столь же непосредственно условно; благодаря этой условности картинность уступает место действию, эпическая описательность сменяется насыщенным драматическим развитием.

Трагедия титанического начала, лежащая в основе «Прометея», собственно, та же, что и в «Тáнтале»: неправое стяжание того, что по силам только богам, деяние, изначально сознающее свой роковой исход, рождающееся из алчности, из потребности закрыться от неумолимого света мысли. Основное различие между божественной и дольней природой видится Иванову в *творчестве* естественно рождающей живое первой и механическом насильственном *действии* второй. Грех Прометея в том, что состязаясь с богами, он «слепил» человека из праха, изначально наделив его собственной земнородной неполнотой. Трагедия его — в антиномии вины и непримиримости богоборческого дерзания, безысходности абсолютного знания и надежды на то, что его созданию, человеку, удастся вырваться из земного плена и усилием духа превратить заключенную в нем искру Дионисова огня в божественное творческое пламя. Впрочем, знание путей говорит Промыслителю, что надежды тщетны, и человек обречен скитаться между двумя мирами, моля о небытии как милости и успокоении. {49} Тем не менее оковы Прометея — цепь причин и следствий, скованная его деянием — заставляет его снова и снова обманом, «затменьем зол грядущих», «льстивыми надеждами» понуждать к жизни свое творение, подталкивать его на путь, заведомо не ведущий к свету.

Симметрия трагедии вытекает из раздвоения образа протагониста на мужскую и женскую ипостаси. В геометрическом центре драмы находится сцена Прометея с Матерью-Фемидой, где, по его мольбе, она «изводит жену из него самого», облекая в тело «все женское душевного состава», отторгнутое у Прометея. До этой сцены развитием действия управляет Прометей, жрец премирного огня, посвящающий своих «детей» в начала «религии неведомого бога». Во второй половине трагедии его место занимает Пандора, дарующая людям обольстительную надежду, ослащающая по краю полный желчи сосуд, преподнесенный им Промыслителем.

Пандора вновь толкует людям историю и смысл их творения, легенду о младенце-Дионисе, но в ее устах события вступают в новые связи, по-иному освещая цели и деяния Прометея, причины его распри с богами. Миф мреет, множится, одни и те же события получают разную историю и различные истолкования. При этом учения Прометея и Пандоры не противоречат друг другу, они ведут от ступени к ступени, постепенно проясняя смысл похищения огня, как «исхищения совершенной Идеи из покоища истинного бытия в быстрину алчущего, но не досягающего полноты “существования”»[[152]](#endnote-153). Дионис предстает как «духовнейший, ноуменальный Огонь», «Жених и Свет Новый», — Кронид и державные боги лишь тени на просвеченном его сиянием покрывале Майи.

Основная мифологема, определившая форму трагедии: лучеиспускание Диониса, разлагаемое темным зеркалом Изначальной Земли, Матери-Геи. Стадии ее постижения определяют динамику движения смысла, импульсирующую динамическое развитие действия.

Итак, трагедии Иванова, при определенном сходстве идейных предпосылок, обнаруживают полярные принципы организации движения, действия в широком смысле слова. Последнее не тождественно обычно обозначаемому этим термином действию театральному, но потенциально содержит его и, как уже говорилось, в некоторой мере отражает процесс динамизации современного Иванову условного театра. Степень опосредования этого влияния, разумеется, очень велика. Чтобы дать некоторое представление о «крутейшем экстракте культуры», сквозь который проходило у Иванова всякое впечатление и отношение, превращающееся в художественный образ, позволю себе в заключение процитировать план «сатировской драмы», записанной со слов поэта Альтманом.

«Я вот отношусь к Ницше с большим уважением, однако, когда-то собирался выставить его в комическом плане, примерно в таком же, в каком Аристофан выставил Сократа. План моей предполагаемой комедии был приблизительно таков: Дионис с сонмом сатиров {50} и мэнад возвращается из Индии. По дороге через Персию они натыкаются на новоявленного Заратустру-Ницше, которого также сопровождает большой сонм. Ницше начинает излагать свое учение, называя его учением Диониса, сатиры хлопают глазами и ушами и никак не могут признать это учение за Дионисийское. Происходят забавные qui pro quo, причем особенно забавными оказываются ницшеанцы. Между прочим, я полагал вывести в комедии и Вагнера, который, как всякий торжественный персонаж, мог быть особенно юмористичным (“Вот стоит Вагнер, он стоит как колонна”, — писал о нем Ницше). Ведь и музыка Вагнера вызывает или восторг или смех. От великого до смешного — шаг, от торжественного до смешного — еще меньше, часто ни шага. В заключении судьей между сатирами и Ницше выступает сам Дионис, и тут можно воздать Ницше следуемое ему признание. В таком духе рисовалась мне эта комедия, напоминающая, впрочем, скорее “Лягушки” Аристофана, чем его “Облака”»[[153]](#endnote-154).

Набросок этот под маской «культурной пародии» явственнее, может быть, чем трагедии, обнаруживает личностный импульс творчества Иванова, возникающий из глубины переживания художественного феномена как живого создания живой человеческой мысли. Однако и в трагедиях это личностное, подчас даже «автобиографическое», лирическое начало присутствует, согревая своим дыханием предельные мистико-философские построения и сообщая «героической участи» актуальное страдание бьющегося в тисках смертельных антиномий творческого сознания XX в.

# **{54}** А. С. Ласкин«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера — В. Э. Мейерхольда — А. Я. Головина(К проблеме — Мейерхольд и «Мир искусства»)

На девять лет, с 1908 по 1917 гг., В. Э. Мейерхольд и А. Я. Головин стали соавторами по работе в Императорских театрах. Сложилась традиция не замечать парадокса сочетания этих имен или же объяснять его удачей взаимопонимания. Став соратником режиссера, Головин порывал с кругом понятий, которые долгое время считал своими. Для мирискусников этот разрыв не прошел незамеченным: девять лет не смолкали разговоры, длилась и накапливалась обида. Из года в год, со статьи о «Дон Жуане» до статьи о «Маскараде», А. Н. Бенуа припоминал Мейерхольду Головина. Прямо или косвенно он говорил о поругании красоты, той красоты, создавать которую Головин был несравненный мастер. Но главное, он видел тут насмешку над самым сокровенным для всей группы.

Попав в стихию «Дон Жуана», драгоценные находки мирискусников оказались принадлежностью другого контекста. Трогательные арапчата, гордо несущие шлейф своей хозяйки — такими их придумал А. Н. Бенуа для «Павильона Армиды» (1907), — в «Дон Жуане» (1910) едва успевали прислуживать сценическому действию, пытаясь быть полезными всем героям сразу.

Бенуа увидел в этом вандализм, присвоение чужой собственности. Подтверждались его старые мысли о том, что разрушение внутренней логики культуры должно начаться через заимствование, через вольность перенесения в чуждый контекст. Об этом Бенуа пишет статью за статьей: «Балет в Александринке» (1910), «О постановке “Заложников жизни”» (1912), «Музейчик и балаганчик» (1913), «“Гроза” в Александринке» (1916).

В спектакле Мейерхольда главными оказались взаимоотношения человека с красотой. (Для того, чтобы пойти дальше, следует внести терминологическую ясность. Речь не столько о красоте «как таковой», сколько о зримом выражении мирискуснического идеала. Мы будем и дальше пользоваться этим словом, хотя бы потому, что члены объединения не нашли ему эквивалента. Следовательно, существует красота и — некая особая мирискусническая «красота».)

Бархатная скамеечка, на которой Сганарель провел большую часть действия, примостившись к ширме из-за которой видны головы суфлеров, свидетельствовала не только о изобретательности режиссера. Таковы были отношения Сганареля с окружающим миром. Пышный дворец он делал удобным для себя, расположившись здесь так, будто ширмочки и скамеечка были не реквизитом, {55} а принадлежностью его личного скарба. Рядом с вещами, которые ему помогали, Сганарель — К. А. Варламов чувствовал себя спокойно: это был его собственный, отдельный от всего окружающего, мирок. Из укрытия собственного пространства Сганарель поглядывал на происходящие события, комментировал их, позволяя себе прямую беседу с залом. Таков один из вариантов существования, о которых рассказывалось в спектакле.

Мейерхольда не интересовало абстрактное бытие красоты. Ему необходимо было понять, как поведет себя каждый — опустившийся философ, его слуга, две поселянки — если им будет предложено жить в «раззолоченном царстве»[[154]](#endnote-155). Это был своеобразный эксперимент.

Бенуа откликается незамедлительно; как видно удар его настигает. «Если Мейерхольду удобно было попробовать свои разносторонние силы в “луикаторзном” стиле, то к его услугам была огромная масса пьес того же Мольера, где его затеи были бы более кстати, нежели здесь…»[[155]](#endnote-156).

А. Н. Бенуа испуган: его идея трещит под напором жизни, наполняющей «Дон Жуана».

Но Мейерхольду и неважно, какова красота в ее абсолютном значении; ему необходимо понять ее роль в конкретном существовании людей.

Мирискусники мечтали о том времени, когда красота станет повседневностью для человека. В «Дон Жуане» В. Э. Мейерхольда красота — уже часть жизни. Но что же при этом человек? Соответствует ли он, раздвоенный, не знающий себя, прекрасному версальскому царству?

Дело не в том, что Варламов «один грандиозный художник, который некстати напоминает…, что такое может быть человеческий, а не марионеточный театр»[[156]](#endnote-157), а в том, что Варламов — Сганарель был единственным представителем реальности в этом спектакле. Благодаря его присутствию, равному присутствию справедливости, обнаруживалась вся неправда, все заблуждения идущей вокруг жизни. Когда на сцене, несомненный в каждом жесте, находился Варламов, было ясно: единственным критерием существования может быть не мечта, не иллюзия, а человек, такой, как он есть.

Спектакль переводил в ранг театрального зрелища живописные завоевания «Мира искусства». Это была красота известная и, через открытки общины Святой Евгении, распространяемая по всей России.

Мейерхольдовского «Дон Жуана», в первую очередь отличала смелость сочетаний. Здесь сошлись, образовав вместе некое «культурное пространство», различные предметы века. «Я знаю, я каюсь, — писал А. Н. Бенуа, — сами мы в этом виноваты. Вся эта “Бердслеевщина” и “Уальдовщина” — плоть от плоти нашей. Этот “луикаторзный балаганчик”, эти арапы, вся эта “скурильщина”, — наша, сомовская, моя, бакстовская, дягилевская. {56} Но довольно же этого, ведь это становится назойливым… несносным, кощунственным…»[[157]](#endnote-158)

Спектакль обнаруживал тонкую грань, за которой начиналось измельчание стиля. Бенуа возмущался: «наше!», но в то же время не мог понимать, что рожденный им стиль ему уже не принадлежит. «Чрезвычайное распространение стилизации в русском искусстве конца XIX – начала XX веков, — пишет Л. Я. Гинзбург, — обусловлено в значительной мере стремлением к уходу от “серой действительности” в область изысканного. Стилизация и предлагала готовые системы изысканности, экзотики, романтики»[[158]](#endnote-159).

«Готовые системы» оборачивались клише, и вот уже эпигоны «Мира искусства» Н. Феофилактов, А. Лео, В. Чемберг рисуют арапчат, дворцы и фонтаны, превращая в наводнение находки А. Н. Бенуа. К 1910 году мирискусническая красота не была открытием и принадлежностью узкого круга. Через афиши, журналы, она стала популярной и повсеместной, она вошла в быт, то есть слилась с той самой «серой действительностью», от которой поначалу открещивалась.

К десятому году, потеряв в пафосе, иным предстал и тип индивидуалиста. Он сошел с котурн, и, неожиданно для себя, оказался в кругу людей, похожих на него. Не случайно А. Белый считал цветом чёрта серый и ставил в заслугу Д. С. Мережковскому его определение черта как «серого юркого проходимца»[[159]](#endnote-160). В 1906 году «Золотое руно» объявило конкурс на тему «Дьявол». Лучшие художники страны — и среди них П. В. Кузнецов и М. В. Добужинский — поспешили сказать свое слово в общем хоре. Несмотря на представительный состав конкурса, факт распространения темы неизбежно соединился с фактом ее измельчания. Появилась мода на «дьявола», столь же назойливая, как мода на «Версаль». Дьявола ждала та же участь, что и Людовика XIV: он должен был погибнуть от увеличения тиража.

«Никогда не поверю, — снова цитируем А. Н. Бенуа, — чтобы Аду и Небу, Командору и девушке, собирающейся в монастырь, было какое-либо дело до этого прыгающего, танцующего и кривляющегося ловеласа… подставить вместо этого *героя* тип-сатиру, жалкую и смешную фигурку вместо грандиозного (если и неудачного) “монумента”, — не только ошибка, но и нечто большее»[[160]](#endnote-161). Именно таким — не внушающим страха, марионеточным, сниженным — только и мог быть новый демон, демон десятых годов. Оборотничество черта, его таинственная способность менять личины, в данном случае имело простое объяснение: маски юрьевского Дон Жуана были взамен отсутствующего лица.

Спектакль фиксировал удивительный момент в истории общественной психологии: бунт, бунтарство для определенной части интеллигенции стали такой же приметой моды, как стильность, окружение ушедшего века. Это было развитие и тупик темы «героя и толпы». В расшитом золотом кафтане, с танцующей походкой, юрьевский Дон Жуан был типичным «мелким бесом», одним из {57} множества, по выражению А. А. Блока, «людей “стиля модерн”»[[161]](#endnote-162).

Герой Ю. М. Юрьева проживал любое свое движение, как вновь сочиненное. Красота и долгое развертывание пластического рисунка — своеобразный рапид — подчеркивали противоречивость внутреннего образа, создавая который Юрьев и Мейерхольд искали не единства, а остроты сочетаний.

При всей поглощенности собой Дон Жуан был «человеком без свойств». Его полностью — с ног до головы — рисовала ситуация. Изменившись, она вызывала на сцену одного Дон Жуана, потом — другого, и так до конца спектакля.

Этот Дон Жуан был воздухом века, всем и ничем в одно и то же время. Он был двойником множества людей рубежа веков, способных только — за неимением собственного лица — принимать предложенную им маску.

Только один персонаж не принадлежал «танцевальной стихии». Варламов — Сганарель почти весь спектакль восседал на скамеечке и разговаривал со зрительным залом. Понимая, что для Сганареля все может называться только собственными именами, что для такого, как он, не существует *человека вообще*, Мейерхольд идет на явную дерзость. Сганарель «как бы ощупывает глазами лица зрителей, — вспоминает В. М. Бебутов, — вступая с ними в реальное доверчивое общение. Я дважды поймал на себе его взгляд. Мои знакомые в зале говорили мне потом, что он неоднократно к ним обращался»[[162]](#endnote-163).

Для Дон Жуана и Сганарель, этот неповторимый тип, сыгранный Варламовым, не существовал в единственном числе. Исследователь описывает «мизансцену крестьянок-соперниц, в которой перебеги Дон Жуана от одной к другой напоминали сложные фигуры какого-то старинно-элегантного танца»[[163]](#endnote-164). Эта мизансцена открывала секрет ветрености Дон Жуана: и поселянки, и те, кто заполнил зрительный зал, были для Дон Жуана массой, в которой он не желал видеть лиц. Законы общения, обязательные в театре Станиславского, были в «Дон Жуане» привилегией тех, кто на это общение был способен. Тучный, и оттого мало передвигающийся Сганарель, даже в пустом для его хозяина пространстве зрительного зала, находил собеседника и обращался лично к нему.

Рассаживались суфлеры, верткие арапчата выкрикивали: «Антракт», но Сганарель — Варламов существовал вне этого внешнего плана: благодаря общению, реальности существования внутри придуманной Мейерхольдом игры, Сганарель из «малого времени» спектакля переходил в «большое время» действительности. Дон Жуан был исключительно сценическим персонажем; уходя из жизни, он не обрывал никаких связей. В трактовке Юрьева и Мейерхольда вообще нельзя определить, кто такой Дон Жуан: его облик дробится на множество ролей. Вместе с тем только человек как единственное число, как самость и неповторимость, может быть целью и назначением человеческого рода.

{58} «Под посредственностью обычно понимают людей рядовых и обыкновенных, — писал Б. Л. Пастернак. — Между тем, обыкновенность есть живое качество, идущее изнутри и во многом, как ни странно, отдаленно подобное дарованию. Всего обыкновеннее люди гениальные… И еще обыкновеннее, захватывающе обыкновенна — природа. Необыкновенна только посредственность, то есть та категория людей, которую составляет так называемый “интересный человек”…»[[164]](#endnote-165)

Дон Жуан с его неотразимой позой, с его высокомерием, которое под стать королевскому, представлял собой распространенный тип определенного исторического момента. Гениален был только Сганарель в своей исключительной и неподдельной человечности, в том, что и находясь на сцене, он осуществлял главную цель, которая только и может быть у человека: быть связующим звеном и притягательным центром для множества людей.

В контрастности двух главных фигур была явная полемичность. Ведь противопоставление «вечного» «сиюминутному» с очевидным при этом предпочтением «вечному» было одним из распространенных сюжетов «Мира искусства». Идет дождь, ветер развевает полы королевского кафтана, но над всем этим — выше дождя, выше самой жизни — парит Версаль. Для мирискусников вечно то, что достигло итога, что нашло окончательное выражение в ансамбле. Они преклонялись перед целостными созданиями человеческого гения, перед законченными, во всем продуманными композициями: Петербургом, Версалем, Петергофом. В иллюстрациях к «Медному всаднику» А. Н. Бенуа противопоставил великий город и его скромнейшего обитателя. Город был торжественно-прекрасен не только в спокойствии солнечного дня, но и в гневе, в разливе стихии. Поистине это был божий гнев. «Бедный Евгений» у Бенуа поднимает руку не столько на Петра, сколько буквально — на его памятник, на град Петров, на чудо «Третьего Рима». С точки зрения только лишь человеческого он грозит вечному. В последних листах к поэме мы вновь видим сияющий Петербург: несмотря на бедствия, разрушения, даже сами смерти, красота остается красотой.

… Момент, когда на сцене Александринки появлялся Варламов, рассаживался в кресле, нюхал табак, а потом по-настоящему чихал, был моментом, опрокидывающим понятия. В спектакле Мейерхольда живое и было вечным. Сквозь историю человека с румяным и счастливым лицом открывался не результат, не итог: объем и движение действительности.

Несмотря на заурядность облика, естественность манер и особое место в спектакле — чуть в стороне, вне общего праздника — Варламов — Сганарель был человеком-мифом. В самой внешности этого артиста Мейерхольд разглядел парадоксальное сочетание уникального и рядового. «Варламов так и остался, — писал А. Р. Кугель, — великолепным “чудовищем” нашей сцены, чудовищем таланта, оригинальности и своеобразия. Чудовище, талантище, {59} актерище, животище… Подберите на “ще” и дальше сколько хотите эпитетов»[[165]](#endnote-166).

По данному ему природой праву «человечища» и «животища» Варламов — Сганарель обладал полномочиями сказочного героя. С легкостью человека, привыкшего повсюду чувствовать себя «своим», он перешагивал через границу между временами. Он делал это легко, как нечто само собой разумеющееся. Просто подходил к авансцене, выискивал знакомого в зрительном зале и обращался к нему со словами привета.

Все обыкновенное — восклицание, просьба, обращение — в исполнении Юрьева превращалось в подобие танца. Для его героя не было бытового, сразу идущего от сердца и сразу же достигающего партнера. Сганарель же и к небытовому относился легко, с простодушием человека, сторонящегося «вторых смыслов». Сравнивая Сганареля и Дон Жуана, Мейерхольд противопоставлял добрую, обращенную на другого «вседозволенность» сказочного персонажа и «вседозволенность» индивидуалистическую, сумрачную, замкнутую на себе.

«Мое жалование», — страшно кричал Сганарель, видя как гибнет его хозяин. Но это был еще не конец действия. Великанскую фигуру актера окружали остальные персонажи, и эта компания направлялась вперед. Пестрое шествие, названное режиссером «заключительным парадом»[[166]](#endnote-167), останавливалось у авансцены, и Варламов объявлял окончание спектакля. Резкий поворот от «переживания» к «представлению» обозначал поистине философский момент.

Мейерхольдовское чувство правды не только в том, что он сделал Сганареля положительным героем «Дон Жуана», но и в том, что он показал его фольклорное происхождение. Человек-догадка, человек-предположение должен был наконец занять свое место в реальности. Последняя мизансцена спектакля горестно свидетельствовала: сказке конец. С той же легкостью, с какой ранее Сганарель преодолевал неоспоримые для других границы, все возвращалось «на круги своя».

«Есть время и есть круг людей, — писал Н. Я. Берковский, — для которых недопустимо именно общедоступное и которым редчайшим отклонением кажется человеческая норма»[[167]](#endnote-168). Мейерхольд принадлежал именно такому времени. Его оценка эпохи была тем более несомненной, что по тому же критерию он оценивал и себя. Это из его спектаклей в студии на Поварской и театре на Офицерской красота декораций и танцевальность движений, сливающихся в единый узор. Только теперь на все это он смотрит иначе.

Дон Жуан обладал чертами героя символистско-мирискуснического спектакля. Он был прекрасен, он задавал ритм пластических движений, и, главное, он был один. Но теперь в этом слышалась не героика, а дергание марионетки. Потому что все эти черты — замечательные сами по себе — не создавали единого {60} человека. Все в Дон Жуане рвалось, противоречило одно другому. Сохранившаяся запись важнейших сцен спектакля[[168]](#endnote-169) вводит нас в мир персонажа, у которого слова, жесты, мысли находятся в непримиримом конфликте.

С точки зрения Мейерхольда, гармонический человек есть человек адекватный. Думающий то, что он говорит и говорящий то, что он думает. То есть такой, каким был Сганарель — Варламов. Гармония в таком случае была не чем-то заоблачным, дарованным единицам. Она могла воплотиться в облике рядового человека, примечательного тем, что он находится в согласии с собой.

Но в десятые годы именно этот человек был проблемой. Его пример находили не в жизни, а в мифе, своего отношения к которому варламовский персонаж не скрывал.

… Движение времени уравняло соотношение замысла и воплощения. От воплощения не осталось почти ничего, а от замысла несколько документов в мейерхольдовском архиве. Среди них важнейший: конверт с надписью «К. А. Варламов». В нем несколько листов с записями: «Варламов (как и Живокини) устойчив в амплуа, как устойчив мог быть актер в определенной маске». И еще: «Комик-буфф. Выбранная маска. Однообразие как результат целостности»[[169]](#endnote-170).

«Целостность» актера, кажется, проявлялась во всем: в том, как он играл, и в том, как он писал письма: «Всеволод Емильевич! Простите захворал желудком не могу явиться на репетицию Ваш слуга К. Варламов 14 окт.»[[170]](#endnote-171). «Варламовское» узнается и здесь: такова уверенность актера, что знаки препинания столь же необязательны, как мизансцены. И это наивное письмо («Всеволод Емильевич» — чего стоит!), и мысль Мейерхольда об амплуа (не путать с маской!), говорит о том, чем определяется искусство комика. Лучше всего это выразил зритель, подписавшийся «Старый театрал»: «Кого, в сущности, играет Варламов? Не дядю ли Костю?»[[171]](#endnote-172) Домашнее, ставшее всеобщим, прозвище артиста объясняет, от чьего имени Варламов представительствовал на сцене. От своего собственного, «дяди Костиного», и от имени тех ценностей, которые возвращают зрителя из театра в жизнь. В круг семейного очага.

Читая документы, связанные с именем артиста, человек иного времени испытывает чувство, похожее на чувство узнавания: да, это Варламов. Иным он просто не мог быть.

О связи творчества В. Э. Мейерхольда с народным искусством сказано много и хорошо. Первым же об этом, размышляя о «Дон Жуане», сказал все тот же А. Н. Бенуа: «… декорация в своей провинциальной пестроте располагает к тому, чтобы увидеть какого-нибудь кудесника, который вытащил бы живого кролика из-под чашки, или совершил бы “без приготовления” фокус с часами, разбитыми в ступке»[[172]](#endnote-173).

Когда читаешь Бенуа, то сквозь контуры его статьи, искаженные неприязнью, спектакль Мейерхольда видится в самом главном.

{61} Сказав много неприятного режиссеру, Бенуа первым указал источник причудливой образности «Дон Жуана». Что это за место, где столпился народ поглазеть на наивные фокусы человека в чалме? Конечно же, городская праздничная площадь. Площадь, которую Мейерхольд полюбил еще пензенским гимназистом, с ее ярмаркой, балаганами, театром Петрушки и потешной панорамой. В «Дон Жуане» не было занавеса, было включено освещение в зрительном зале, отменены различия на хозяев и слуг. Сганарель никому не прислуживал, потому что он, Сганарель, был Варламовым, первым комическим актером труппы. Всех персонажей спектакля, невзирая на их социальное положение, Головин нарядил в роскошные костюмы. Здесь царил критерий — карнавальный по духу — критерий равенства по таланту, причастности атмосфере праздничной игры. Спектакль позволял себе карнавальную свободу обращения с социальными рангами. Развенчивая до масштабов жалкой фигурки Дон Жуана и возвеличивая Сганареля, режиссер пользовался истинно площадным способом восстановления справедливости.

Такова площадь с ее многочисленными системами снижения и возвышения. Ее основной принцип: сочетание несочетаемого. Все вовлекается в игру, находится в отношениях друг с другом. Но играют не только люди; праздник — это, в первую очередь, «карнавал вещей».

Мейерхольд строил спектакль на том, что хорошо знакомое использовал в ином значении, путал карты, заставлял вещи играть не свои роли. Головинские декорации, призванные говорить о величии короля-солнца, говорили об Александринке и подчеркивали конкретный повод праздника, посвященного этому театру и этим актерам. Сганарель и Дон Жуан не скрывали того, что они всем известные Варламов и Юрьев. Маска каждого из них в то же время походила на маску народного театра: Сганарель был похож на Объедалу или Пантюху Объедалова, как называют его в русском балагане, — друга публики, обжору и весельчака. Дон Жуан напоминал маску Фарноса, франта, танцора и волокиты[[173]](#endnote-174). Это был настоящий карнавал.

Режиссер делал то, что всегда делает площадь: он переводил на язык собственных значений.

В мейерхольдовском «Дон Жуане» велеречивое искусство классицизма соседствовало с вольным языком городских низов. В чопорном и душном мире короля-солнца веяло свежим воздухом другой художественной системы.

Когда спадало счастливое оживление и в спектакль входило чувство тревоги, оно обозначало, что режиссер напуган тем, что жизнь может навсегда обернуться игрой. Мешанина стилей, разноголосица приемов, обилие вещей-оборотней, играющих совсем другую роль, чем им положена по жизни, неожиданно создавали ощущение общей потерянности, вносили чеховскую ноту: «кто я, зачем я, неизвестно»[[174]](#endnote-175).

{62} «А вы не думаете, — говорил В. Э. Мейерхольд В. М. Бебутову, — что враги донесут на меня в святейший, правительствующий синод и мне запретят кадильницы, арапчат; ведь это функции церковного обихода!»[[175]](#endnote-176)

В переводе с языка официального, церковного на язык другой художественной системы есть элемент игры, даже передразнивания. Когда переводят на язык другой системы, — это всегда смешно; именно таким был спектакль Мейерхольда. Это был «мир наизнанку», мир перевернутых значений, а, следовательно, — радостного творчества режиссера.

А. Н. Бенуа негодовал: прошлое, которое для него было целью, а, может быть, даже смыслом самой жизни, для Мейерхольда оказывалось средством, орудием в руках веселого, увлекающегося выдумщика — доктора Дапертутто.

Бенуа говорит о варварстве режиссера в том же смысле, в каком он говорил о разрушении Петергофа. Речь шла о нарушении законов художественного целого. Мейерхольдовский спектакль, если и включал в себя элементы прошлого, то только для того, чтобы оспорить, вывернуть наизнанку, использовать в ином значении. Это была логика той игры, которая в начале века получила распространение: брать какое-нибудь всем известное имя и переиначивать его по принципу детской дразнилки. «Сергей Городецкий — Гордей Безуздецкий», «Вячеслав Иванов — Язык Чесанов», — так шутил сам А. А. Блок вместе со своим другом М. Л. Гофманом[[176]](#endnote-177).

Пародийность мейерхольдовского спектакля не для пущей театральности, а для того, чтобы сказать самое главное. Вовлекая понятия и вещи в карнавал превращений, Мейерхольд обнаруживал просчет мирискуснической концепции, ставил под сомнение их идею художественного целого. Воспеваемые ими ансамбли, такие, как Версаль, Петербург, Петергоф, уже потому не были целыми, что включали в себя человека как самый незначительный элемент. Пудренные маркизы на картинках А. Бенуа, К. Сомова, Е. Лансере были еще одним доказательством могущества стиля, который подчинил себе и человека. Это было прошлое музейное, отторгнутое от потока действительности, вне примет протекающей жизни. Мирискусникам казалось, что, убрав человека, они делают свою формулу совершенной. Как недостающий критерий, идеальная действительность их картин должна была войти в близкую им современность.

Много раз А. Бенуа, А. Головин, Л. Бакст пытались перейти границу, отделяющую искусство от действительности. Создавая фрески для Казанского вокзала, проекты мебели и даже рисунки обоев, они пытались поверить искусство реальностью, испытать его жизнью среди людей. Самой известной их попыткой стать ближе к человеку были выставки под эгидой журнала «Современное искусство». Здесь Головин, Бенуа, Бакст предстали как авторы жилых интерьеров. Показанные ими спальни, гостиные, будуары {63} были замечательны как произведения искусства, но они исключали присутствие человека. Человек, появись он здесь, разрушил бы картину симметричного уюта. Интерьерами можно было любоваться, но жить надо было в другом месте.

Таков один из карнавалов, совершавшихся в действительности. Спектакль Мейерхольда имел и этот адрес.

Но самым выразительным перевертышем спектакля были все же не вещи, принявшие чужие роли, а Дон Жуан, который, будучи человеком, вел себя как марионетка. Как для интерьеров «Современного искусства» не существовало жизни, так для юрьевского Дон Жуана не было смерти. В страшный момент перед преисподней Дон Жуан, как отметил Б. В. Алперс, был странно спокоен. Даже смерть не сделала Дон Жуана целым, оставила на правах части, фигурки, сливающейся с пышной красотой головинских гобеленов. И последний момент жизни, пожатие каменной десницы, не вырвал у него крика, который мог бы расстроить всю эту красоту. Дон Жуан был и оставался, словно не заметив собственной смерти, «скорее Гердтом из “Спящей красавицы”, придворным танцором»[[177]](#endnote-178).

У В. Э. Мейерхольда был идеал красоты, которого можно достичь только через человека. А, кроме того, идеал человека, среди любого карнавала сохраняющего свою цельность. Именно потому Мейерхольд выделил Сганарелю отдельное пространство. Он, Варламов, был тем, кто ставил мирискусническую «красоту» перед фактом безусловно живого.

«Мы не можем не вспомнить Добужинского, Кустодиева, Лансере, Бенуа, — возвращается к своему прошлому Мейерхольд на репетиции “Ревизора”. — Они очень хорошие мастера… но благодаря отличному от нас отношению к данному явлению они нам не подойдут. Ему сегодня заказывают купеческий интерьер середины XIX века, а завтра — какой-нибудь графской усадьбы XVIII столетия, и его интересует не столько то, что это купеческий или помещичий, сколько на синем какая-нибудь прекрасная красного дерева мебель в стиле ампир»[[178]](#endnote-179).

«Дон Жуан» спорил с теми, кто позволял себе любоваться прошлым, забыв о реальности исторического «времени и места». А потому сам спектакль рождался из данности этого зала, из полукружия головинской декорации, слитой с золотым полукружием россиевского великолепия, но главное, из актерских индивидуальностей.

Мейерхольд перекладывал пьесу на язык этого пространства, соединял ее с внутренней природой артистов и легендой Александринского театра. Все без исключения понадобилось ему, вошло в состав спектакля: и желание Юрьева всегда выглядеть премьером, его отдельное положение в труппе; тучность, плохая память и необычайное добродушие Варламова.

Мейерхольд и не пытался ничего скрывать: его спектакль игрался «от первого лица». Рядом с образом событий пьесы возникал образ труппы, играющей «Дон Жуана».

{64} Облик придворного спектакля, разыгранного при дворце Людовика, совмещался с обликом спектакля Александринки. Режиссер показывал *два театра*, один сквозь другой, и таким образом протягивал руку артистам труппы Мольера.

Формула «театра в театре» не была изобретением режиссера, но он первым разглядел за ней *ситуацию*, свободолюбие и бесправие комедиантов, которым хотя и дано право на веселье, но не дальше игровой площадки. Артисты труппы Мольера играли «Дон Жуана» на чужой территории — в королевском дворце, так же как Мейерхольд ставил «Дон Жуана» на чужой территории Александринки, пытаясь совместить свои взгляды на театр с обязанностями сотрудника В. А. Теляковского.

Только для одного персонажа — мы хорошо знаем, о ком идет речь — не существовало никаких границ. Варламов — Сганарель вставал для того, чтобы размяться, а не потому что так велел мизансценический рисунок. Природное варламовское «чего моя нога хочет» не только определило построение роли, но и повлияло на репетиционный процесс. Режиссер, никому не спускавший пренебрежения актерскими обязанностями, в данном случае проявил недопустимую мягкость. С его разрешения Варламов явился только на последние репетиции «Дон Жуана», и вошел в уже готовый спектакль. Мейерхольд запланировал эффект появления этого увальня среди вымуштрованных им артистов с их «установленными движениями»[[179]](#endnote-180). В центре картины, построенной по всем законам стилизаторского искусства, режиссер поместил человека, не желающего признавать законов этого мира. Даже ради слияния с прекрасным персонаж Варламова не хотел терять себя. А потому он устраивал бархатную скамейку на краю сцены и смело, оставив за спиной «раззолоченное царство», обращался к зрительному залу.

Просидев до половины спектакля, Сганарель неожиданно вставал. Он поднимал фонарь над первым рядом кресел, словно говорил: «нет ли кого?» и улыбался, обнаружив знакомых. Широкая улыбка на его лице обозначала благодарность зрительному залу: здесь были живые.

«Мейерхольд считал, — размышляет исследователь, — что актер должен стремиться не к имитации обыденной жизни, но — к ассоциативному образному смыслу, в жизни скрытому, к воплощению метафоры»[[180]](#endnote-181).

Непонятно, как актер может *быть поэзией*, играть метафору, поэтический образ и т. п. Пример «Дон Жуана» показывает: в системе мейерхольдовского театра метафорой не являются, а становятся, вступая во взаимодействие с партнерами, с иными элементами постановки.

Многое в декорации Головина, в том, как играли свои роли Варламов и Юрьев, напоминало прежние достижения Александринки. Абсолютно новым было только их единство в поле одного спектакля. Из знакомых элементов рождался мир, который напоминал {65} и в тоже время не напоминал прежний. «Стилизация близка пародии, — писал Ю. Н. Тынянов. — И та и другая живут двойной жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый». И еще: «… от стилизации к пародии один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией»[[181]](#endnote-182).

Глазом историка Мейерхольд фиксирует переходные формы действительности. Живой и могущественный стиль оборачивается «мертвой буквой», становится украшением интерьера. Об этом ли мечтали Бенуа и его соратники? Их честолюбивые замыслы шли дальше книжного дела и, уж тем более, спален и кабинетов. Движение завершилось, как и началось, в домашнем кругу. Фельетон в «Речи» был попыткой сказать представителям следующего поколения: это не о нас! у нас еще есть силы постоять за себя! Форсированность тона говорила о том, что сил оставалось совсем мало. Вместе с тем, даже Бенуа не мог себе представить масштабов мейерхольдовской догадки. Эта догадка касалась не только настоящего, но и будущего того направления, к которому он принадлежал.

Мейерхольд открывал в этом спектакле некий «закон». Идеей режиссера становится театр контекста, обновляющейся эстетической системы.

Мысль о *театре контекста* связана с самой сутью мировоззрения Мастера. Целое, с его точки зрения, есть не сумма, а изменившаяся идея связи. Именно потому режиссер не принимает искусства, в котором предрешен результат. В котором приметы стиля выродились в механическое единство.

Только место в контексте спектакля объясняет смысл каждого из элементов. Играл бы Варламов так же, если бы режиссером был не Мастер, а Евтихий Карпов? Что изменилось бы в оформлении, если бы Головин создавал его, не подозревая о замысле Мейерхольда?

Вопросы риторические, а главное, по сути бессмысленные: все равно что пытаться определить слово в стихе по его значению в словаре. Вновь обратимся к авторитету Ю. И. Тынянова: «… смысл каждого слова… является в результате ориентации на соседнее слово»[[182]](#endnote-183).

Вот почему актер, чуждый новациям, кровно связанный с русской реалистической школой, оказался необходим в системе мейерхольдовского спектакля. Тем, к чему стремились его молодые коллеги, пытаясь противопоставить инерции стиля динамику контекста, он был одарен от природы. Его герой и не мог иначе: по закону органического существования он жил во времени, ощущал его ход, смотрел на события не извне, а изнутри жизни. Поэтому в спектакль Мейерхольда Варламов вошел таким, каким был. Он существовал в нем как некий островок естественной жизни, как неприкосновенная данность личности, натуры, мастерства.

{66} Мейерхольд задавался вопросом: а что вся эта «художественность», «стильность», «красота» в сравнении с ценностью одного, пусть даже самого невыдающегося человека? К примеру, такого, как Сганарель — К. А. Варламов.

В разоблачительно-резком свете этого вопроса блекли недавние новации «театрального традиционализма». В контексте «Дон Жуана» стилизация оказывалась силой, давящей сильнее любых обстоятельств. Варламов — Сганарель преодолевал ее так, как преодолевают именно обстоятельства: неподчинением, несокрушимым безразличием к тому, что и как делают другие.

Точка зрения человека, находящегося в стороне от общего оживления, была решающей для этого спектакля. Тут заключалась формула преодоления, следуя которой поколение Мейерхольда должно было двинуться к новому рубежу.

«Дон Жуан» был организован так же, как впоследствии будет организована «Мистерия-буфф» (1918): «путем применения старых форм в новой функции»[[183]](#endnote-184). Правда, со «старыми формами» в спектакле по Маяковскому поступали резче: в прологе артисты рвали в клочки афиши петроградских театров. Возможно, клочья летели от афиш постановок самого Мейерхольда в Александринке. Но в этом была и логика творческой судьбы режиссера. Чтобы двинуться дальше, ему необходимо было представить *свое* как *чужое*.

Метод условного театра покоился на основаниях, имеющих отношение не только к эстетике, но и к этике режиссера. Варламов стал героем спектакля еще и потому, что в нем этическое и эстетическое оправдывало друг друга. Но самое главное, что заявленные здесь принципы, были развиты в процессе творческой эволюции Мастера. Преданность «общим связям», о которых впервые он сказал в «Дон Жуане», Мейерхольд доказал всей жизнью. Иначе чем объяснить неожиданные метаморфозы, которые определяет не столько логика роста, сколько желание не отстать от Истории. Ради «общих связей» Мейерхольд готов был жертвовать всем, но зато и обретал чувство общности со своими современниками. Так было и тогда, когда он пришел в Александринский театр, и тогда, когда начинал «Театральный Октябрь». Этот художник, который долгие годы проходил с клеймом «индивидуалиста», демонстрировал чудеса отречения от исторически-бесплодных привязанностей. Понять их логику трудно, не помня о спектакле десятого года, на котором впервые режиссер давал «присягу чудную четвертому сословью» (О. Э. Мандельштам)[[184]](#endnote-185).

# **{68}** М. С. БерлинаПьесы Леонида Андреева на Александринской сцене

Леонид Андреев — один из самых репертуарных драматургов своего времени. Однако первое появление его пьес на императорской сцене имело довольно долгую предысторию. В 1908 г. Александринский театр, совершенно неожиданно для писателя, обнаружил интерес к его творчеству. Тогда директор императорских театров В. А. Теляковский через третьих лиц сделал попытку получить для казенной сцены пьесу «Дни нашей жизни» (первоначальное название «Любовь студента»)[[185]](#endnote-186). Но днем раньше пьеса была отдана в руки Е. П. Карпова для постановки в Новом театре. Не состоялась на Александринской сцене и постановка комедии в одном действии «Любовь к ближнему». С тех пор, как в 1909 году Малый театр возглавил А. И. Сумбатов-Южин, многие современные авторы стали предлагать театру свои пьесы. Был среди них и Л. Н. Андреев. Возникали мысли о передаче Малому театру пьес «Черные маски», «Дни нашей жизни», «Анатэма», «Честь» («Старый граф»). Драма «Анфиса» готовилась к постановке, но Дирекция императорских театров запретила работу. Мятущийся, протестующий андреевский талант, разумеется, не способствовал появлению его пьес на казенной сцене. Только сезон 1912/13 гг. стал плодотворным для сотрудничества писателя и императорских театров. Одновременно в Александринском театре в Петербурге и Малом театре в Москве ставится его «Профессор Сторицын».

Четыре пьесы Л. Н. Андреева — «Профессор Сторицын», «Король, закон и свобода», «Тот, кто получает пощечины» и «Милые призраки», появившиеся на Александринской сцене одна за другой, тем не менее не следует рассматривать как нечто единое, в контексте быстро меняющейся общественной жизни они представляли разные этапы творческой биографии писателя.

## I

Десятилетие русской истории «между двух революций» не было однородным, знало свои взлеты и падения. После столыпинской реакции наметился определенный общедемократический подъем, вновь обнаруживало себя, как реально существующая сила, пролетарское движение. Но эти изменения, подспудно накапливаясь, пока не касались существа жизни. Ведущей тенденцией начала 1910‑х гг. было стремительное буржуазное строительство. Ему сопутствовало огромное количество разномастных художественных группировок, как свидетельство переходности, неустойчивости эпохи.

{69} Для Леонида Андреева начало 1910‑х гг. время работы по созданию театра «панпсихе». Остались позади вселенские масштабы, мистериально-экспрессивные образы прежних пьес. В драматургии этого периода подводится нравственный итог нескольких послереволюционных лет, писатель пристальнее, «приближеннее», чем прежде, вглядывается в человека. Знаменитые постановки его пьес предшествующего периода, как правило, не удовлетворяли писателя. Андреев был слишком индивидуален, слишком неординарной художественной личностью, чтобы довольствоваться пусть великолепным, но чужим воплощением его замысла. Неудача с организацией Нового драматического театра в Петербурге (1909 – 1911 гг.)[[186]](#endnote-187) заставила его обратиться к творческому опыту Московского Художественного театра, спектакли которого, в частности инсценировки романов Ф. М. Достоевского, Андреев считал подлинным театром «души». Собственно, с МХТ писатель не порывал никогда. По сложившейся традиции новые пьесы драматург отсылал для прочтения Вл. И. Немировичу-Данченко. В 1910‑е гг. в Художественном театре были поставлены «Екатерина Ивановна» (1912 г.) и «Мысль» (1914 г.). Взаимоотношения с Александринской сценой складывались у Андреева на фоне долгих, иногда плодотворных, но чаще мучительно трудных взаимоотношений с МХТ.

Андреевский театр «панпсихе» — это театр «интеллектуальных переживаний», углубленного, «тотального» психологизма. По существу писатель был прав, говоря о неподвижном характере современной духовной жизни. Подлинная жизнь, по Андрееву, ушла вглубь, в потайные, невидимые переживания. Внешнее действие не будет обязательным для театра «психе». Монополию на стремительное внешнее действие Андреев оставляет недавно появившемуся в России кинематографу, с которым сотрудничал довольно активно. И все же театральная теория Андреева, утверждавшего себя как последователя А. П. Чехова и оставившего много интереснейших наблюдений над его поэтикой, не обрела стройности. Некая умозрительность была в искусственном разделении жизни на внешнюю и внутреннюю. Отказываясь от стремительного внешнего действия (по крайней мере, теоретически), Андреев не включил в свою творческую систему новый характер драматургического конфликта, введенного Чеховым.

Свою пьесу «Профессор Сторицын» (закончена в октябре 1912 г.) Андреев написал следом за «Екатериной Ивановной» — первой драмой «нового психологизма». Андреев хотел видеть их поставленными одновременно, так как считал, что одна пьеса дополняет и объясняет другую. В этих пьесах нашли отражение важнейшие социально-нравственные тенденции времени, между тем, иногда их ошибочно относят к драматургии семейно-бытового плана. Сам автор рассчитывал на большой общественный резонанс «Профессора Сторицына», на успех, равный успеху «Доктора {70} Штокмана» — знаменитой постановки МХТа, которой Андреев посвятил один из первых своих фельетонов-рецензий.

Репертуар Александринского театра в этот период, как и в предшествующие годы, представлял собой картину довольно пеструю и как будто не претерпевал решительных изменений. Но постепенное движение, в котором не последнее место занимали личные пристрастия дирекции и некоторых ведущих актеров, все же происходило. Знаменательно приглашение в 1908 г. в Александринский и Мариинский театры в качестве режиссера и актера драмы В. Э. Мейерхольда. В 1910 г. в Александринский театр помощниками режиссера приходят выученики Художественного театра А. Н. Лаврентьев и Н. В. Петров — будущие постановщики андреевских пьес.

В сезоне 1912/13 гг. на сцене Александринского театра шли пьесы русского классического репертуара, современных авторов П. П. Гнедича, С. А. Найденова, А. М. Федорова, Т. Л. Щепкиной-Куперник. Но ни исполнение М. Г. Савиной главной роли в пьесе Найденова «Роман тети Ани», ни парадность спектаклей, посвященных двум юбилейным датам — 100‑летию Отечественной войны 1812 года и 300‑летию дома Романовых, не привлекли достаточного внимания публики. Наиболее значительными явлениями сезона стали две постановки — «Заложники жизни» Ф. Сологуба (режиссер В. Э. Мейерхольд) и «Профессор Сторицын» Л. Андреева (режиссер А. Н. Лаврентьев). Успех этих двух авторов свидетельствовал о новых веяниях в театре.

Режиссура В. Э. Мейерхольда имела огромное значение для Александринской сцены, тем не менее его влияние не было всеобъемлющим. Творческие взаимоотношения Андреева с великим режиссером-экспериментатором после 1907 г., когда были поставлены «Жизнь человека» и «К звездам», не возобновлялись. В 1912 г. неброская, внешне непритязательная пьеса Андреева вряд ли могла привлечь внимание Мейерхольда. Его поиски в этот период шли в несколько ином направлении. К. Л. Рудницкий некоторые постановки этого времени, в частности, «Заложников жизни», считает кризисными. В них Мейерхольд претворил «новые ритмы самой действительности. В его модерне выразила себя ситуация 1910‑х гг., время особого размаха буржуазной предприимчивости, энергичные типы этих лет, их напористый дух, их динамизм… Практицизм и предприимчивость дельца стали рассматриваться в искусстве и литературе как главная надежда России»[[187]](#endnote-188). «Профессор Сторицын» Леонида Андреева по-своему противостоял этой тенденции.

В новой пьесе Андреева основной конфликт возникал из столкновения главного героя — человека высокой духовности, поклонника красоты с мещанской, обывательской средой. Обличение мещанства, особенно важное в период, когда «под игом грязи и мерзости запустения, под бременем сумасшедшей скуки и бессмысленного безделья… хамело человечество»[[188]](#endnote-189), сочеталось у Андреева {71} с размышлениями о путях и судьбах России, ее духовных вождях и пророках.

Центральный персонаж пьесы профессор Сторицын — крупный философ-идеалист, книжник, представитель чистой науки. Лекции его пользуются огромной популярностью, книги мгновенно расходятся. Но в его собственной семье все не соответствует высоким представлениям о жизни. Сын профессора Сергей, ограниченная посредственность, юноша с «низким лбом», ворует и продает книги отца. Жена профессора давно изменяет ему. В доме верховодит любовник Елены Петровны учитель Саввич, втянувший ее в темные денежные махинации. За Саввичем всюду следует прихлебала, литератор-неудачник Мамыкин. Постепенно перед Сторицыным раскрывается неприглядная картина существования семьи. Но ни сам Сторицын, ни его друг профессор-медик Телемахов не в состоянии противостоять грубому натиску мещан. Сторицын покидает семью и умирает в доме профессора Телемахова.

От этого несложного сюжета тянулись нити ко многим реалиям общественной жизни рубежа веков.

В развернутой ремарке к I действию, описывая внешность Сторицына, драматург делал своего героя похожим на Томаса Карлейля, видного представителя английской литературы и общественной мысли XIX столетия. У современников Андреева деятельность Сторицына могла вызвать ассоциации с творчеством Владимира Соловьева. К философии поэта, стоящего у истоков русского символизма, отсылало и первоначальное название пьесы — «Нетленное». Многие ситуации пьесы были наполнены понятными для современников аналогиями. Уход Сторицына из дома в IV акте драмы отождествлялся со знаменитым «уходом» Льва Толстого, еще свежим в памяти. Поездка в Озерки во II действии, где Сторицын встречался с почитательницей его таланта княжной, напоминала о поэзии Блока. Ведь Озерки — это блоковские места, там поэт встретил Незнакомку. Образом княжны Андреев как бы отдавал дань символу Вечной Женственности, Нетленной Красоты.

Литературные реминисценции давали возможность не только «приподнять» персонажей над бытом, вывести конфликт на более высокий уровень обобщения, но и запечатлеть некоторые моменты развития общественной мысли этого периода.

В начале 1910‑х гг. был зафиксирован распад литературного движения символизма, хотя многие писатели-символисты не прекращали своей деятельности, и их главные творения были еще впереди. С другой стороны, среди разнообразных литературных течений все еще заметное место занимали произведения, посвященные «вопросам пола». Знаменем этого направления был пользующийся огромной популярностью роман М. П. Арцыбашева «Санин».

В пьесе Андреева резко разграничивался лагерь интеллигенции и лагерь мещанства. Верховодил последним учитель Саввич, «чье {72} индивидуальное хамство перерастает в “саввичизм”, социальное явление времен реакции. Саввичизм — это процветающий буржуазный практицизм, культ силы и особый моральный кодекс, где само понятие правды превратилось в бескрылую правду голого факта, граничащую подчас с грубым ударом в лицо»[[189]](#endnote-190). Как отмечает Ю. В. Бабичева, у Леонида Андреева с Арцыбашевым были давние литературные счеты. В «Санине» ему виделись «искаженные черты милого детища» — драмы «Савва»[[190]](#endnote-191). Круг замкнулся, и Санин превратился в Саввича. В пьесе философия символизма, идеалистически стремящаяся к гармоническому мироустройству, противопоставлялась инстинктивно-индивидуалистическим началам «Санина».

Столкновение Сторицына с «саввичизмом» в конечном итоге приводило к трагической гибели профессора-идеалиста. «Российское хамство», выведенное в образе Саввича, посягало на многие ценности, выработанные в процессе напряженных духовных поисков последних десятилетий. Как верно замечает Т. М. Родина: «Драматическая коллизия раскрывается в образной системе пьесы как обобщенная коллизия эпохи»[[191]](#endnote-192). В 1912 г. размышления о духовных путях России особенно занимали умы современников в связи с празднованием 100‑летия Отечественной войны 1812 г., вновь всколыхнувшем патриотические чувства. Таким образом, в пьесе Андреева извечная гуманистическая тема переплеталась с основными вопросами времени.

Режиссер А. Н. Лаврентьев поставил «Профессора Сторицына» в традиционной для Александринской сцены манере, опираясь в первую очередь на актеров, используя и некоторые достижения МХТ. Сами обширные ремарки Андреева, выдержанные в «чеховских» тонах, в которых вещи, предметы, пейзаж, звуковые характеристики наравне с действующими лицами «создавали настроение», помогали постановщику. Премьере пьесы в Александринском театре (14 декабря 1912 г.) предшествовал широкоизвестный «киевский скандал», суть которого в оскорбительном тоне выступлений киевских рецензентов по поводу постановки «Сторицына» в Соловцовском театре (2 ноября 1912 г.). И хотя пьеса почти тотчас была реабилитирована успешными постановками во многих городах провинции, отзвуки киевского скандала сказались в некоторой задержке появления «Профессора Сторицына» на столичной сцене.

В Александринском театре пьеса ставилась чуть больше месяца. Газеты писали о необыкновенной добросовестности постановки. Возникла особая слаженность ансамбля. А. Р. Кугель отметил изменения в актерском исполнении: «вся манера игры начинает напоминать знаменитые “полупаузы” Художественного театра»[[192]](#endnote-193). Большое внимание было уделено оформлению спектакля. Декорации (художник А. К. Шервашидзе) представляли собой кабинет Сторицына. Он был буквально завален книгами. Книги лежали на столах, книгами были уставлены огромные, до потолка {73} стеллажи с приставленной к ним лестницей. Со стен кабинета в зал смотрел портрет Владимира Соловьева. Бросалась в глаза характерная деталь — высокие окна, наглухо закрытые шторами. Так зрители сразу попадали в особый, отгороженный от действительности, ее волнений и бурь, мир. Здесь же в кабинете Сторицына игрались важнейшие сцены III акта — объяснение Сторицына с женой, сыном, Саввичем. Только теперь шторы на окнах были отодвинуты. Сама реальность во всей своей неприглядности врывалась в замкнутый мир профессора-идеалиста.

Восторг зрителей вызвали декорации II акта. «Когда поднялся занавес и публика увидела дачку, осеннюю лазурь, ряды тесно столпившихся высоких и тонких берез с золотыми косами, она долго аплодировала этому лучезарному дню, этому “золотому в лазури”»[[193]](#endnote-194). Интересен звуковой фон спектакля, подсказанные автором в ремарках шумы-символы. Во II акте в сцене встречи Сторицына с княжной в Озерках где-то в отдалении звучала тихая музыка. В III акте в страшный момент жизни Сторицына в его кабинет врывались разудалые звуки балалайки; в IV акте, когда Сторицын приходил в дом Телемахова, слышны были переклички часовых, завывания ветра и выстрелы, возвещающие о наводнении на Неве.

Успех спектакля — настоящий, прочный, во многом определился благодаря исполнителю заглавной роли Р. Б. Аполлонскому. Спектакль Малого театра (премьера 18 декабря 1912 г.) получил весьма сдержанную оценку в основном из-за неудачного распределения ролей. В Петербурге зрительское признание, выпавшее на долю Р. Б. Аполлонского, частично затмило даже успех автора. В день премьеры имя Аполлонского стало «театральной сенсацией, злобой дня, неисчерпаемой темой разговоров»[[194]](#endnote-195). Эта роль стала одним из вершинных достижений актера, любимой на долгие годы.

Р. Б. Аполлонский — заметная величина в созвездии актеров Александринского театра. Обладая великолепными внешними данными, красивый, статный, с вылепленным чеканным лицом он с первых дней поступления на сцену занимал амплуа первого любовника. Позднее он становится прекрасным характерным актером, играл и комических, и драматических персонажей, сохраняя в репертуаре роли романтического плана. Аполлонский — первый Протасов Александринской сцены в только что обнародованной пьесе Л. Н. Толстого «Живой труп» (режиссура В. Э. Мейерхольда и А. Л. Загарова, 1911 г.). Как ни парадоксально, эта роль послужила своеобразным подступом к Сторицыну. В Протасове актер играл человека одинокого, жертву уродливого, лживого общественного устройства, но, может быть, ему не хватало в этом сценическом создании трагического размаха, противоречивого и яркого стремления к вольности. «Профессор Сторицын» сюжетно напоминает «Живой труп». И там и здесь в центре пьесы человек, выломившийся из своей среды, не находящий в ней поддержки. В обоих случаях главные герои не вступают в открытую борьбу, они склонны {74} отступить, уйти, подчиняясь внутреннему закону. Но Андреев выбрал более традиционный путь. У Толстого драматургический конфликт приобретает характер всеобщности. Никто конкретно из окружающих Федю Протасова людей не виновен в его гибели, виновато состояние жизни. Андреев же противопоставил Сторицыну законченный образ «хама-моралиста», своеобразного «учителя жизни» Саввича, приближаясь к универсальности конфликта через глубокую и острую прорисовку психологических типов, что, несомненно, было ближе к исполнительской традиции Александринского театра.

Поиски Нетленной красоты, истины и добра, то есть все основные атрибуты «соловьевства», прозвучавшие в роли Сторицына, по сути были поисками глубоко нравственной основы жизни. Не случаен грим актера, имевший портретное сходство с Владимиром Соловьевым. Как и автора, актера глубоко волновала «потрясающая трагедия современности… вопиющее оскудение, которое грозит русской жизни»[[195]](#endnote-196). Все рецензенты отмечали в его игре необычайную теплоту чувства, психологическое разнообразие нюансов, точную отработанность деталей. «Сторицын был одновременно и предельно наивен, даже простодушен — эдакий старый, добрый ребенок, — и очень сложен той особой сложностью, которая характерна для людей напряженной аналитической мысли. Это сочетание и делало его фигурой в полном смысле слова трагической… Он был прост и естественен, но сама естественность его казалась странной и неуместной перед лицом лжи, притворства, предательства, обрушившихся на него»[[196]](#endnote-197).

Между тем, критики разошлись в оценке основного конфликта пьесы. Один из них писал о мучительной драме разложения семьи, страшной катастрофе, пронесшейся в царстве «нетленного». Другие, более радикально настроенные, склонны были обвинить в бездействии самого Сторицына. Упреки эти имели под собой основания. Современникам Андреева отнюдь не сразу удавалось распознать в его нравственных проповедях непосредственные связи с учением Владимира Соловьева. Об этом пишет А. И. Аполлонская (Стравинская) в своей книге «Христианский театр»: «Золото и лазурь засверкали в речах Сторицына, поразили своей неожиданностью настолько, что в них не признали старых, уже знакомых мотивов, но сочли за набор слов, вычурность и риторику»[[197]](#endnote-198). Мистический налет, туманность вероучения, исповедуемого Сторицыным, вызвали раздражение почти всех рецензентов, положительно оценивших спектакль. По сути дела их волновала проблема героя, способного противостоять «саввичизму», они спорили об активном и пассивном типе личности. И все же гораздо важнее в спектакле другое. Сценические персонажи были для зрителей знакомыми и понятными людьми, казались подсмотренными в самой жизни.

Андреев никогда не входил в плеяду символистов, хотя его часто символистом называли. В пьесе «символистская трактовка {75} темы красоты и нравственной чистоты»[[198]](#endnote-199)принадлежала, скорее, персонажу, чем автору. «Речь здесь не о туманном и произвольном понятии — красота, а о чем-то более простом и конкретном — о красивой и осмысленной жизни»[[199]](#endnote-200). И театр, и драматург основное внимание отдавали духовной драме Сторицына. Видимо, неслучайным было изменение названия пьесы от первоначального «Нетленное» к окончательному «Профессор Сторицын», так напоминающему своей обыденностью и простотой названия чеховских пьес. Вероятнее всего, Андреев и в самом деле «не видит возможности… победить»[[200]](#endnote-201). Но не надеясь на успех, его герой не изменяет избранному пути. Основу пьесы составлял романтический по природе, но имевший совершенно определенную социальную окраску, конфликт личности и общества, мыслителя и обывательской, мещанской толпы.

По общему признанию кульминационным в спектакле и в исполнении Р. Б. Аполлонского был III акт. Именно этот акт вызвал негодование киевских рецензентов, обвинивших Андреева в «неблагородстве», назвавших Сторицына «дряблым, безвольным фразером»[[201]](#endnote-202). Совсем по-другому оценил III акт А. Р. Кугель, увидевший в нем «истинный талант, местами… настоящую правду»[[202]](#endnote-203). Наиболее чуткий и объективный свидетель эпохи А. А. Блок, бывший на премьере «Сторицына», оставил запись в дневнике: «Успех пьесы… особенно в третьем акте…»[[203]](#endnote-204)

III акт по-своему повторял психологическую коллизию нашумевшей повести Л. Н. Андреева «Тьма» (1907 г.). Приведем описание, сделанное рецензентом журнала «Новая студия»: «Третий акт — это какой-то кошмар. Объяснения с женой, ее любовником, сыном, вором и развратником, следуют одно за другим и бьют по сердцу. Объяснение с сыном напоминает страшную сцену из “Тьмы”, когда революционер столкнулся с проституткой, поцеловал ей руку и сказал свою знаменитую фразу: “Стыдно быть хорошим!” Здесь мыслитель впервые оторвался от книг, увидел своего сына во весь рост, увидел его низкий лоб, услышал его душу и… содрогнулся перед ужасом окружающей его жизни… Измученный, полубезумный, полупьяный, издеваясь над своей красотой, стремясь к искупительной жертве, к унижению, к последнему страданию — он готов идти за сыном “туда”, в публичный дом, он кричит: “на колени перед низким лбом”… То, что было не обосновано в повести “Тьма” и было уродливо как лозунг, как этическое требование, то здесь обосновано психологически и вырывается из сердца профессора, как крик отчаяния»[[204]](#endnote-205). Из описания ясен эмоциональный тонус сцены. В вывернутой наизнанку, парадоксально преломленной ситуации ощущался трагический надрыв, «достоевские» мотивы. «Провокаторская» (В. А. Келдыш) ирония этой сцены была поднята Р. Б. Аполлонским до высот драматизма.

Почему же понадобилось Андрееву вновь вернуться к психологической коллизии давней повести, в которой в свое время увидели «клевету на революционера»? В поисках истины создавая экспериментальные {76} ситуации, Андреев часто шел до конца, не останавливаясь у «последней черты». Нравственный императив «стыдно быть хорошим», выдвинутый в повести, представлялся Андрееву актом высшей, наиболее труднодостижимой гуманности. «Если нет рая для всех, то и для меня его не надо» — вот пафос нового осмысления жизни героем повести — революционером-террористом. Не поднять «падшее существо», «заблудшую душу» до себя, что было характерно для просветительского мышления, а самому встать с ней вровень. Пройти пытку самоуничижением, раствориться в «тьме», в низкой стихии и тем самым заставить уверовать в справедливость жизни распутную женщину, «в душу которой уже были заброшены семена подвига и самоотречения». Собственно, эти слова, составлявшие подлинный финал повести, не были замечены в свое время критикой. Теперь в пьесе новый, смягченный вариант той же темы оказался более приемлемым, писатель побеждал на новом плацдарме. Но, разумеется, использовав знакомую коллизию применительно к другим обстоятельствам, он изменил и психологическую окраску ситуации.

В пьесе получил дальнейшее развитие старый спор Андреева с символизмом, этот спор странным образом сочетался с использованием многих известных чеховских мотивов. В финале пьесы возникала характерная символистская антиномия «большого» дома вечных духовных сущностей и «малого» земного дома, где Сторицын становился изгнанником. Смерть Сторицына в IV акте выглядела на сцене торжественно и прекрасно, «… смерть профессора, его выход в чужом военном сюртуке без погон, поверх белоснежной рубашки. Его широкие глаза и смерть — у рампы перед публикой»[[205]](#endnote-206). Он уходил из мира пошлой действительности в «большой мир» нетленного и вечного. Сторицын был героем безвременья, бездействующим, но не сломленным, и этим схож с героями Чехова. У Андреева звучали также чеховские мотивы пошлости жизни и неспособности, неумения людей высокой душевной организации противостоять этой пошлости. По-своему прав Ф. Батюшков, заметивший: «Л. Андреев словно поставил себе задачей собрать вместе всякого рода неудачников…»[[206]](#endnote-207). Как и у Чехова, множество неудачников в пьесе — свидетельство общего неблагополучия жизни.

Кроме основного, конструктивного для драмы конфликта двух начал — «красоты» и «хамства», имеющего романтическую окраску и романтически же представленную театром, в пьесе существовал и другой, внутренний конфликт — идейный спор между старыми друзьями Сторицыным и профессором-медиком, позитивистом Телемаховым. Именно в Телемахове сосредоточилось активное, наступательное начало пьесы. Согласно финальной ремарке в сцене смерти Сторицына Телемахов грозил небу сжатыми кулаками. В этой позе, в крике «Ложь! Ложь!» слышатся отзвуки всегдашнего бунтарства андреевских героев, возврат к богоборческим мотивам его прежних пьес. Но здесь не только абстрактное богоборчество. Здесь конкретный спор между символизмом и позитивизмом, {77} между символистским приятием трансцендентных сущностей, мистической попыткой слиться с ними и давней андреевской декларацией «царство человека должно быть на земле. Отсюда призывы к богу нам враждебны…»[[207]](#endnote-208)

Телемахов — реальный персонаж, обрисованный со всеми подробностями, старый, чудаковатый профессор-медик. Исполнение этой роли выдающимся актером К. Н. Яковлевым еще больше прибавило ей живых и узнаваемых черт. Критики писали о типичности образа «грубого и нежного Телемахова», «озлобленного добряка». Грубой силе Телемахов пытается противопоставить силу, он попросту не впускает в свою квартиру рвущегося туда Саввича. Но тут в полном соответствии с чеховской традицией герой, встающий на стезю противника, сам терпит нравственный урон. Интересно сопоставить мнения двух рецензентов, очевидно, описывающих одну сцену. «С искаженным от гнева лицом обращается профессор-солдат к людям-волкам. Он кричит в зрительный зал “надо их бить! бить!..” Этот крик звучит так же страшно, как слова “над кем смеетесь”, этот крик клеймит одних, а других зовет к борьбе»[[208]](#endnote-209). И другое описание: «Телемахов говорит, что он сознательно вытравлял в себе то, что он называет “идеальными сущностями”, в ответ на грубость и неблагородство жизни воспитывает в себе ту же грубость, то же неблагородство. Едва ли он говорит правду о сознательной работе… Где, в каких условиях у профессора Телемахова могли воспитаться навыки кричать: — Стрелять! Стрелять! Вешать! — Не в тех ли условиях, когда вешать и стрелять стало обычным явлением»[[209]](#endnote-210). Конечно, зрители понимали, что в действительных условиях Телемахов не способен сколько-нибудь серьезно противостоять надвигающемуся человеческому опустошению. Оба они — и Сторицын, и Телемахов — потеснены саввичами, оба вынуждены отступить перед процветающим «хамством». Герои Андреева искали «вечные» истины, но гибли от «земных» причин.

Среди исполнителей критика выделила И. М. Уралова, обладавшего колоритным, ярким темпераментом, показавшего Саввича «во всей отвратительности задуманного автором персонажа»[[210]](#endnote-211); И. И. Судьбинина в роли Мамыкина — «Точеную фигуру бесхарактерного приживала дал г. Судьбинин, победивший одну из великих трудностей для актера и давший игру почти без речей»[[211]](#endnote-212); А. А. Усачева — Модеста. Невыразительным было исполнение женских ролей. Н. Г. Коваленская в роли княжны осталась «бледной загадкой». Критики писали о вульгарности и фальши игры Н. Л. Тираспольской в роли жены профессора.

В целом же постановка пьесы в Александринском театре превратилась в крупнейшее событие театрального сезона. Премьера «Профессора Сторицына» собрала много выдающихся современников Андреева. «В зрительном зале, — вспоминает Я. О. Малютин, можно было увидеть в этот вечер всех не занятых в спектакле корифеев нашего театра (во главе с В. Н. Давыдовым и К. А. Варламовым), А. И. Куприна, А. А. Блока, знаменитых певцов {78} Н. Н. Фигнера, И. В. Ершова, И. В. Тартакова, и неутомимых театральных критиков Ю. Беляева, А. Кугеля, Э. Старка и многих, многих других»[[212]](#endnote-213). В «Профессоре Сторицыне» театр увидел прежде всего реальную драму современности с психологически четко обрисованными характерами, которые вырастали в завершенные типы. Выдвижение на первый план актерских работ Р. Б. Аполлонского и К. Н. Яковлева, наполненных живым, конкретным содержанием времени, придавало спектаклю будоражащую остроту. В то же время не затушевывалось непреходящее гуманистическое значение пьесы, сопряженное с трагическим противоречием основных нравственно-психологических настроений эпохи.

Андреев не ошибся. «Профессор Сторицын» вызвал большой общественный интерес, о спектакле много писали, говорили, спорили.

У спектакля Александринского театра была долгая жизнь. В советское время он дважды возобновлялся — в 1919 и 1922 гг. уже с новым составом исполнителей. Но неизменными оставались исполнители главных ролей — Р. Б. Аполлонский и К. Н. Яковлев.

## II

В сезоне 1913/14 гг. писатель предложил театру свою пьесу «Не убий!» («Каинова печать»). Постановка пьесы, без сомнения, могла бы стать событием театральной жизни столицы. Буйные, цветистые страсти в духе героев Н. С. Лескова давали возможность развернуться актерским темпераментам. Но необычный контраст страшного, ущербного существования и придуманных, псевдоромантических мечтаний, возможно, отпугивал корифеев театра. Каинова печать неправедного пути к самоутверждению метила персонажей. Мрачный колорит евангельской заповеди наполнял пьесу. Ее проблематика ясно читалась в брожении неистребимых, неизрасходованных сил души героев, в мучительном поиске выхода, «пути» для России, заботившем автора.

Актер молодого поколения Н. Н. Ходотов, которому предназначалась роль дворника Якова, прислал автору восторженное письмо: «Твоя пьеса “Не убий” — убила меня, потрясла, взбунтовала…»[[213]](#endnote-214)В других ролях писателю хотелось видеть М. Г. Савину, В. Н. Давыдова. Отказ от постановки «Не убий!» в Александринском театре — это отдельная и довольно характерная страница его истории. Пьеса встретила сопротивление «стариков». Один из рецензентов прямо писал: «Леонид Андреев — писатель гордый и независимый»… «пал жертвой савинского засилья»[[214]](#endnote-215). И это несмотря на подробнейшее, выдававшее в нем человека театрального, почти «зримое» описание роли Василисы Петровны, сделанное Андреевым в письме к Савиной[[215]](#endnote-216). Кроме всего прочего, в заграничной газете появилась заметка, где говорилось, будто под одним из персонажей подразумевается Григорий Распутин. Тотчас после этого пьеса была снята с постановки.

{79} Разразившаяся мировая война вызвала глубокие изменения в сознании интеллигенции. Леонида Андреева этого периода принято упрекать в шовинистических настроениях, расхожем ура-патриотизме. Действительно, с началом войны Андреев начал активно заниматься публицистической деятельностью. Его газетные выступления, имевшие большой резонанс, схожи с множеством других газетных агиток, призывающих бороться до победного конца, воспевающих Россию, «устремленную на великий и страшный подвиг». Однако, взгляды эти не вылились в какую-либо устойчивую художническую позицию, не укоренились в сознании писателя. Литературных произведений, тематически связанных с этой войной, он создал немного и зачастую спорил в них с собственной позицией писателя-публициста. Что же питало общественную активность Андреева? Скорее всего, не раз высказываемое убеждение, что «разгром Германии будет разгромом всей европейской реакции и началом целого цикла европейских революций. Отсюда и то необыкновенное и многих смущающее явление, что антимилитаристы и пацифисты, Эрве и Кропоткин, стоят за войну до самого конца. Отсюда и я, автор “Красного смеха” (как никак!) также стою за войну»[[216]](#endnote-217). Дальнейшие события показали, что представления Андреева о будущей революции были достаточно далекими от действительности, оставались в рамках общедемократических идеалов «свободы, равенства и братства»[[217]](#endnote-218). Война виделась писателю как противостояние двух культур — молодой, только нарождающейся, истинно «духовной» культуры России, и грубо материальной, механистичной, машинной культуры Германии. При всей неисторичности взглядов Андреева, не учитывающих империалистический характер войны, несправедливости его антинемецких настроений, он угадал многое из того, что поразило европейские народы недугом развивающегося фашизма уже через несколько лет. «Под блеском внешней культуры, под покровом материального богатства он [будущий историк. — *М. Б*.] найдет образы ужасающего одичания и духовной нищеты; шофер, выгоняющий гуманиста, необразованный ученый, дикарь в котелке и варвар в лаборатории — вот мрачные герои вчерашнего дня»[[218]](#endnote-219). К сожалению, это были герои и дня завтрашнего.

Андрееву казалось, что для России уготован особый путь — через разрушение и страдание, через переоценку всех недавних ценностей к возрождению. С войной писатель связывал надежды на единение и организацию сил народа. А его попытки противопоставить Россию Западу, «русский дух» «немецкому духу»[[219]](#endnote-220), имели характер затянувшейся полемики с позицией М. Горького.

В первые месяцы войны в печати развернулась дискуссия об отражении в искусстве и литературе страшных и грозных событий дня. Большинство авторов сходилось на том, что подлинно художественное восприятие действительности возможно только при известном отдалении во времени, когда пережитое становится прошлым. Пьеса Андреева «Король, закон и свобода», премьера которой {80} состоялась через несколько месяцев после начала I мировой войны, встретила единодушное неприятие критики. Писателя обвиняли в «драматизации» газетного листа, поспешном переложении текущих событий для сцены. «Газеты сообщили, что Морис Метерлинк взял ружье и встал добровольцем в доблестные бельгийские ряды, был ранен. И в драму тотчас же вошел знаменитый бельгийский поэт Грелье, также волонтер и также раненый. Газеты сообщили, что истерзанная неприятелем страна-героиня, вся пылающая в пожарах с алыми от крови реками, решилась на последнее средство, взорвала плотины и выпустила из плена воду моря. И в драму тотчас же влились эти бушующие, яростные волны, потопили часть германской армии и ее штаб-квартиру»[[220]](#endnote-221).

Между тем, Андреев был искренен в своем замысле. Бельгия, не пожелавшая пропустить по своей территории немецкие войска, первой на западном фронте вынуждена была вступить в военные действия и сражалась поистине героически. К ней были обращены взоры Европы, в ней виделся символ цивилизации и культуры, противостоящей нашествию немецких варваров. О подвиге Бельгии писали Джек Лондон, Ромен Роллан, Фритьоф Нансен. Во Франции образовался комитет для поднесения почетной шпаги бельгийскому королю Альберту I[[221]](#endnote-222). В России в честь героической Бельгии слагались стихи. В октябре 1914 г. вышел специальный номер газеты «День», в котором приняли участие А. Блок, Д. Мережковский, З. Гиппиус. В декабре того же года «Петроградская газета» сообщила — И. Е. Репин написал новую картину «Альберт на поле битвы»[[222]](#endnote-223). В 1916 г. в Петрограде вышел специальный «Бельгийский сборник». В такой атмосфере создавалась пьеса Андреева, названием которой стала строка из бельгийского национального гимна.

В пьесе была сцена, нафантазированная Андреевым, вызвавшая особые нарекания рецензентов. В этой сцене граф Клермон (подразумевался король Альберт) и министр (Вандервельде) приезжают в дом к раненому Грелье, для того чтобы тот, как «совесть Бельгии», санкционировал решение о взрыве плотин. Рецензенты справедливо писали о неправдоподобии, искусственном пафосе этой сцены. Андреева обвиняли и в конъюнктурном использовании популярности короля Альберта. В самом деле, появление на сцене актера, загримированного Альбертом, неизменно вызывало аплодисменты зрителей.

Сюжет пьесы был незамысловат, да и не сюжет в первую очередь занимал внимание драматурга. Духовным и идейным стержнем пьесы была семья Эмиля Грелье, воплощающая патриотизм, стойкость духа и человечность. В финале пьесы раненый Грелье и его семья покидали свой дом и пытались на автомобиле спастись от надвигающейся лавины воды. Разбирая пьесу, критики нашли в ней и элементы «чисто андреевские», несколько «символических ухищрений». К персонажам-символам был отнесен глухой садовник Франсуа, «сперва ничего не понимающий (символ простого {81} трудового народа), ничего не знающий о том, что происходит вне его “кусочка земли”, и безумная девушка, “тщетно отыскивающая дорогу в родное местечко” (душа народа — по Л. Андрееву)»[[223]](#endnote-224).

В. Львов-Рогачевский в статье под выразительным названием «Не те слова» отметил еще одну особенность Пьесы Андреева. «“Метерлинк” говорит под диктовку Леонида Андреева… Это вы сразу узнаете, как только начнет говорить Эмиль Грелье: “Когда мой кроткий народ осужден, чтобы убивать, то кто я, чтобы сохранять мои руки в чистоте? Это была бы подлая чистота, Пьер, гнусная святость, Пьер”. Всякий в этой тираде великого Бельгийского писателя узнает надоевшие, как напев шарманки, все те же избитые стертые слова: “стыдно быть хорошим”»[[224]](#endnote-225) Пожалуй, критик оказался здесь не совсем прав. В тирадах Эмиля Грелье Андреев пытался передать уже иные настроения, владевшие им в этот период, чувство общности с народом. «Интеллигенту и писателю ныне надо добровольно наложить на себя трезвость и воздержание, иначе будет стыдно перед мужиком»[[225]](#endnote-226), — писал он в октябре 1914 г.

В своей пьесе драматург хотел быть лиричным[[226]](#endnote-227), но его талант ярче всего обнаруживал себя в пафосе несогласия, бунтарства и скорби. В пьесе «Король, закон и свобода» желание быть лиричным обернулось велеречивостью. Образы оказались схематизированными, «малокровными». Андрееву явно не удалась «драматическая летопись войны». Недостатки пьесы усугубились неудачной постановкой.

Репертуар Александринского театра военной поры мало изменился по сравнению с предвоенными сезонами. «Король, закон и свобода» (премьера 19 декабря 1914 г.) была одной из первых пьес, затронувших ближайшие события дня.

Пьеса ставилась в сугубо реалистических тонах (постановку вновь осуществлял А. Н. Лаврентьев). Главное внимание уделялось натуралистически верному изображению примет войны. Особенно много хлопот доставила сцена затопления немецкого штаба, занявшая в спектакле центральное место. Важны были звуковые эффекты: грохот льющейся воды, звуки боя, скрип колес орудийных повозок. В пьесе Андреева картин, непосредственно изображающих бой, нет. Все они отнесены за сцену. Для автора «это драма мирного народа, к которому пришла война». Вода же символизировала хаос, стихию, перед разрушительной силой которой «в ужасе бегут германцы». В том, что столько внимания в спектакле было уделено военному эпизоду, сказались не только пристрастия режиссера, но и самый дух времени, экзальтированное восприятие разворачивающихся военных событий. О том, чтобы играть спектакль в «настроениях» не было и речи. У всех актеров, играющих «исторические» лица был портретный грим: у Р. Б. Аполлонского — Грелье — Метерлинка, Ю. М. Юрьева — графа Клермона — короля Альберта, И. М. Уралова — Лагарда — Вандервельде. {82} Появление на сцене Ю. М. Юрьева — Альберта, как и следовало ожидать, вызвало прилив воодушевления у зрителей. «Дамы вынули платки и начали усиленно сморкаться, когда король и лучший гражданин обсуждали казнь врага водою…»[[227]](#endnote-228)

Между тем, актерскими работами критика осталась не удовлетворена. Ю. М. Юрьева упрекали в аффектированности и слащавости, Р. Б. Аполлонского в холодности и бесстрастности. Положительно оценили только Е. Н. Рощину-Инсарову в роли жены Грелье «чуткой, хрупкой Жанны». Не понравились декорации художника П. Б. Ламбина, аляповатые и «ненатуральные».

Третья картина пьесы была написана Андреевым в «стиле Метерлинка» — бельгийские женщины на фоне отсветов далекого пожара говорят о бедствиях, принесенных войной. На сцене Александринского театра она выглядела так: «какие-то старухи спиной к публике мирно беседовали перед заревом пожара»[[228]](#endnote-229). «Как хороши были бы они в барельефной постановке, точно окаменевшие в колеблющемся свете, как это было одно время у Комиссаржевской»[[229]](#endnote-230), — сокрушался А. А. Измайлов. Подытожил впечатления от спектакля Н. Россовский: «Публика Александринского театра не любит Леонида Андреева как драматурга, она не любит символов и философию»[[230]](#endnote-231).

Это не было провалом в полном смысле слова. Пьеса Андреева встала в один ряд с драматургическими поделками, каждый год во множестве появляющимися на сцене театра. В неудаче Андреева была своя закономерность. Видимо, она явилась результатом внутренней раздвоенности, душевного разлада писателя. Вряд ли он мог до конца верить в им самим выдвигаемые лозунги. Дальнейшие события подтвердили призрачность надежд Андреева на возрождение России, на единение сил народа. В конце войны он пишет на фронт брату Андрею о «противопоставлении народных чаяний интересам» «неожиданных богачей, вчера не имеющих штанов», а сегодня «обжирающихся семгой» и с «глупыми и подлыми рожами» катающихся в «лощеных авто»[[231]](#endnote-232). Не случайно поэтому в произведения Леонида Андреева военной поры возвращаются некоторые прежние излюбленные темы, окрашенные в тона безнадежности и одиночества.

## III

Пьеса «Тот, кто получает пощечины», законченная в конце лета 1915 г., предстала перед критиками некоей загадкой, разгадать которую до конца не удалось почти никому из них. Слишком много тем и мотивов соединилось в новом произведении Леонида Андреева.

Никогда еще Андреев не придумывал для своих трагедий такого яркого, праздничного фона. Но именно фона, потому что в основе пьесы лежала коллизия, напоминающая «Профессора Сторицына» {83} и еще в большей степени «Живой труп» Льва Толстого. Так же, как в этих пьесах, герой уходил из привычной для себя среды, уходил в мир цирка, принимая его простые и естественные законы. В цирке он становился клоуном по имени Тот — тем, кто получает пощечины. Ситуация III действия «Профессора Сторицына», горькая ирония сцены объяснения Сторицына с сыном, в «Тот, кто получает пощечины» как бы распространялась на всю пьесу, получая концентрированное выражение в ее названии. В центре пьесы оказывался уже знакомый андреевский герой, человек высокой духовности, покинувший мир пошлости и мещанства в поисках гармонии и справедливости. Но Тот многим и отличался, например, от профессора Сторицына. В нем вновь воскресали черты излюбленных героев ранних пьес Андреева — бунтарей, в одиночку пытающихся устранить «неполадки в мировой конституции». Современники замечали, что в иносказаниях пьесы в обобщенной форме отразилась литературная судьба самого Андреева, и, конечно, не случайно возникало столкновение Тота с Господином — человеком «из публики».

Мысль создать драму, действие которой происходит в цирке, возможно, была подсказана Андрееву представлением «Царя Эдипа» в петербургском цирке Чинизелли в 1911 г. в постановке Макса Рейнхардта. Когда Андреев писал, ему важно было услышать внутренний музыкальный ритм будущего произведения. Для новой пьесы услышан был ритм танго. Толчком к написанию драмы послужило удачно найденное заглавие, и роль Консуэлы писалась специально для Е. А. Полевицкой, в расчете на ее данные.

«Тот, кто получает пощечины» — это поэтическая сказка, в которой использован бродячий сюжет о влюбленном клоуне и прекрасной циркачке — наезднице Консуэле, «выдаваемой развратным графом Манчини за пошлого барона». Андреев намеренно прибегнул к мелодраме, как драматической форме, наиболее близкой обывательскому сознанию, но сохраняя оболочку «мещанской драмы», пытался наполнить пьесу трагедийным содержанием[[232]](#endnote-233). В пьесе там и тут были разбросаны намеки на какое-то иное, «подлинное» бытование героев. В персонажах Андрееву «под мишурой обыденности» виделась их «божественная сущность». «В этой пьесе есть спор между язычеством Эллады и христианством, отравившим любовь»[[233]](#endnote-234). По замыслу автора, в Консуэле, «порабощенной тяжкой реальностью вещей», был воплощен образ прекрасной античной богини, «с пеной морской» возникшей «из лазурного моря», «Афродиты Пеннорожденной». Перекличка с начальными атрибутами символизма, хотя и поданными как намек во внутреннем споре, здесь очевидна. Не случайно Федор Сологуб увидел в пьесе Леонида Андреева «творение нового мифа».

Необычность, красочность пьесы импонировала многим. Точнее других понял замысел автора, увидел единство бытового, мелодраматического и условно-метафорического пластов пьесы его давний друг С. С. Голоушев. Критик ощутил особую масочность (свойственную {84} символизму), театральность и в то же время «жизненность» пьесы Андреева, то есть те качества, которые сближают ее с развивающимся примерно в эти же годы, но достигшем апогея несколько позже творчеством Луиджи Пиранделло. «“Тот” Леонида Андреева — это маскарад, но маскарад, где маска у каждого срослась с его кожей. Это отраженные на экране китайские тени. Они живут своей обманчивой жизнью, а настоящая их жизнь там за экраном, и ее можно только почувствовать, а не увидеть…»[[234]](#endnote-235)

Из множества мотивов, соединившихся в пьесе, все-таки основной была тема «осквернения». Осквернение любви, осквернение таланта. Завеса над прошлым Тота чуть-чуть приподнималась, проясняя его взаимоотношения с внешним миром, во II действии, когда в цирке появлялся Господин — олицетворение низменной толпы, «великий профанатор» идей Тота. Такого рода противопоставление идеального и расхожего характерно для модернистской эстетики. Коллизия, обозначенная в пьесе, имела для Леонида Андреева и конкретный смысл. Этой сценой, по мнению Ю. В. Бабичевой, завершался давний конфликт Л. Н. Андреева с М. П. Арцыбашевым, «который уже не первый год идет вслед за ним по пятам и карикатурит его замыслы: “Анфису” — “Законом дикаря”, “Екатерину Ивановну” — “Ревностью” и т. д.»[[235]](#endnote-236).

Сцена объяснения Тота с Господином могла быть истолкована и иначе, как воплощение мотива раздвоенности личности, двойничества, получившего яркое выражение еще в «Черных масках» (авторская датировка 1907 г.) и продолжавшего волновать писателя в 1910‑е гг. Интересен для сопоставления отрывок из заключительного монолога Генриха Тиле — главного героя пьесы «Собачий вальс» (1913 – 1916 гг.): «Было все и не было ничего… Был странный человек, который метался, кричал, надевал рыжий парик, как клоун, глотал огонь. И был другой странный человек, который ходил в банк… и назывался Генрихом Тиле».

В новой пьесе получила развитие также тема одиночества, занимавшая заметное место в творчестве Андреева. В связи с «Тот, кто получает пощечины» критики писали о доморощенном ницшеанстве ее героя. Тот чужд миру, из которого он ушел, но он чужд и миру цирка. Герой приносил сюда смятение, разрушал его неприхотливую гармонию. Тот воплощал в себе начало интеллектуальное, бунтующее и разрушительное. Простодушные актеры «цирка папá Брике» не нуждались в нем, отторгали его.

Критикам виделся и другой аспект этой темы, противопоставление двух начал — мысли и чувства. «Тот — это мысль, пытающаяся проникнуть в область подсознательной жизни», это разъедающая, анализирующая мысль Анатэмы («Анатэма») или доктора Керженцева («Мысль»). Повторяется их драма. «Мысль убивает чувство, Тот убивает Консуэлу»[[236]](#endnote-237).

Любовь Тота к Консуэле обычно трактуется как попытка спасти красоту, вырвать ее из лап опошляющего любовь барона. И финальная смертная чаша, которую Тот подавал Консуэле и из которой {85} отпивал сам — была символом победы Тота, победы бунтарского начала, заложенного в этом образе. Р. Б. Аполлонский, обычно очень тонко трактующий замысел Андреева, писал о бунте Тота, окрашивая его знанием героев Достоевского: «Не отрицание, не скептицизм, а бунт. Бога принимаю, а мира его не принимаю»[[237]](#endnote-238). Но пьеса кончалась выстрелом барона, который убивал себя несколько раньше, чем умирал Тот. По Андрееву это означало, что борьба за красоту не окончена, она продолжается. Вечные проблемы, к которым обращался писатель, борьба красоты и зла не поддаются разрешению здесь, на земле. Спор «старого бога Тота» и «осквернителя красоты» барона переносится в запредельный мир, приобретает некую космичность и, может быть, будет продолжаться вечно. И этот «вечный бой» более всего притягателен для Андреева.

И все же Андреев крепко стоял на земле, и пьеса привлекает «земной» своей направленностью. Об этом пишет В. А. Келдыш: «Может показаться, что идет речь о недосягаемо прекрасном. Но это не так. Андреев хочет написать “сказку” о жизни, какая она есть в подлинной своей субстанции, хотя и попранной»[[238]](#endnote-239)В том-то и дело, что двуплановость пьесы, замеченная многими критиками, распространялась в первую очередь на ее героев. Андреев писал о земном бытии человека, но обращался к его божественной сущности.

Премьера «Тот, кто получает пощечины» состоялась вначале в Москве в Драматическом театре (антреприза Суходольских) 27 октября 1915 г. с Е. А. Полевицкой и И. Н. Певцовым в главных ролях. Успех был несомненным, премьера эта вызвала новую волну интереса к Андрееву. В Политехническом музее состоялось несколько вечеров, посвященных его творчеству.

В Петрограде действовали осторожно. В Александринском театре ставить пьесу поручили Н. В. Петрову, занимавшему тогда должность помощника режиссера. Через несколько лет, уже после Октябрьской революции В. А. Теляковский так объяснил это беспрецедентное назначение: «Ни один из режиссеров не хотел браться за эту пьесу. Цирковой манеж на сцене императорского театра! Есть в этом что-то противоестественное. Вся режиссура считала, что на премьере непременно будет скандал. И никто не хотел связывать свое имя с возможным скандалом»[[239]](#endnote-240).

Рецензии на постановку «Тот, кто получает пощечины» на сцене Александринского театра (премьера 27 ноября 1915 г.) оставляют самые разноречивые впечатления, но по воспоминаниям мемуаристов и отдельным замечаниям рецензентов можно понять, что зрительский успех у спектакля был. Н. В. Петров, имевший к тому времени некоторый опыт постановок в провинции, в столице ставил в основном в актерских кружках и школах. Тем с большим энтузиазмом он взялся за свою первую постановку на казенной сцене. Конечно же, молодой режиссер воспринял первый, наиболее легкочитаемый пласт пьесы — протест Тота, вызов, который он бросал {86} обществу. Через много лет Н. В. Петров вспоминал об этой постановке в своей книге «50 и 500». Не без юмора писал режиссер, как придумал он пульт для управления сценой, как ему удалось привлечь артистов.

Внешний облик спектакля получился ярким, приподнято-театральным. «Зрелище, в общем, было пестрое, красочное: броские декорации Шервашидзе, яркие костюмы цирковых актрис, клоуны, берейторы, девицы в коротких тарталовых юбочках, бегающий между ними добродушный директор цирка папа Брике, недурно изображаемый К. Яковлевым, ежеминутно появляющийся на сцене циничный, промотавшийся граф Манчини, приемный отец Консуэлы, в выпуклом и слегка назойливом исполнении Лерского, а за сценой почти непрекращающаяся музыка — то веселая, то меланхолическая»[[240]](#endnote-241). Все четыре действия спектакля шли в одной декорации, изображающей кулисы цирка. Менялись только детали: афиши, ширмы, фонарики. С мизансценированием дело обстояло не столь благополучно. Режиссер рассаживал персонажей парочками, заставлял их вести пространные монологи, нисколько не заботясь о создании «живых сцен».

Центром спектакля был Тот — Р. Б. Аполлонский, эта роль стала одной из любимых в его репертуаре. «Петроградская газета» поместила зарисовки актеров Александринского театра в ролях из спектакля. У Аполлонского — Тота огромная взлохмаченная шевелюра, лицо перекошено нарисованной яркой краской улыбкой, руки сложены на груди. Портрет дополняет описание, сделанное А. А. Измайловым: «грим неудачника-музыканта с тяжелой и некрасивой сардонической усмешкой»[[241]](#endnote-242).

На премьере Аполлонского много вызывали вместе с автором, но критики в один голос утверждали, что роль Тота оказалась неподвластной индивидуальности артиста. «“Тот” — воплощенная гибкость и сложность. Он весь в змеиных переливах, и неизменен только в одном, — в том, что всюду, — и в смехе, и в глумлении, и в гневе, и в нежной страсти, — головой выше всех кругом. Насколько же это в средствах такого солидного, уравновешенного и резонирующего актера, как Аполлонский»[[242]](#endnote-243). В Тоте Аполлонскому хотелось сыграть философа, показать трагедию гибнущей мысли. Особенно ему удались I и II акты, где он играл «большого, огромного духом человека». Но, возможно, правы были критики, упрекавшие артиста в отсутствии живого чувства. В пьесе кульминационными можно считать лирические сцены объяснения Тота с Консуэлой. В трактовке Аполлонского ярче звучали обличительные тирады Тота. И, вероятно, только замешенная на мистицизме религиозность артиста помешала ему быть до конца последовательным — финальные реплики Тота звучали почти примиряюще. О Н. Г. Коваленской в роли Консуэлы рецензенты отозвались почти так же, как несколько лет назад, когда писали о «Профессоре Сторицыне» — «вялая, безжизненная, растерянная». Рецензентов, видимо, смущала и жанровая неоднозначность пьесы. {87} О К. Н. Яковлеве (папа Брике), И. В. Лерском (граф Манчини), И. М. Уралове (барон Реньяр) один из критиков, ярый поборник реализма писал, что они «неважно» себя чувствовали «на этом символическом представлении», но «стройно докладывали свои реплики»[[243]](#endnote-244). Точнее других ощутила жанровую природу пьесы Е. И. Тиме. В ее Зиниде при внешнем мелодраматизме исполнения была загадочность и страстность. Отзывы рецензентов о других исполнителях настолько противоречивы, что выявить в них что-то общее почти не представляется возможным.

Странная судьба у этого спектакля. Почти никто из критиков не отозвался добрым словом ни об актерах, ни о режиссере и почти все они признавали зрительский успех спектакля. Более того, спектакль имел счастливую сценическую судьбу. Он существовал довольно долго и возобновлялся в советское время рядом с «Профессором Сторицыным». Сейчас «Тот, кто получает пощечины» — одна из немногих пьес Андреева, которая наряду с «Днями нашей жизни» время от времени получает новое прочтение на сценах современных театров.

## IV

Имена Достоевского и Чехова постоянно сопутствовали Андрееву в его творческих исканиях. К Чехову не раз мысленно обращался сам Андреев, с Достоевским его не уставали сравнивать критики.

Одна из последних пьес Андреева «Милые призраки», завершенная в ноябре 1916 г., вобрала в себя многие известные мотивы творчества Ф. М. Достоевского. И это не случайно для Леонида Андреева, который был кровно связан с традициями русской литературы. Поражают силой сопереживания слова Андреева, запомнившиеся Н. Н. Ходотову: «Мне мерещатся опять “милые призраки”… милые, но страшные!.. Федор Михайлович на эшафоте… у столба… Он живой застрял в петле… Пошевелиться боится… глядит… глядит на меня, а кругом никого… потому что я медлю, а кругом никого, только я с ним»[[244]](#endnote-245). Возможно, это и был первый проблеск замысла драмы, относящийся к 1910 г. (первоначальное название «Живые и мертвые»). В самой пьесе нет и тени смертного эшафота. Апокалипсические картины, возникшие в воображении Андреева не имели ничего общего с ее светлым, элегическим настроением. Но ощущение преемственности по отношению к Ф. М. Достоевскому, схожести писательских предназначений, возникшее у Андреева в последнее десятилетие жизни, осталось.

Пьеса не строилась по законам биографического жанра. В ней не было исторически точно воспроизведенных реалий жизни Достоевского, названного Михаилом Федоровичем Таежниковым. Андрееву хотелось создать «психо-биографию» писателя. «Сквозь создания Достоевского к его жизни и духу — вот мой путь»[[245]](#endnote-246). {88} Населяло пьесу семейство Горожанкиных, напоминающее семейство Мармеладовых, у которых Таежников снимал угол. Были дочь Горожанкиных Таня (как бы прообраз Сони Мармеладовой) и ее подруга Паулина, спившийся капитан Гавриил Прелестное, бедный певчий Монастырский, обладающий незаурядным талантом, и генеральская дочь Раиса, любящая Таежникова («сколок» с Аглаи Епанчиной). Таежников — Достоевский жил среди своих будущих персонажей.

Только для одной из сцен пьесы основой послужил подлинный эпизод. Тогда к молодому Достоевскому ночью пришли Д. В. Григорович и Н. А. Некрасов, чтобы восторженно приветствовать автора «Бедных людей». В пьесе Некрасов был выведен под именем издателя Незабытова, а Григорович заменен знаменитым критиком Григорием Аполлоновичем, в котором соединились черты В. Г. Белинского и Аполлона Григорьева.

Во второй половине 1916 г., когда писалась пьеса «Милые призраки», Андреев снимал квартиру в Петрограде в доме на углу Мойки и Марсова поля и все больше влюблялся в этот город. В пьесе он не стремился сохранить гнетущую атмосферу Петербурга Достоевского. Ему хотелось передать «романтическое освещение» летнего Петербурга поры белых ночей. События пьесы представали как бы подернутыми дымкой воспоминаний о давно знакомых и любимых образах.

Как и всегда в своем творчестве, Андреев в «Милых призраках» ставил задачу необычную — «написать не о таких-то и таких-то исторических личностях… а дать лишь отражение их жизни». Драма должна была разворачиваться не столько в реальности, сколько в условной среде. «Я представлял себе своего собственного Достоевского, — говорил Андреев… — Это как бы призрак Достоевского… А персонажи пьесы — отражение персонажей романов Достоевского»[[246]](#endnote-247). Но опыт создания таких драм, как «Черные маски», «Собачий вальс», в которых действие развивается в материализующемся сознании персонажей, здесь почти не реализовался. По тону и духу «Милые призраки» напоминали «студенческие» пьесы Андреева «Дни нашей жизни», «Гаудеамус», «Младость». Просветленный, благостный взгляд на своих героев снимал острые, трагические противоречия, «отстранял» все неприглядное, недостойное в их жизни. Сложные психологические поединки гордыни (которая воплощалась в Таежникове) и смирения (которое воплощала Таня) — превращались в легкий экзерсис на темы Достоевского. В «Милых призраках» писателю хотелось дать «новый опыт построения драмы», когда «вокруг центрального лица заплетаются и разворачиваются события»[[247]](#endnote-248). Но в пьесе жизнь шла своим чередом, только чуть-чуть гуще концентрируясь вокруг «бывшего студента».

Позднее, после постановки драмы в Александринском театре, Андреев уточнил свой замысел: «Публика не почувствовала трагизма моего Таежникова: возвышенность его мысли, душевное боление {89} человеческим страданием, великое милосердие в плане творческих вдохновений — и рядом с этим какая-то суровая душевная складка, неприязнь к конкретному “ближнему”, внутренний холод и даже жестокость к любящему существу»[[248]](#endnote-249). В IV действии Таежников, получив признание, покидал мир Горожанкиных-Мармеладовых, соглашался соединить свою жизнь с Раисой. Таня же трагически гибла, бросившись под колеса экипажа. В «Милых призраках» Таежников совершал свой «уход», сознательный и жестокий, но необходимый для творческого самоосуществления. Но и в начальных действиях пьесы ощущалась отъединенность Таежникова, обособленность его существования, и именно писательский талант, способность творить отличали его от окружающих. Так в пьесе получала разрешение тема одиночества художника-творца.

Андреев и сам стоял в это время на перепутья. Определенным образом влияло на настроение писателя предстоящее сотрудничество с «министерской» газетой «Русская воля», сулящее материальное благополучие, и, следовательно, возможность творить. Творить для будущего, не оглядываясь на мнение критики и читающей публики. Кроме того, большие надежды Андреев возлагал на свой публицистический дар. Работа в газете давала возможность непосредственно влиять на общественное мнение, отстаивать свой взгляд на войну, на будущее России, ее «не только не исчерпанные, а еще и непочатые силы»[[249]](#endnote-250). В «Милых призраках» нашли отражение эти оптимистические мотивы, расслышанные современниками: «есть в пьесе что-то бурлящее радостью, наполняющее предчувствием лучшего, каким-то долгожданным, надрывным ликованием… Тут со дна идут к высотам Шаляпины [имеется в виду певчий Монастырский. — *М. Б*.] и Достоевские, и есть выход из мрака к свету! Вот что трогает и восхищает»[[250]](#endnote-251).

К сожалению, достоинства и недостатки пьесы были погребены под унылой традиционностью постановки Александринского театра. Краткую, но исчерпывающую характеристику спектаклю дал сам автор: «“Милые призраки” — пустяки, играли по-александрински»[[251]](#endnote-252). Премьера «Милых призраков» состоялась 6 февраля 1917 г., за три недели до Февральской революции. На этот раз Петроград опередил Москву, где пьеса была поставлена в театре Незлобина 21 февраля 1917 г. В Александринском театре успех спектакля, по определению критики, был средний. Молодежь приветствовала Андреева как «властителя дум» своего поколения, обыватели остались равнодушны.

Ставил спектакль Е. П. Карпов, в 1916 г. после шестнадцатилетнего перерыва вновь назначенный главным режиссером театра. В связи с исполнением «Милых призраков» А. Р. Кугель говорил о «сонном царстве», «бесстрастной актерской рутине». И хотя другие рецензенты признали исполнение «прекрасным и стройным» (К. Арабажин), во всех рецензиях писалось о длиннотах и вялости темпа спектакля. Мрачными были декорации, поэтическая интонация {90} летнего Петербурга оказалась утерянной. «Три действия из четырех идут в сыром, полутемном подвале, а одно у разваленного забора среди огромных фабричных строений, и на сцене все время такое освещение, что действующие лица поневоле кажутся зрителям призраками»[[252]](#endnote-253).

В спектакле были заняты лучшие силы театра — В. Н. Давыдов, Е. И. Тиме, Е. П. Корчагина-Александровская, И. М. Уралов, правда, на второстепенных ролях. В главной роли выступил молодой П. И. Лешков. По свидетельству рецензентов он «дал внешне верный рисунок роли. Хороши у него и ноты скрытого драматизма». Но ему не хватало страстности и темперамента в сценах сильного душевного подъема. Об игре Лешкова язвительно отозвался один из критиков: «Бедный молодой человек. Он меньше чем кто-либо виноват, что он не Достоевский»[[253]](#endnote-254). В отзывах о других исполнителях также мало утешительного. О В. Н. Давыдове А. Р. Кугель писал: «Г. Давыдов был, я бы сказал, трафаретен в роли капитана Прелестнова — один из многих водевильных типов, виденных нами и перевиденных»[[254]](#endnote-255). Е. И. Тиме в роли Паулины пыталась передать некую характерность, манеры гулящей девицы, говорила с немецким акцентом, что дало основание А. Р. Кугелю написать, что она не играла, а «гримасничала». Н. Г. Коваленская в роли Тани искренна, но слишком «интеллигентна». Молодой актер Вертышев «хорошо загримирован Некрасовым и очень добросовестно суетился г. Вивьен, изображающий неистового Виссариона». Лучшим в спектакле оказалось исполнение роли Монастырского И. М. Ураловым. «Превосходен хорист Монастырский г. Уралова. Тут хорошо было все от охрипшего голоса и до манеры увальня, не сознающего своей силы»[[255]](#endnote-256). С разной мерой приближения актеры более или менее добросовестно пытались воспроизвести персонажей «в духе» Достоевского. Интонация грустного воспоминания, тема трагического одиночества остались в спектакле невоплощенными.

В своей пьесе, написанной в преддверии Февральской революции, Андреев, казалось, уходил от актуальных вопросов дня. Ее проблематика не лежала в русле магистральных поисков эпохи. Но автор, без сомнения, воплотил настроения определенной части интеллигенции. Сам он, как и многие, ощущал себя бесконечно одиноким, сознавая близость перемен, занимал стороннюю позицию, не желая или не умея слиться с общим ходом событий.

Творческие взаимоотношения Леонида Андреева с Александринской сценой не были достаточно плодотворными. Писатель всегда мечтал о «своем» театре, который бы мог адекватно воплощать его замыслы. В одном из писем он напишет: «И откуда мне пригрезилось, что Александринка есть театр?»[[256]](#endnote-257) Ни труппа, ни публика Александринского театра не были в достаточной степени готовы к восприятию его творчества. Выбор пьес для постановок определялся одним критерием — схожестью с произведениями реально-бытового направления. Тем не менее две из поставленных пьес — «Профессор Сторицын» и «Тот, кто получает пощечины» {91} отмечены яркими актерскими достижениями, глубоким совпадением с потребностями и болями времени и оставили заметный след в истории театра.

О творчестве Леонида Андреева можно сказать, повторив его собственное высказывание о герое пьесы «Тот, кто получает пощечины», — «глубины его светлы». Экспрессионистские тенденции не исчезают из его поздних пьес, они сказывались в пристрастии к изображению трагически сильных чувств, в попытках выявить в конкретных образах сущностные основы бытия. Стремясь к всеобъемлющему идеалу, Андреев делал одним из главных компонентов драматического произведения человеческое сознание, яростно бьющееся в поисках некоей абсолютной истины. И как бы отвлеченно ни звучали декларации андреевских героев, они всегда диктовались страстным желанием автора утвердить в жизни высокую духовность и красоту.

# **{94}** С. В. СиговО драматургии Велимира Хлебникова

## 1

«Мир как стихотворение»[[257]](#endnote-258) — этот постулат Хлебникова весьма важен для понимания его творчества[[258]](#endnote-259). Важен он и для понимания его драматических произведений: не только легко узнаваемых пьес, но и таких, где стихи, проза и драматические отрывки переплетаются, создавая знаменитые хлебниковские конгломераты, — «Дети Выдры» или «Зангези».

При обращении к драматургии Хлебникова необходимо учитывать совершенно особую природу ее «драматического вещества». Драматическое, понимаемое в сугубо театроведческом смысле как воплощение противоречий действительности, пронизывает творчество Хлебникова, являясь основой его поэтехники. Необходимо постоянно иметь в виду созданную Хлебниковым «новую систему полиметрического стиха, в котором в пределах одной строфы свободно сочетаются разнообразные классические размеры»[[259]](#endnote-260).

В своей статье «Песни 13 вёсен: болтовня около красоты» Хлебников обосновывал этот полиметризм чисто театральными аналогиями: «размеры суть действующие лица, каждое с разными заданиями выступая на подмостках слова… этот размер есть театр размеров… Строчка есть хотьба или пляска входящего в одни двери и выходящего в другие»[[260]](#endnote-261).

Драматизм проявляется в произведениях Хлебникова не только на уровне столкновения персонажей, их взаимодействия, но и более глубоко — на уровне структурном: конфликтны противостояния жанровые, метрические, словесные.

В конгломератах действующими лицами являются не только Дети Выдры, Ганнибал, Ломоносов, Смех, Боги или Пешки на шахматной доске, но и противостоящие друг другу строфические, диалогические и прозаические части всего целого. Значимы и конфликтны противостояния лексические, и прежде всего между пластами словотворческими и словами обыденного языка.

Действие в драматических произведениях Хлебникова не всегда ощутимо сразу, тем более, что оно может быть не обозначено ремарками.

## 2

Жрец убивает Рабыню, это убийство — причина гибели Атлантиды. Отрубленная голова убитой появляется на небе вместо луны или солнца — светило мести:

{95} Я жреца мечом разрублена,
тайна жизни им погублена
тайной гибели я вею
у созвездья Водолея.
Мы резвилися и пели,
вдруг удар меча жреца!

В драматической поэме «Гибель Атлантиды» магическое «вдруг» — главный элемент всего действенного механизма. Хлебников не признает последовательного и поступательного развития событий. Действие основано на непредсказуемых переломах, немотивированных сдвигах — характер его истинно драматический.

Только что Жрец заговорил с незнакомой ему Рабыней, они едва успели обменяться репликами, она уже убита. Смысл разговора не является причиной убийства. Состояние действующих лиц — гораздо более существенно. В экзальтированном монологе Жреда можно попытаться увидеть мотивировку:

«Мы боги», — мрачно жрец сказал
и на далекие чертоги
рукою сонно указал.

Логика сновидения — вот логика этого произведения Хлебникова. При этом «сонная грёза» содержит в себе крупицы мифа: Рабыня — это не просто женщина, это — само небо:

Юноша светел
небо заметил.
Он заметил тих и весел
звезды истины на мне.

Так «словесный мерцающий хохот» вклинивается в столкновение персонажей. Плоскости поэмы и плоскость диалога сталкиваются подобно Симплегадам, и при этом исчезают целые сцены, не говоря уж об отдельных ремарках:

 Жрец:
Довольно,
лживые уста!

 Рабыня:
Мне больно, больно,
я умираю, я чиста!

Отсутствие ремарки равно здесь удару меча, но равно и отсутствию мотивировки. Это эллипсис. Подобный прием весьма част у Хлебникова. Но если на уровне фонетическом зияния, ради их ощутимости, обозначаются увеличением ряда одинаковых звуко-букв («лиэээя пелся облик»), то в драме — противоположное.

Из финального монолога Прохожего (совершенно постороннего наблюдателя гибели страны атлантов) узнаем, что не только удар меча следует подразумевать, но и целый ряд других моментов, бывших до сцены убийства, которые исчезли в сдвиге разножанровых плоскостей. Речь Прохожего прерывается вставками монолога Рабыни, теперь богини возмездия:

Мы резвилися и пели,
вдруг удар меча жреца!

{96} Оказывается в начале действия есть еще эллипсис: пропущены вероятные сцены знакомства, веселья, обольщения. Пропуски эти сделаны с величайшим мастерством, именно благодаря им особенно ощутим действенный драматизм поэмы.

## 3

«Гибель Атлантиды» напечатана во втором томе Собрания произведений Велимира Хлебникова среди его поэм[[261]](#endnote-262). Кажущаяся жанровая неопределенность многих его произведений не должна, между тем, затенять их сущности. Не случайно современная театральная критика при обращении к драматургии Хлебникова обсуждает именно его драматические поэмы, например, «Ночной обыск». Хлебников «не предлагает никаких знаков распознавания отличия речи авторской от речи персонажей, стиха как речи или стиха как действия. Или стиха как диалога. Может быть, это одно из самых неожиданных, удивляющих явлений особого осуществления действия как начала драмы»[[262]](#endnote-263).

К драматическим произведениям Велимира Хлебникова безусловно относятся такие его «поэмы», как «Лесная тоска», «И и Э»[[263]](#endnote-264), «Внучка Малуши».

В последнем из названных произведений жанры свободно сосуществуют, в их сопоставлении — отношения сценические: действие начинается среди «декорационных» плоскостей, обрамлено ими, обусловлено их наличием. Эти «декорации» (охота, преследующая оленя; беседующие Балун и Стрибожичь — мифические существа; битва) создают особое поле восприятия, историко-мифологическую атмосферу, вне которой фабула «Внучки Малуши» была бы невозможна.

## 4

Возникновение Вселенной, история мироздания, история человечества — это для Хлебникова — действие театральное. Именно так все представлено в «Детях Выдры». Вся эта вещь, состоящая из шести «парусов», представляет собой конгломерат стихов, драматических отрывков и прозы. Последняя по своему характеру есть не что иное, как распространенная ремарка: «Море. В него спускается золотой от огня берег. По небу пролетают два духа в белых плащах, но с косыми монгольскими глазами. Один из них касается рукой берега и показывает руку, с которой стекают огненные брызги… Три солнца стоят на небе — стражи первых дней земли. В верхнем углу площадки, по закону складней, виден праздник медведя».

В «Детях Выдры» читатель как бы присутствует на спектакле, где ему показывают «разные судьбы двоих на протяжении веков»[[264]](#endnote-265). Еще только обдумывая замысел этого произведения, Хлебников писал: «Хочу бросить на палитру все свои краски и… драматическое творчество с введением метода вещи в себе»[[265]](#endnote-266).

{97} Действительно, в «Детях Выдры» идея «мир как театр» предстает в форме театра в театре: «Поднимается занавес — виден зерцог Будетлянин, ложи и ряд кресел. Дети Выдры проходят на свои места в сопровождении человека в галунах.

(На подмостках охота на мамонта).

… Камни засыпают ловчую яму, где двигается только один хобот и глаза».

«Дети Выдры» — произведение достаточно сложное, и только одного указания на его специфические «театральные» особенности недостаточно. Театроведение еще не обладает методами анализа драматических произведений, где «действующими лицами» выступают эпохи, народы, трактовки исторических событий и соответствующие им художественно-образные «плоскости», поэтому в данном случае придется ограничиться общими соображениями.

Шесть «парусов» «Детей Выдры» — это шесть действующих лиц — «плоскостей».

Внутри каждого «паруса» — плоскости — свое действие. Во втором парусе посторонняя разговору Учеников и Ученого игра в мяч предлагает Сыну Выдры, смотрящему эти сцены, сидя на галерке, «переиграть» всю историю человечества, используя вместо мяча атомы. В тексте пятого «паруса» возникает микродействие: Дети Выдры играют в шахматы, фигуры на доске оживают.

«Площадь — поле шахматной доски; действующие лица: Пешки, Ферязь, Конь и другие».

 Конь:
Скачу я вбок и через,
Туда, где вражья Ферязь…

 Ферязь:
… Ура так просится к устам!
Победа все еще не там.

Здесь дан не диалог, а сопоставление отдельных реплик. Персонажи на шахматной доске не спорят, не обмениваются репликами и не должны даже слышать друг друга. Здесь только демонстрация театрального осмысления «вещи в себе»: внутри действия основного — скрытая пружина со своими персонажами, со своими битвами. Непонятно, почему побеждают именно черные, мотивировки нет, но их победа предвещает встречу в шестом «парусе» Ганнибала и его победителя — Сципиона Африканского.

Междужанровые взаимоотношения занимают Хлебникова больше, чем междуличностные. Взаимоотношения жанровых плоскостей важны для героя — Сына Выдры.

Третий «парус» — плоскость поэмы — и четвертый — прозаическая «Смерть Паливоды» — в трактовке исторических событий конфликтно заострены. В третьем Александр Македонский побеждает в битве племя Руссов, их вождь — Кентал — погибает. В четвертом «парусе» погибает в бою с крымскими татарами запорожский казак Паливода.

{98} Содержание третьего «паруса» внеисторично, в то время как смерть Паливоды исторически вполне достоверна.

В этом столкновении двух плоскостей макродействия — перипетийное испытание для Сына Выдры. В результате сделанного им выбора в шестом «парусе» торжествует внеисторичное, но убедительное драматически столкновение разновременных фигур на шахматной доске Истории: здесь не только сдвинуты Ганнибал и Сципион, но появляются Святослав, Пугачев, Самко, Ян Гус, Ломоносов, Разин и Коперник.

Столкновение разножанровых третьего и четвертого «парусов» вызывает изменение в структуре пятого «паруса»: в его поэмную ткань вклинивается драматическая сценка на шахматной доске. Выбор Сына Выдры за игрой в шахматы подготовлен игрой в мяч — атомы истории переиграны в шестом «парусе», вместо истории — театр. Быть в театре, по Хлебникову, — видеть рождение мира: «Раньше все это было скрыто тенью атома»[[266]](#endnote-267).

Свободное обращение с историческими персонажами, подобно намерению «свободно плавить славянские слова»[[267]](#endnote-268), имеет принципиальное значение для понимания смысла многих произведений Хлебникова.

## 5

Движение «поперек времен» (как первоначально назывались «Дети Выдры»[[268]](#endnote-269)) характерно для крупнейшего драматического произведения Хлебникова — пьесы «Девий бог», написанной около 1911 года[[269]](#endnote-270).

Развивая темы «Снегурочки» А. Н. Островского, Хлебников связывает здесь театр традиционный и театр русских футуристов. Сюжетный же стержень пьесы «Девий бог» есть развернутая метафора «Пира во время чумы» А. С. Пушкина: действие происходит во время отправления языческого культа бога Чумногуба и целующие статую бога в уста умирают. В этом можно видеть и долю полемичности: славянская тема противостоит «иностранному» сюжету Пушкина. В отношении футуристов и прежде всего Велимира Хлебникова к Пушкину и другим классикам явна двойственность; с одной стороны — «сбросить с Парохода Современности» (как говорилось об этом в достаточно известном манифесте, напечатанном так же, как «Девий бог», в «Пощечине общественному вкусу»), с другой — освоить, переосмыслить.

«Пароход Современности» не устраивал Хлебникова не меньше, чем «иностранность» Пушкина, и Председательствующий в «Девьем боге» (он же есть и на пире во время чумы) говорит: «Мы решили переселиться в души наших предков. Для этого мы перешли в прошлое на 11 веков».

Девий бог у Хлебникова обут в лапти и играет на свирели, Поэт, читавший, разумеется, А. Афанасьева и знавший критику в его адрес, не называет имени Леля, но смысл пьесы и образ главного {99} персонажа неотделимы от поэтического освоения старинных народных преданий и реконструкции древнего языческого бытия.

В «Девьем боге» возможно определить и завязку, и кульминацию, и развязку, показать конфликтные ситуации, но это не поможет проследить действенные линии и связи. Дело в том, что в пьесе совершенно особая роль принадлежит ремарке. Она предельно расширена и вообще замещает монологическую часть пьесы (произносится персонажами как любой другой текст). Носители произносимой ремарки отделены от остальных и в самом действии пьесы участия не принимают. Собственно, множественное число здесь — условность, ибо эти персонажи собраны в «Смотрящую толпу».

Сюжет развивается чередованием диалогов, далеко не всегда подкрепленных действенностью происходящего.

Смотрящая толпа создает своеобразные наплывы одной действенной линии на другую, чем устанавливается сновидческий характер всего произведения.

Действующие лица вообще замещают друг друга, способствуют общему тону неопределенности, пронизывающему всю пьесу (Любава, она же — княжна Молва, она же — Луна-Диана).

Жрецы Чумногуба, чувствуя, что время их чудовищного культа прошло, целуют статую своего бога в отравленные уста и устремляются с поцелуями на девушек, сопровождающих Девьего бога, но он сбрасывает статую Чумногуба в бездну.

Ход действия, в сущности, соответствует человеческому воображению, и Хлебников подчеркивает это вариантностью речи Смотрящей толпы: Девий бог «смотрит загадочно-открыто, и жрец наклоняется к нему шептать тайну и вдруг, расхохотавшись, касается его уст своими. Но тот смеется. Жрец падает, откидываясь назад, на руки прислужников и умирает. Но нет, этого еще нет. Это еще только наше воображение. Еще только отошел от кумирни жрец и идет мимо стоящих неподвижно девушек с плащами на голове».

Возможно А. М. Ремизов имел в виду и пьесы Хлебникова, когда писал: «пусть будет чего не бывает, и все странно, чаро, преувеличено, как во сне — в сне завороженном. Сон и театр — близнецы»[[270]](#endnote-271).

Уже в «Детях Выдры» ремарке отведена особая роль, но и в «Девьем боге»[[271]](#endnote-272)она перенасыщена действием, и действие это не только не подкрепляется диалогом, но и противостоит ему в силу своей неопределенности, вариантности. Смотрящая толпа произносит ремарку и это оказалось весьма существенной новостью в том представлении о драме, которое формировал Велимир Хлебников.

Некоторые драматические произведения его свидетельствуют об усвоении только возникавшего в начале XX века киномышления. Именно в то время, когда поэт писал «Девьего бога», на экранах русских иллюзионов и синематографов шли фильмы, сделанные русскими режиссерами на русские исторические сюжеты («Песнь про купца Калашникова», «Русская свадьба 16‑го столетия» {100} и другие ленты)[[272]](#endnote-273). Эти фильмы не всегда были примитивны, в них использовались уже наплывы («затемнения, отъезд-затемнение, наезд камеры»), которые были несомненно оценены Хлебниковым и использованы в «Девьем боге» так, как только и позволяла специфика драматургического языка.

Изменения характера ремарки под влиянием кинематографа демонстрировала и пьеса Елены Гуро «Осенний сон»[[273]](#endnote-274). В ней помимо чисто оптических эффектов ремарки наделены, как и у Хлебникова, собственной, интермедийной действенностью.

Киномышление оказало заметное влияние не только на драматургическую технику, но позволило футуристам — Велимиру Хлебникову и Алексею Крученых — утвердить важнейшую их формулу-лозунг «Мирсконца».

Поэты познакомились в начале 1912 года[[274]](#endnote-275) и начали писать совместно. Одним из своих стихотворений Алексей Крученых дал импульс возникновению пьесы Хлебникова «Мирсконца». В комментарии к своему стиху Крученых писал: «влечет мир с конца, в художественной внешности он выражается и так: вместо 1 – 2 – 3 события располагаются 3 – 2 – 1 или 3 – 1 – 2, так и есть в моем стихотворении»[[275]](#endnote-276).

Поэты совместно издали книжку стихов «Мирсконца» и еще одно стихотворение Крученых в ней может быть воспринято свидетельством о работе Хлебникова над одноименным драматическим произведением:

… ангел летел:
будет поэт
драму пишет[[276]](#endnote-277).

В пьесе Хлебникова «Мирсконца» Поля (человек лет 70‑ти) и его супруга Оля, умерев, начинают молодеть: вот им уже 40 лет и не надо подкрашивать седые волосы, вот они совсем юные в лодке на реке, вот они встречаются на лестнице после гимназии, и вот, наконец, «Поля и Оля с воздушными шариками в руке, молчаливые и важные, проезжают в детских колясках»[[277]](#endnote-278).

Существенно мнение В. Маркова о «палиндромичности» сюжета в этой пьесе[[278]](#endnote-279), ведь после сцены с колясками неминуемо наступит все та же смерть, с которой действие и началось.

«Мирсконца» — удивительное предвидение научных гипотез нашего времени, ибо демонстрирует человеческую жизнь в пульсирующем ритме Вселенной: от начала — к смерти, а затем назад, к началу. Между тем, в то время, когда пьеса была написана, физики считали, что Вселенная стационарна, и даже Эйнштейн придерживался этого мнения. Только в 1922 году А. Фридман математически доказал, что Вселенная должна либо расширяться, либо сжиматься, либо пульсировать[[279]](#endnote-280).

## 6

Для Хлебникова симбиоз науки и искусства был особенно органичен, а потому и драматургическая техника его во многом опиралась {101} на чисто научное знание. Так, занятый поисками «бесконечно малых художественного слова», он соединяет свои познания в клеточной теории с попыткой обновления выразительных возможностей драмы. Впервые это происходит в пьесе 1913 года «Госпожа Ленин»[[280]](#endnote-281).

Здесь действуют Голос Зрения, Голос Слуха, Голос Рассудка, Голос Страха и так далее.

К началу 1910‑х гг. стало возможно культивировать ткань живой клетки, наука получила новый метод исследования мельчайших составных частей живого организма. Хлебникову оказалась небезразлична мысль о том, что «части тела, и органы и ткани, и даже клетки в тканях настолько самостоятельны, что могут существовать отдельно от организма»[[281]](#endnote-282).

Если в «Госпоже Ленин» происходит низвержение четвертого и последнего единства, существенного для традиционного представления о драматическом произведении, — единства действующего лица, то в более поздней пьесе «Пружина чахотки: Шекспир под стеклянной чечевицей» (1922) поведение клеток под покровным стеклом в термостате является не приемом, а темой произведения. Среди действующих лиц оказывается и Кровяной шарик. Для Председателя Земного Шара Велимира Хлебникова он — 1/365110 часть поверхности всего Земного Шара. «Пустяковый» сюжет (обращение микроба чахотки в пружину для зажигалки) воспринимается как микроскопирование хлебниковского учения о математическом понимании истории.

Вместе с тем необходимо отметить, что кроме научных представлений первой четверти XX века источником замысла «Госпожи Ленин» мог быть куртуазный провансальский роман «Фламенка», в котором Глаза, Рот, Сердце и Уши главного героя романа Гильема ведут с ним спор. Конечно, нет никаких сведений о том, что Хлебников, подобно Александру Блоку который использовал этот роман в своей драме «Роза и Крест»[[282]](#endnote-283), знал текст «Фламенки». Но его пьеса явным образом соотносится с указанным местом романа[[283]](#endnote-284) и в то же время предваряет появление подобных же персонажей в более поздней пьесе Тристана Тцара «Бородатое сердце» (1921).

## 7

Хлебников-драматург формировался в годы расцвета русского литературного символизма и его драматические произведения соотносимы с театром символистов.

Так, Н. И. Харджиев сопоставляет пьесу Федора Сологуба «Литургия мне» (1907) с пьесами «И и Э» и «Девий бог»[[284]](#endnote-285), устанавливает общность хлебниковских пьес с театром Александра Блока: «Пьесы Хлебникова “Маркиза Дезес” и “Чертик” по ряду признаков близки к театру Блока (“Балаганчик” и “Незнакомка”). Как у Блока, у Хлебникова обыгрывается условность сцены, и если {102} в “Балаганчике” в действие вмешивается “Автор”, то в финале “Чертика” на сцену выходит “Сторож”, объявляющий, что “проезд в сказку закрыт”. Как и в лирических драмах Блока, в пьесах Хлебникова действие развертывается в нескольких планах — с точки зрения разных персонажей и применяются омонимы для различных поворотов диалога и сюжета»[[285]](#endnote-286). Им же установлено влияние на Хлебникова «мистерии-шутки» Владимира Соловьева «Белая лилия»[[286]](#endnote-287).

Н. Л. Степанов также видел общность «Девьего бога» с пьесами Сологуба и Ремизова[[287]](#endnote-288).

Эти исследователи творчества Велимира Хлебникова со всей очевидностью доказали, что значительность и особенность его творчества заключены не в тех влияниях, которые он испытал, а в том ферментирующем воздействии, какое имели его собственные открытия и изобретения.

Хлебников был центральной фигурой в русском футуризме и прежде всего потому, что дал основополагающие идеи этому течению в искусстве. Отделить его от футуризма невозможно, но особенный вред такое намерение могло бы причинить пониманию его драматических произведений.

Футуристическая драма возникает именно в творчестве Хлебникова, но развивается в дальнейшем независимо от его творчества и сама уже влияет на его драматургию.

Первым импульсом к возникновению драматургии футуристов была тема восстания вещей в пьесе Хлебникова «Маркиза Дезес» (1909).

Другими — «Дети Выдры», которые дали тему «Победе над солнцем» Алексея Крученых (оперная постановка этой пьесы — главное событие в истории русского футуризма вообще). Хлебников использовал в первом парусе «Детей Выдры» сказания древнего амурского племени орочей о начале мироздания: сыны Выдры побеждают красное солнце. «Встав на умершее солнце, они, подняв руку, поют кому-то славу без слов. Затем Сын Выдры, вынув копье и шумя черными крылами… ринулся на черное солнце, упираясь о воздух согнутыми крыльями — и то тоже падает в воды». Идея победы над солнцем сплавлена здесь с идеей начала нового мира — это же самое есть главный мотив сочинения Крученых, с той лишь поправкой, что речь у него идет не о прошлом, но о будущем.

«Победа над солнцем» вызвала появление мистериальной драматургии Ильи Зданевича, без сопоставления с которой не все может быть понято в мистерии Хлебникова «Боги».

## 8

Сам мотив восстания вещей есть несомненно поэтический троп. Из мифа о Пигмалионе он исходит, пронизывает фьябы Карло Гоцци и «Учеников в Саисе» Новалиса, чтобы найти разрешение в драматургии русских футуристов.

{103} В «Маркизе Дезес» Хлебникова действие начинается необязательными разговорами на вернисаже вполне необязательных действующих лиц: Перховский, Делкин, Писатель, Любитель и Ценитель, Поэт, Художник и Пожилой господин обмениваются мнениями по поводу картины. Делкин и Перховский вначале вообще ведут речь о воображаемой дуэли, но тут в их разговор вмешивается Холст, а изображение Леля на нем оживает и сходит с холста. Подобное «поведение» картины вызывает оживленный обмен репликами. Но, как разговор о дуэли ничем не предвещал восстания картины, так и теперь реплики персонажей не всегда имеют к ней отношение.

Если Пожилой господин и ведет разговор с Лелем, то Поэт, «одетый лешим», вообще говорит о себе, и его речь никак не соотносится с происходящим. Искусственность ситуации не находит мотивировок и никто из персонажей и не пытается осмыслить что-либо. После монолога Поэта происходит вообще полная «перемена декорации»: ни одно из этих действующих лиц в дальнейшем не существует в пьесе. Они свою роль исполнили, оживили портрет, и больше Хлебникова не интересовали.

Распорядитель вернисажа посылает за вином марки «Рафаэль» и после этого появляется Маркиза Дезес в сопровождении Спутника (этих персонажей можно воспринимать пародией на героев «Стихов о Прекрасной Даме» Александра Блока). В их диалоге возникает тема смерти, но тонет в «светскости» разговора. Тут Слуга сообщает Распорядителю, что пришел Рафаэль, который действительно явился, надеясь видеть папу Пия и Микельанджело. И Распорядитель, и Слуга в ужасе и недоумении, а некий Незнакомец, исправляя «ошибку ведем», увозит Рафаэля обратно. Так в пьесе закрепляется общая атмосфера алогизма.

Давид Бурлюк писал о «Маркизе Дезес»: «все время действие пьесы возвращается к исходу (место) и отсюда по-разному, разнопало стремится к вечности»[[288]](#endnote-289).

Это наблюдение весьма ценно, поскольку весь эпизод с появлением Рафаэля повторяет ситуацию с оживающим Холстом и тем самым подтверждает продуманность замысла и общую драматургическую сделанность пьесы.

Уместна аналогия с полифонией музыкального произведения. В этой пьесе, так же как в фуге, первая (Холст) и вторая (Рафаэль) экспозиции предшествуют разделению темы «восстания вещей» на «вождя» (Маркиза) и его ответ (Спутник).

Вместе с тем появление Рафаэля есть перипетия второго рода: пришелец из прошлого позволяет предвидеть будущее. Маркиза Дезес из светской дамы превращается в своеобразную сивиллу и пророчит всеобщее восстание вещей. Если этикетка на бутылке вина замещается носителем имени, на ней обозначенного, то живые люди неминуемо превратятся в камни, «женщин кружева» распадутся в «живой и синий лен», «синие и красно-зеленые куры» {104} сойдут со шляп, щегленок будет вить гнездо в человеческом рту: «все перешло какую-то таинственную черту».

Действие начинается восстанием вещи, движется вперед, а затем дважды ощутим его возвратный ход.

Драматизм коллизии несомненен, ибо персонажи ощущают, что за свое прозрение понесут наказание: наблюдая превращение перчатки в живого зверька, Маркиза и Спутник уже не могут отказаться от своей способности ко «второму зрению» и чувствуют, как сами превращаются в прекрасные каменные изваяния.

Хлебников прибегает в этой пьесе к аристотелевской перипетии, понимая ее сущностный смысл как поворота не только в фабуле, но в отношениях между героями и в их состояниях. Понимая, что перипетия связана с узнаванием (в глубоком смысле слова) и страданием[[289]](#endnote-290).

Если в «Маркизе Дезес» герои превращаются в статуи, то в хлебниковской пьесе «Чертик» статуи — напротив — оживают и утверждают свою большую жизненность, чем та, что свойственна действительно живым людям.

Структура «Маркизы Дезес» трехчастна: аристотелевские начало, середина и конец действия вполне определимы. До тех пор, пока Распорядитель не посылает за вином, длится начало, с приходом Рафаэля кончается середина, а затем действие движется к своему концу. Но несомненна и общая расщепленность действенной линии: начало не переходит в середину, середина же не предваряет конец — все это выглядит гораздо более связанным в анализе, чем на самом деле.

«Маркиза Дезес» оказала значительное воздействие на поэтику Маяковского[[290]](#endnote-291), Крученых и Зданевича.

В пьесе Крученых «Глы‑глы»[[291]](#endnote-292) тема восстания вещей реализована в разгуливающем по сцене Вине, которое произносит заумные реплики.

Тема восстания вещей сплавлена с мотивом вина в трагедии «Владимир Маяковский».

Оживающие портреты — главные действующие лица в последней части онолатрической мистерии Зданевича, в его пьесе «Лидантю Фарам»[[292]](#endnote-293).

В пьесе Хлебникова оживает портрет Леля — бога любви, вино же в мифологических представлениях выступает заместителем разных богов, в том числе и бога театра Диониса.

## 9

Большинство драматических произведений Велимира Хлебникова отличается весьма небольшим объемом. Исключение составляют «Девий бог», «Дети Выдры» и «Зангези».

Особо сжатая форма драмы была удобна для экспериментов. Не только поиск новых структурных особенностей, но и сопутствующие опыты в языке характерны для драматических созданий футуристов.

{105} Велимир Хлебников, потративший немало времени для записи птичьих голосов, сделал «птичий язык»[[293]](#endnote-294)смыслом и главным действующим лицом своей самой маленькой пьесы «Мудрость в силке: утро в лесу»[[294]](#endnote-295). Текст этот необходимо привести полностью:

*Славка*: беботэу — вевять!
*Вьюрок*: тьерти — едигреди!
*Овсянка*: кри/ти‑ти‑ти, тии!
*Дубровник*: вьор-вэр-виру, сьек, сьек, сьек!
*Дятел*: тпрань, тпрань, тпрань, а — ань!
*Пеночка зеленая*: прынь, пцирэб, пцирэб. Пцирэб, сэ, сэ, сэ!
*Славка*: беботэу — вевять!
*Лесное божество* (с распущенными волнистыми волосами, с голубыми глазами, прижимает ребенка):
 Но знаю я,
 пока живу,
 Что есть уа, что есть ау.
(Покрывает поцелуями голову ребенка).
*Славка*: беботэу вевять!

Новейший исследователь утверждает, что произведения, подобные этому, граничат «с эпатажной заумью футуристов» и требуют минимального комментария. Заумь понимается здесь как нечто совершенно бессмысленное[[295]](#endnote-296).

Юрий Тынянов утверждал в свое время, что в поэзии бессмысленного не бывает: «если написать доподлинно лишенную “смысла” фразу в безукоризненном ямбе — она будет почти “понятна”. И сколько грозных “бессмыслиц” Пушкина, явных для его времени, потускнело для нас из-за привычности его метра»[[296]](#endnote-297).

«Мудрость в силке» написана в безупречной драматической форме. Чтобы доказать это, принципиально необходимо выяснить, что же все-таки «говорят» персонажи хлебниковской пьески. В этом может помочь существующая сегодня теория содержательности фонетической формы. Если обратиться к таблице «Фонетической значимости звукобукв» в книге А. П. Журавлева[[297]](#endnote-298), то окажется, что речь птиц возможно транскрибировать в общезначимую.

Таблица эта дает ряды оппозиции по типу «хороший / плохой, нежный / грубый» для каждой звукобуквы русского языка, позволяя тем определить ее смысловое значение.

Так, оказывается, что Славка говорит: нежное — защитить! (беботэу — вевять!, где соединяются значения — для «б» — нежности, слабости, светлого и тому подобное, а для «в» — мужественного, сильного, быстрого; гласные подтверждают эти характеристики согласных: «э» — безопасный, нежный и так далее; звукобуква «у» содержит элементы тревоги, опасности и пр.). Вьюрок же воинственно угрожает («р» и «д» дают следующие значения: грубый, сильный, громкий, отталкивающий, угловатый, злой). Овсянка пытается утихомирить ссору Славки и Вьюрка, ей вторит Дубровник.

Бессмысленный, как может показаться, «птичий язык» у Хлебникова весьма понятен.

{106} Соответственно драматическое действие «Мудрости в силке» выстраивается следующим образом: птицы обнаружили в лесу ребенка, Славка пытается его защитить, слабые и трусливые Овсянка и Дубровник — плохие помощники, Вьюрок же и создает поле опасности.

Появление Лесного божества — это настоящая перипетия и приводит она (как и должно быть) к полной противоположности.

Последняя реплика Славки отсутствием тире (отсутствие это грамматически значимо!) сообщает, что нежное и слабое, которое надо было защищать (беботэу — вевять!), уже защищено (беботэу вевять!).

Применение эллипсиса — исходную ситуацию необходимо экстраполировать — характерный для драматургии Хлебникова прием.

«Мудрость в силке» — произведение столь же «языческое», что и многие другие произведения Хлебникова: симбиоз человека и природы связан здесь и с представлением о том первоначалии времен, когда силы природы одушевлялись и могли существовать «древолюди» или Лесное божество. Подобные персонажи во множестве присутствуют в ранней пьесе Хлебникова «Снежимочка».

## 10

Все драматические произведения футуристов предназначались для сцены, и если сам Хлебников не думал о постановке своих пьес, то в футуристическом Театре ему все же отводилась весьма заметная роль.

«Первый съезд Баячей Будущего (поэтов-футуристов)», проходивший 18 – 20 июля 1913 г. в Усикирко, постановил: «Уничтожить устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл, “симметричную логику”, блуждание в голубых тенях символизма и дать личное творческое прозрение подлинного мира новых людей… с этой целью учреждается Новый театр “Будетлянин”»[[298]](#endnote-299).

Среди объявленных к постановке пьес была названа и пьеса Велимира Хлебникова.

Он не принимал участия в съезде в Усикирко и таким образом лишился возможности писать пьесу в тесном сотрудничестве с композитором и сценографом (как было это в случае с «Победой над солнцем» Алексея Крученых) и ощущая себя режиссером.

Участие Хлебникова в «первом в мире театре футуристов» ограничилось прологом для оперной постановки «Победы над солнцем».

Пролог этот — «Чернотворские вестучки» — имеет характер театрального манифеста. Театр для Хлебникова — это «созерцог или созерцавель», в нем оживает прошлое, возможно не только будущее, но и «полунебесные оттудни», в нем «никогдавли» проходят «как тихое сновидение», «а с ними сно и зно». Драматург для Хлебникова — это «грезничий песнило и снахарь»[[299]](#endnote-300)

{107} Сама словотворческая «упаковка» всех этих суждений вполне адекватна идее обновления театра.

Особенно важно, что Хлебников настаивает на сновидческом характере театрального действа. Это многое объясняет в его собственной драматургии, поскольку он постоянно обращается в ней к мифологизированным темам и сюжетам: «мифы, не удаляясь чрезмерно от внутреннего построения сна, приближаются к лучше известным психическим феноменам, которые… занимают срединное положение между сном и сознательной инстанцией, именно к снам наяву»[[300]](#endnote-301).

Структурные особенности пьес Хлебникова не являются чем-то посторонним их содержанию, но обусловлены им и сами воздействуют на него.

## 11

Мистерия «Боги» (1921) — одно из последних произведений Хлебникова. В нем действуют Эрот, Амур, Лель, Юнона, Ункулункулу, Венера, Кали, Тор, Перун, Стрибог, Цинтекуатль, Велес и другие божества. Речь персонажей заумна:

Мап! Мап!
Брагавиро цигаро.

 Или:
Пруг, буктр, ркирчь.

Ремарками очерчено странное, словно во сне происходящее, действо.

Эрот играет с бородами богов, пристает к Юноне, а та отгоняет его, словно муху, хворостинкой. Ункулункулу вообще похож на улей, наполненный пчелами и медом. Он деревянен и почти слеп — глаза едва процарапаны.

Вначале идет снег, Юнона мерзнет и Перун подает ей шубу. Венера оплакивает смерть Озириса:

Эн — кенчи! Рука Озириса найдена
на камнях у водопада сегодня мною.
Эн — кенчи! Зибгар, зоргам! Дзуг заг!
Мэнчь! Манчь! Мну!
Целуйте! Зев зив диобэ! цицирики цаца!
Целуйте!
Гребнем рта чешите волосы страданий!

В монологе ее возникают угрожающие ноты:

Барг! брезг! дзо!
Аракаро дзуго дзи! бздрак!

Затем вновь следует плач:

Омре, имри, умре.
Хала хала тихи ти.
Хурм! хурм!
Миогэ! Миогэ!

Юнона просит у Чомпаса кость, которую тот обсасывает. Пророча смерть, появляется Кали в одежде из черных змей; с ней беседует {108} Тор. Эрот выхватывает одну из змей Кали и разбивает ее о каменные пальцы Цинтекуатля, которого приводит Перун.

Теперь уже не снежинки с неба, но «пепел богов падает сверху».

Эрот уносится за руку с Белесом, «скотий бог» способен так же порхать, как крылатое божество любви. Цинтекуатль жарит оленину. Вместо Эрота появляется Лель. Боги едят, чавкая и хрюкая, словно свиньи:

Сиоукин сисиси.
Сиокуки сицоро!
Хрюрюрюрю чицацо.
Печь, пачь, почь.
Хавихохо хрум дур пор!

Тиен ест листья дерева. Неизвестно откуда появившийся Локи вонзает нож в шею Бальдра, которого до этой финальной сцены в пьесе вовсе не было.

Таков первый уровень восприятия пьесы «Боги». Ей предшествуют два списка действующих лиц. Эти перечни указывают на возможность толкования, они не совсем одинаковы.

В первом есть Маа Эму, «прижимающая к груди морского соменка». Во втором этой богини нет, но зато «держит около груди маленького сома» Астарта.

Для Хлебникова эти богини взаимозаменяемы. Однако же, обе они в действии пьесы никакого участия не принимают, их в нем нет. Зато есть Венера, оплакивающая Озириса. Венера — это и есть Изида — Иштар — Астарта — Маа Эму.

Но таков же Эрот — Амур — Лель — … Бальдр, сын Одина, бог добра и красоты, гибнущий в мифе от руки Хёда — Одина — Локи. Раздвоенность, расщепленность богов в пьесе типична для мифа. Хлебников собрал здесь не любых, а вполне определенных божеств. Имена богов — это еще один слой «ремарок» в силу смысловой ауры вокруг каждого имени.

Ункулункулу — зулусский бог жертвоприношений, установивший самоё смерть, ее неизбежность.

Кали — жена Шивы, олицетворяющая рождение и смерть всего сущего, изображалась четырехрукой, чернолицей, в ожерелье из черепов. Недаром в пьесе она говорит: «вот череп для питья». И — непременно с жертвенным ножом в одной из рук. С ее появлением мотив смерти, возникающий в монологе Венеры, получает «инструментальное» подкрепление.

Следом за Кали, именно после упоминания о «змеях смерти», появляется Тор. Перед гибелью богов и всего мира (а «Боги» Хлебникова — это ее начало, поскольку рагнарёк начинается гибелью Бальдра) ему предстоит сражение с мировым змеем Ермунгадом. Игра Эрота со змеей и убийство ее — предвестие этого сражения.

В имени Цинтекуатля для Хлебникова важна только вторая половина: коатль — змея.

{109} Наконец, хрюкающие звуки, издаваемые Тиеном, — это голос свиноголового Тифона — Сета, убийцы Озириса.

Венера, оплакивающая Озириса, грозит одновременно смертью Бальдру.

«Боги» — это рагнарёк, но не только скандинавских божеств, а вообще всех богов.

Мифологические персонажи также свободно сопоставлены Хлебниковым как личности исторические в «Детях Выдры».

Беззаботное сновидение остается таинственно-прелестным, но наполняется мистериальным смыслом.

Заумный «язык богов» не требует здесь никаких специальных «расшифровок» и в этом — несомненное сходство пьесы «Боги» с драматическим созданием Ильи Зданевича: в обоих случаях фабула прочитывается, «минуя текст».

Есть и почти текстуальное сходство с пьесой Зданевича «Асёл напракат»[[301]](#endnote-302), в которой в совершенно абстрактную звукоткань речи пляшущего Жыниха Б вкраплено звукоподражание крику петуха:

СЯЯ · СьМЯЯ · Ххку
КУКУРИКУ

В пьесе Зданевича главным героем является осел и «кукареканье» персонажа свидетельствует о знакомстве автора с популярной в средние века и в эпоху Возрождения формой народной словесной комики — куаланами, — о которых говорит в своей книге о Рабле М. Бахтин: «то есть “с петуха на осла” или “от петуха к ослу”. Это — жанр нарочитой словесной бессмыслицы. Это — отпущенная на волю речь, не считающаяся ни с какими нормами, даже с элементарно логическими»[[302]](#endnote-303).

В пьесе Хлебникова двойником осла (заместителя многих божеств в мифах) является Велес, разговаривая с которым Эрот «пускает петуха»:

Бачикако кикако.
Накикоко кукаке!
Кукарики кикику[[303]](#endnote-304).

Драматизм пьесы «Боги» как раз и состоит в подобных комедийных моментах, не отменяющих трагической развязки.

Боги изъясняются на смеси языка заумного (язык богов) и общепринятого. Соединение это способствует ощущению драматизма коллизии, пронизывающего персонажей.

Тем более ощутимо это противопоставление лексических пластов, что в монологе Венеры оно наслаивается на общий полиметризм стиха, имитирующего местами древнеегипетский заупокойный плач.

«Снижение» общепринятой лексики (в речи Цинтекуатля) подчеркивает раздвоенность «самоощущения» персонажа.

В сокращенном виде «Боги» были включены Хлебниковым в «Зангези» — одну из «самых синтетических бессюжетных мистерий нашего времени»[[304]](#endnote-305).

{110} Там текст пьесы естественнейшим образом предваряет мнимую смерть героя: Зангези на самом деле не умирает, поскольку подобен вечно умирающему и вечно воскресающему смеющемуся богу Театра.

# **{112}** С. Л. Шолохов«Пушкинский спектакль» в постановке А. Бенуа на сцене МХТ (1915 г.)

Первая мировая война наглядно обнаружила глубокий кризис, переживаемый западноевропейской цивилизацией. Общество было вынуждено менять свои идеалы. Идеалы гуманизма, на которых воспитывались поколения русской интеллигенции, обнаружили свою двойственность. Пафос свободы оборачивался культом индивидуализма. Вера в разум и прогресс терпела фиаско, когда на деле оказывалось, что разум и прогресс могут оказаться на службе у зла.

В специальном выпуске о Бельгии еженедельник «Война» писал: «… Затем началась оргия разрушения. Немецкие солдаты подожгли с разных сторон старинный лувенский собор святого Петра, отсюда они бросились к университету и библиотеке, основанной в семнадцатом веке… Эти здания были также разрушены и сожжены. Кроме этого, немцы разрушили множество частных и общественных зданий и в том числе городскую ратушу, представляющую необычайный образчик средневековой готической архитектуры. Таким образом, от города, насчитывавшего более 45.000 жителей, остались теперь одни только развалины»[[305]](#endnote-306). То обстоятельство, что войну развязала одна из цивилизованнейших стран мира, Германия, для общественного сознания означало, что идеалы прогресса не есть гарантия от варварства. Кризис индивидуалистической культуры зафиксировали в своем творчестве такие разные по своему мироощущению писатели, как Горький и Бунин, Блок и Леонид Андреев. Предчувствие близящихся перемен, жажда коренной ломки старого социального и политического уклада сочетались с упадническими настроениями, с верой в неизбежность зла, с его эстетизацией. Сталкивались не только отдельные школы, направления, деятели культуры и искусства — противоречивым было и творчество отдельных писателей, художников.

Вопрос о войне самым тесным образом переплетался с вопросами о культуре, и решение этого вопроса обнаруживало глубокую противоречивость времени. Представители русской художественной интеллигенции, в том числе и Горький, подписываются под воззванием «От писателей, художников и артистов», осуждающим Германию с позиций «культуры вообще». Властитель дум того времени — Леонид Андреев — призывает к спасению храма Культуры, против которой, с его точки зрения, и ведется война: «И пусть немецкие гениальные снаряды разрушают реймские соборы — в этом храме ни одна колонна не должна быть сдвинута с места, ни один фриз не должен быть разрушен, ни один Образ не смеет {113} быть запятнан прикосновением кровавых рук. Читайте книги и посещайте музеи, бывайте в театрах, дружите с людьми. Общайтесь с великими, их бессмертно звучащие речи сильнее грохота снарядов, их правдивой красоты не победить лживым красотам ночных пожаров»[[306]](#endnote-307). Эта позиция — в русле общественного настроения, усомнившегося в идеалах разума и прогресса, взятых изолированно, вне морального миропорядка (недаром Андреев саркастически называет немецкие снаряды «гениальными»). Однако актуальность разоблачения просветительского постулата о том, что все разумное и есть нравственное, отступала на второй план по сравнению с необходимостью критики тезиса, будто варварству противостоит «культура вообще». О том, что в классовом обществе нет и не может быть «культуры вообще» в статье «Критические заметки по национальному вопросу» (1913) писал В. И. Ленин[[307]](#endnote-308). Только передовая культура в состоянии противостоять социальному злу. «Культура вообще» не только не обеспечивает торжества справедливости, но и обнаруживает, по Ленину, свою реакционную сущность. Именно поэтому Ленин резко критикует Горького, пролетарского писателя, за его позицию в вопросе о войне — в письме «Автору “Песни о Соколе”»[[308]](#endnote-309).

Закономерно и то, что Леонид Андреев приходит к глубоко пессимистическим выводам о будущности культуры и цивилизации, пытаясь осмыслить кризисную эпоху Первой мировой войны в своем оставшемся незаконченным произведении — «Дневнике Сатаны»[[309]](#endnote-310).

Бунт против культуры — устойчивый мотив литературы начала века. Он проявляется в самых разных формах: от ренессанса «естественного человека» с его противопоставленностью бездушной цивилизации — до поэтизации стихии, дионисийского начала в жизни, от идеалов соборности — до буддийских идеалов освобождения от привязанностей. Естественно, что интерпретации Пушкина в этом контексте отражают нечто существенное, что выражается в самом ракурсе, подходе к творчеству поэта.

«Идеологизация» культуры начала века, не раз отмечаемая исследователями[[310]](#endnote-311), сказалась в пушкинистике тенденцией к философскому осмыслению творчества Пушкина, начало которой положила известная речь Достоевского, произнесенная им в 1880 году на открытии памятника Пушкину в Москве. «Далее у Достоевского, — писал В. В. Томашевский, — явились подражатели. “Вечные спутника” Мережковского являют нам новое преображение Пушкина. Окончательно утвержден этот метод углубления в работах М. О. Гершензона. Совершенно естественно, что лица, углублявшие Пушкина, всегда к величайшему своему удовольствию находили у Пушкина совершенное соответствие с собственным мировоззрением. В большинстве работ этого типа мы находим типичные самопризнания авторов в цитатах из Пушкина»[[311]](#endnote-312). По мнению ученого, «в основе подобного интерпретирования лежит порок “целостного знания”, которое оперирует литературными фактами, как {114} фактами иного, не литературного порядка. Привычка к идеологической начинке в позднейшей литературе заставляет искать ее и в Пушкине, в то время, как у Пушкина всякая мысль оценивается как художественная тема, с точки зрения ее эстетических возможностей»[[312]](#endnote-313).

Какую же идеологическую «начинку» находили в произведениях Пушкина приверженцы философского подхода? Характерно, что и Мережковский и, независимо от него, Гершензон обнаруживают у Пушкина бунт против культуры. По мысли Мережковского, с легкой руки Пушкина эта тема сделалась одним из главных мотивов русской литературы: «Уже Баратынский, сверстник Пушкина, высказывал сомнения в благах культуры и знания. Противоположение спокойствия и красоты природы суете и уродству людей — вот главный источник поэзии Лермонтова. Тютчев еще более углубил этот мотив, отыскав в самом сердце человека древний хаос… […] Достоевский противополагал культуре “гнилого Запада” вселенское призвание русского народа, великого в своей простоте. Вся проповедь Достоевского не что иное, как развитие мистических настроений Гоголя, как призыв прочь от культуры, основанной на выводах безбожной науки, — призыв к отречению от гордости разума, к смирению, к “безумию во Христе”. Наконец, сомнения в благах западной культуры… Лев Толстой превратил в громовый воинственный клич… Но всего замечательнее, что это русское возвращение к природе — русский бунт против культуры, первый выразил Пушкин, величайший гений культуры среди наших писателей»[[313]](#endnote-314). М. Гершензон идет еще дальше. Возражая всем предшественникам в том пункте, что Пушкин своими произведениями «служил так называемому общественному прогрессу», деятельно участвуя в строительстве храма «разумного и любовного общежития», исследователь, от имени всего «нынешнего поколения», т. е. своих современников, обнаруживает у поэта «затаенную вражду к культуре»: «Как и мы, он хочет видеть человека сильным, прекрасным и счастливым, но в такое состояние возносит человека, по его мысли, только разнузданность стихии в духе; и потому он ненавидит рассудок, который как раз налагает на стихию оковы закона. Слово “свобода” у Пушкина должно быть понимаемо не иначе, как в смысле волевой анархии»[[314]](#endnote-315). Но там, где царит анархия, с человека снимается нравственная ответственность, и Гершензон делает вывод: «Ясно, что Пушкин весьма слабо отличает моральное добро от зла. Он почти равно любит их, когда они рождены в грозе и пламени, и почти равно презирает, когда они прохладны…»[[315]](#endnote-316). С этих позиций ученый интерпретирует и трагедию «Моцарт и Сальери»: «Культура неизбежна, культура законна; Пушкин никогда не отвергал ее по существу. Но он знал, что верховная власть принадлежит иррациональному началу, о чем на казнь себе и людям забыл Сальери»[[316]](#endnote-317).

Для всей русской художественной культуры начала XX в. характерен обостренный интерес к культуре XIX в. «Писатели как бы {115} заново открыли для себя целый большой мир — мир идей, тем, образов, этических и эстетических концепций, который оказался прекрасной почвой для решения самых разных злободневных вопросов и проблем»[[317]](#endnote-318). Размышляя над кризисными явлениями индивидуалистической культуры, искусство начала XX в. обращалось к истокам — к Пушкину, который первым в русской литературе связал «ужасные сердца» с «ужасным веком», то есть дал оценку этим явлениям с позиций историзма, во всеоружии реалистического метода. Ощущение кризиса как тупикового пути всей западноевропейской цивилизации пробудило пристальный интерес именно к «Маленьким трагедиям», где общечеловеческие проблемы решались Пушкиным на инонациональном (западноевропейском) материале, решались с позиций, нравственная определенность которых не была, однако, окончательно сформулирована общественным самосознанием.

Руководители Московского Художественного театра решили откликнуться на трагические события времени также постановкой «Маленьких трагедий» Пушкина, стремясь выявить в театральном истолковании нравственную позицию поэта, сделать ее достоянием тысяч зрителей и тем самым исполнить свой гражданский долг. Спектакль сразу получил название «Пушкинский спектакль» и был задуман в полемике с теми наскоро испеченными псевдопатриотическими постановками, где «картонная война», по выражению Станиславского, пыталась тягаться с подлинной, которая «чувствовалась в душах людей, на улицах, в домах или гремела и уничтожала все на фронте»[[318]](#endnote-319).

К постановке избрали три трагедии: «Пир во время чумы», «Каменный гость», «Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь» в композицию включен не был, поскольку театр и не задавался целью представить «Маленькие трагедии» как цикл, а для развития замысла постановщиков оказалось достаточно трех названных трагедий.

О замысле спектакля красноречиво свидетельствует уже первая стенограмма беседы по поводу «Пира во время чумы». Она состоялась 14 ноября 1914 г.[[319]](#endnote-320) Присутствовали: К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, А. А. Стахович, Л. М. Леонидов, Л. А. Сулержицкий, В. М. Бебутов, А. Н. Бенуа, А. А. Гейрот, И. Н. Берсенев, В. М. Волькенштейн, Г. С. Бурджалов, С. В. Халютина. Цель заседания — выработать исходную точку зрения на позицию театра по отношению к избранным пьесам.

По мысли Станиславского, общей темой спектакля должна была стать пушкинская тема трагической безнадежности положения человека перед лицом иррациональной силы, с которой он (общество, народ) не может совладать, но которую и не вправе игнорировать. Станиславский сравнивает положение пушкинских героев в «Пире во время чумы» с положением народа Бельгии в современной войне на том основании, что и там и тут люди переживают сходное чувство неизбежности смерти: «И немцы, и чума — одно {116} и то же, потому что непобедимы»[[320]](#endnote-321). Станиславскому возражает А. Н. Бенуа (к его мнению нужно прислушаться особо, потому что именно Бенуа станет режиссером спектакля, ему же будет принадлежать и общий замысел всей постановки): «Разница огромная между переживаниями Антверпена и Лондона, который постигла чума: там люди идут против людей, есть возможность борьбы, а здесь надвигается голод, надвигается смерть… эта неизбежность и вызывает отчаяние»[[321]](#endnote-322). Бенуа настаивает на том, что «Пир во время чумы» — «символическая драма», ее смысл — в безысходности человеческого существования, когда нет *возможности* борьбы, но это не значит, что ее нет вообще. Композиция Пушкинского спектакля задумывалась так, что от смерти к смерти («трилогией смерти» назовет Бенуа свой спектакль[[322]](#endnote-323)) драматургический смысл гибели героев меняется принципиально. Неизбежность смерти и отчаяние в «Пире во время чумы» сменяется в «Каменном тосте» дерзким самоутверждением героя, покупающим духовную свободу ценой гибели своей и чужой, а смерть Моцарта трактуется Бенуа как апофеоз нравственной победы личности, ее духовной победы над силами зла. Вот почему только эта смерть, в концепции Бенуа, не напрасна. В таком понимании нравственной позиции Пушкина — гуманистический пафос замысла, его прогрессивность. Культу иррационального, бунту против культуры Бенуа противопоставляет систему ценностей Пушкина, в которой образ Моцарта занимает высшее место не только как носитель творческого дара, но и как идеал человеческой личности.

Замысел Бенуа подробно изложен им в статьях газеты «Речь». В центре «Пира во время чумы», которому в композиции спектакля Бенуа отводит роль «заглавия», — не демоническая бравада (как предлагал Станиславский[[323]](#endnote-324)), не гордый вызов судьбе, — а «прекрасная и нежная» трагедия Вальсингама и Мери, их жертвенность, обреченность. Вальсингам для Бенуа — не герой, а обычный смертный, «вольный» и «чистый» юноша, неожиданно для себя сочиняющий гимн Чуме. Момент случайности этого гимна Бенуа подчеркивает особо, ибо не в нем — позиция самого Пушкина. Цель постановки, ее сквозное действие Бенуа видел в борьбе со злом, а не в упоении анархией.

Борьба начиналась в «Каменном госте». По замыслу Бенуа, Дон Гуан у Пушкина — апофеоз индивидуализма. Свою свободу он отстаивает ради свободы, а не во имя добра, вот почему его душа «в конце концов оказывается безнадежно проклятой и погибшей»[[324]](#endnote-325). Бенуа стремится разоблачить пафос Дон Гуана, потому что не видит духовной перспективы не только за культом иррационального, но и за борьбой во имя ложных идеалов.

Доводя до кульминации тему индивидуализма в «Моцарте и Сальери», фигуре Сальери, которого должен был исполнять К. С. Станиславский, Бенуа противопоставляет образ Моцарта. Смерть Моцарта обладает особым значением для Бенуа. Это только физическая смерть, духовно же она обретает значение мессианское: {117} «Это смерть гения, полубога, Мессии», искупающая трагическую вину людей, и в этом «трагическая красота смерти» Моцарта. В нравственном смысле это победа добра над злом, ибо «слезы убийцы Сальери, которые он сам принимает за слезы радости, страшнее всех Эриний». Борьбе за лживые идеалы (Дон Гуан, Сальери) Бенуа противопоставляет искупительную жертву Моцарта — идеального героя, понятого Бенуа в христианском смысле. Смерть Моцарта неизбежна, потому что несовершенен мир. По мысли Бенуа, сам пушкинский Моцарт в последнем монологе осознает, что пока мир несовершенен, неизбежна дисгармония. Но перед лицом этой дисгармонии единственно достойная человека позиция — не утверждение своей свободы, а утверждение идеалов добра. Поэтому в смерти Моцарта Бенуа видит «дух античной трагедии, но очищенный и просветленный в горниле христианства»[[325]](#endnote-326).

Символическое понимание образа Моцарта в трактовке Бенуа вело к тому, что драматургически центр внимания перемещался на фигуру Сальери.

Работая над ролью Сальери, Станиславский не колеблется в трактовке финала трагедии. Последний монолог Сальери свидетельствует о его фиаско, о крахе всех его жизненных ценностей. Эта установка требовала нового подхода к роли. «Театральный завистник» не вписывался в образную систему спектакля, никак не отвечал его замыслу. Чтобы пережить духовную катастрофу в финале, Сальери должен быть незаурядной личностью. Углубляя содержание роли, Станиславский записывает: «1. Сальери — злодей, завистник. Прямо к цели — ненавидеть Моцарта, все в нем порицать, придираться. Получился театральный злодей.

2. Более тонко взглянуть на зависть. Хочу быть первым и потому спихиваю Моцарта, хотя ничего не имею против него.

3. Самое характерное для Пушкина — вызов богу. Бороться с богом.

4. Обида на несправедливость и отсюда — желание (робкое) выйти из угнетения и несправедливости.

5. Любовь к искусству — спасение искусства»[[326]](#endnote-327).

Богоборчество Сальери, борьба с самим собой как драматургический стержень пьесы — эти мысли Станиславского органично вписываются в круг идей о творчестве Пушкина, существовавших в начале века, в частности, идей А. Г. Горнфельда, с которым Станиславский был лично знаком и сочинения которого читал[[327]](#endnote-328). Горнфельд писал: «Сальери не ничтожен — Сальери умный, сильный, даровитый человек, истинный подвижник искусства… […] И вот, низкое, животное, бессмысленное чувство овладевает этим достойным лучшей доли человеком. Он борется, он хочет спасти свое человеческое достоинство, он пытается уверить себя, что “правды нет и выше”, но все тщетно: он во власти низкой страсти, и изобретательная мысль его склоняет к убийству софизмами… Лживый голос бессмысленной жажды устранить предмет нелепой зависти и злобы подсказывает ему, что это уже не его личное дело»[[328]](#endnote-329). {118} Борьбу с низкой завистью имеет в виду и Станиславский, однако главное для него в другом. С точки зрения Станиславского, Сальери абсолютно убежден в своей правоте: «Мне казалось недостаточным изображать Сальери только завистником. Для меня он — жрец своего искусства и идейный убийца того, кто как бы потрясает основы этого искусства.

… Труженик Сальери вправе требовать себе от неба награды и завидовать бездельнику Моцарту, творящему шедевры шутя. Он завидует ему, но борется с своим недобрым чувством. Он, как никто, любит гений Моцарта. Тем труднее ему решиться на убийство, тем сильнее его ужас, когда он понимает свою ошибку. Таким образом, роль была мною построена не на зависти, а на борьбе преступного долга с поклонением гению»[[329]](#endnote-330).

Трактовка роли Станиславским была передовой для своего времени, однако замысел Станиславского широкой публикой и критикой понят не был.

Современное театроведение не числит «Пушкинский спектакль» в ряду бесспорных достижений Художественного театра. Если критика начала века не предъявляла претензий к замыслу Бенуа, сосредоточившись на его воплощении, на самом методе решения постановки, то в ряде современных работ о «Пушкинском спектакле» проводится мысль о чужеродности концепции Бенуа позиции МХТ. Так, Е. И. Полякова пишет: «Руководитель всего спектакля хочет выразить во всех трех пьесах единую тему смерти, перед которой бессилен и слаб человек. Замысел режиссера неизмеримо однозначнее пушкинских трагедий; замысел режиссера абстрактно-литературен, он не сочетается ни с темами пушкинских трагедий, ни с театральной реальностью, ни с индивидуальностями актеров Художественного театра, воспитанных в благоговении перед жизнью и бесконечными возможностями ее воплощения»[[330]](#endnote-331). Достаточно случайным человеком в МХТ представляется Бенуа и О. М. Фельдману, который приводит такую цитату из А. М. Эфроса: «Своя старина была Художественным театром уже изжита, а своя новизна еще не найдена. Шло смутное время, и правили пришельцы»[[331]](#endnote-332). Фельдман возлагает на Бенуа ответственность за то, что «стремление к “освобождению человеческого духа” соединялось в спектакле с поисками путей “примирения с жизнью”»[[332]](#endnote-333). Сопоставление замысла и воплощения в контексте времени показывает, что судьба спектакля и пьесы «Моцарт и Сальери» оказалась в зависимости от обстоятельств, существенно повлиявших на восприятие главной идеи спектакля. Часть этих обстоятельств была учтена авторами спектакля, «запрограммирована» режиссерской концепцией, часть мешала ей реализоваться. Однако видеть главное противоречие спектакля в том, что «трилогия смерти» была чужда жизнерадостному искусству МХТ, едва ли правомерно, поскольку театр искал не «примирения с жизнью», а преображения ее, привнося в нее энергию идеала, но удалось это ему не вполне.

{119} Сотрудничество с МХТ было для Бенуа продуманной программой творческой деятельности. В этот период Бенуа напряженно ищет контакта с искусством, воспринимающим мир серьезно, и находит его в «Театре правды». В 1912 г. он пишет: МХТ — «наше зеркало, наша совесть, явление такого же порядка, как Лев Толстой, Римский, Репин»[[333]](#endnote-334). Для Бенуа главное теперь не изысканность стилизаций, а «живое искусство», в центре которого — человек. Для Станиславского сотрудничество с Бенуа тоже не было случайностью. Интерес к Бенуа и художникам «Мира искусства» возник у Станиславского задолго до «Пушкинского спектакля». Еще в 1909 г. Станиславский предлагает Добужинскому и Бенуа соединиться с театром для тесной работы[[334]](#endnote-335). Станиславского привлекает в художниках «Мира искусства», распавшегося еще в 1905 г., их обостренное восприятие эстетических и духовно-нравственных ценностей прошлого.

Во многом способствующее становлению отечественной сценографии, сотрудничество «мирискусников» с театром связано с художественными исканиями как сценического, так и изобразительного искусства. Существенно, что Бенуа достигает в работе над «Пушкинским спектаклем» кульминационной точки в этом сотрудничестве. Предлагая в более ранних опытах постановок спектаклей в МХТ («Мольеровский спектакль», 1913 г.; «Хозяйка гостиницы», 1914 г.) свое искусство художника-эрудита, способного «подобрать эстетический ключ» к любой ушедшей театральной эпохе, в «Пушкинском спектакле» Бенуа становится автором замысла, художником-постановщиком и сорежиссером спектакля. Теперь Бенуа отвечает за целое, за художественный образ спектакля, за его современное звучание. Как автор он полагает центральной проблемой постановки проблему пушкинской «легкости». Изящество, музыкальность, кристальная ясность и бесконечная глубина пушкинского языка требовали особого подхода и от постановщика, и от исполнителей. «В своих эскизах я постарался держаться простейших схем, ясных линий, уравновешенных масс и ограничил бутафорскую часть до минимума, сделав некоторые исключения лишь для “Пира”… Все нападки прессы на перегруженность постановки на сей раз были лишь на веру повторяемые “клише”, издавна выработавшиеся по отношению к постановкам Художественного театра», — писал впоследствии А. Бенуа[[335]](#endnote-336). Художник явно ставил перед собой задачу найти ту меру исторического колорита, который содержится в «маленьких трагедиях» Пушкина. Что же касается актерской игры, то здесь Бенуа как режиссер отказался от «насилия», по его собственным словам, предоставив театру право отстаивать свои принципы искусства «переживания», поскольку более всего опасался «стилизации», «ретро». Идя по последнему пути, можно было, писал Бенуа, угодить «любителям изящного», однако его художественные поиски, его концепция времени, разделяемая театром, противоречили запросам «изящной» публики, стремящейся в гармонии искусства спастись от дисгармонии своей эпохи.

{120} Проблема исполнительского искусства в этом спектакле вплотную была связана с проблемой все той же «легкости» пушкинского стиха. Подход к ее решению, характерный для театра, наиболее ярко проявился в размышлениях Станиславского в процессе работы над ролью Сальери. Считая, что «нет ничего противнее деланно-поэтического слащавого голоса в лирических стихотворениях», Станиславский напряженно раздумывал над секретом пушкинской стихотворной речи. Он стремился сочетать в передаче стиха «настоящую музыкальность, выдержанный, верный и разнообразный ритм, хороший, спокойно передаваемый внутренний рисунок мысли и чувства»[[336]](#endnote-337). Находясь под сильным обаянием таланта Шаляпина, Станиславский обращается к нему за советом. Шаляпин читает ему текст роли Сальери[[337]](#endnote-338). О характере этого чтения можно судить по свидетельству очевидца: «Его могучий голос, замечательная чеканная, выразительная дикция, точная лепка фразы, яркая мысль и умение ее донести поражает своим совершенством и законченным мастерством. Перед нами неистовствует злобная зависть, наполненная свирепым, беспредельным темпераментом»[[338]](#endnote-339).

Эмоционально величественная, приподнятая над бытом, благородная интонация Шаляпина производит на Станиславского огромное впечатление. Однако Станиславский ищет новый подход к содержанию роли, требующей пересмотра и исполнительской манеры. Отказываясь от манеры Шаляпина, Станиславский вступал в полемику с выдающимся певцом и актером. Пафос этой полемики по-разному объясняют исследователи. С точки зрения Я. Смоленского, Шаляпин не играл, а именно читал, не до конца перевоплощаясь в образ: «И это-то поэтическое качество темперамента было воспринято Станиславским как “холодность” и не позволило ему, при всей “убежденности” искусством Шаляпина, пойти вслед за ним в решении пушкинского спектакля на сцене МХТа»[[339]](#endnote-340). На другой момент обращает внимание М. Н. Строева: «Музыкальность, поэтическая приподнятость, казалось, невольно тянули к штампам старой театральной условности, от которых актер открещивался, а правдивые детали, напротив, вносили ощущение живого тепла, “приманивали” чувство»[[340]](#endnote-341).

Живое тепло, человечность, правда — обязательно ли эти качества должны противостоять красоте, внешней гармонии? Во всяком случае там, где приходилось выбирать, театр предпочитал первое. И в этом принципиальном пункте сошлись два крупнейших художника эпохи: Станиславский и Бенуа.

Предпочитая путь «правдивых деталей», Станиславский сознательно разрушает пушкинскую «легкость». В полемике с трактовкой Шаляпина, с одной стороны, с театральными штампами — с другой, актер идет на огромный риск, идет сознательно, стремясь найти в работе над этой ролью новые ориентиры для театра, открыть новые перспективы для искусства актера.

Исполнение роли Сальери Шаляпиным считалось образцовым. Сложился некий «оперный канон» и в восприятии других пушкинских {121} образов, ставший определенным барьером между сценой и залом. Не случайно на следующий день после премьеры (а она состоялась 26 марта 1915 г.) обозреватель московской газеты «Голос» С. Глаголь писал: «Зритель, видевший Шаляпина в опере, написанной Даргомыжским, все время с грустью вспоминает, насколько там впечатление было сильнее»[[341]](#endnote-342). Другой рецензент разочарован исполнением гимна Чуме Вальсингамом — Бакшеевым и замечает по этому поводу: «Если бы Шаляпин пропел нам этот гимн Цезаря Кюи без декораций Бенуа, без костюмов собственной мастерской, без артистов Художественного театра, — у вас осталось бы незабываемое впечатление на всю жизнь»[[342]](#endnote-343).

На восприятии спектакля сказалась и возросшая поэтическая культура публики. Поэтический бум предреволюционных лет был явлением далеко не элитарным, сформировав и определенное представление о манере чтения стихов. Театральная аудитория ожидала от артистов Художественного театра красивого, звучного исполнения поэтического текста, никак не его «пересказа». Во время петербургских гастролей, которые начались 30 апреля 1915 г. (до этого спектакль шел 13 раз), стало уже очевидным, что критика, настроенная в целом куда более благожелательно, нежели в Москве (как и публика в целом), главные свои упреки театру предъявляла в связи с манерой чтения стихов. Характерно мнение Константина Бальмонта: «Художественный театр все еще боится признать, что слуховая впечатлительность современного посетителя театра за последние 15 – 20 лет совершенно изменена напевным стихом современных русских поэтов»[[343]](#endnote-344). В полемике с мелодекламационной манерой театр зашел слишком далеко. Станиславский ощущал, что от него ускользает секрет пушкинского стиха: «Я перегрузил слова роли и придал каждому из них в отдельности большее значение, чем оно может в себя вместить… И чем больше я вкладывал чувства и духовного содержания, тем тяжелее и бессмысленнее становился текст, тем невыполнимее была задача»[[344]](#endnote-345). И все же направление своих поисков он считал верным и принципиальным[[345]](#endnote-346). Это направление будет защищать и Бенуа; с его точки зрения, в «сценическом комментарии» надо было отказаться от излишней сложности, от «утяжеления в психологии». Но у Пушкина в одной фразе могут быть «целые миры мыслей и противоречивых чувств». Поэтому «было бы настоящей профанацией во имя все той же фальшиво понятой “легкости” игнорировать это и скользить там, где требуется углубление», — писал Бенуа[[346]](#endnote-347).

И Бенуа, и Станиславский были объединены целью вернуть к настоящей жизни пушкинские образы. Внешняя гармония оттого и казалась этим художникам ложной целью, что оборачивалась холодным эстетизмом. Верность канонам казалась чем-то безжизненным. Во время обсуждения «Пира во время чумы» Бенуа говорил: «Не нужно вносить гимназичности, мы все совершенно отравлены, мне приходится самому с собой бороться именно в этом {122} смысле… Когда мы подходим с таким чувством к классикам литературы… это ужасное слово, просто безумная вещь. Мы не можем подойти к ним, повсюду нам строит преграды класс»[[347]](#endnote-348). Гимназичность в понимании Бенуа и Станиславского — это не живое почитание гения, а безличный культ, далекий от тревог и надежд современности, а потому безжизненный. О том, насколько распространен был именно такой культ Пушкина в общественном сознании, свидетельствует пресса того времени: «Вообще, Пушкина уважают, перед Пушкиным благоговеют, о Пушкине не выражаются иначе, как с приложением разных соответствующих эпитетов, но Пушкина не читают. […] Помнят хорошо “Евгения Онегина” и “Пиковую даму” благодаря… Чайковскому»[[348]](#endnote-349). Далее в статье говорится о том, что при поддержке Римского-Корсакова и Шаляпина воскрес Сальери, но то был Шаляпин, а вообще же пушкинских воплощений нет.

В контексте художественной культуры эпохи театр взял на себя миссию по «оживлению» Пушкина и неизбежно шел на разрушение канона, «хрестоматийного глянца». И неминуемо вызывал полемику. Наиболее резко против Пушкинского спектакля выступил Мейерхольд, спор которого со Станиславским и Бенуа детально проанализирован О. М. Фельдманом[[349]](#endnote-350). Многое в спектакле давало, действительно, повод для критики. Однако экскурс в «творческую лабораторию» Бенуа и Станиславского позволяет показать, что наряду с бессознательным нарушением пушкинской гармонии, ошибками и прямыми неудачами, спектакль содержал концепцию, оправдывающую в известной мере сознательное нарушение театром этой гармонии.

Спектаклю предшествовала статья Валерия Брюсова в «Русских ведомостях». В ней лидер русских символистов и исследователь творчества Пушкина призывал публику отнестись к предстоящему спектаклю «не как к зрелищу, которое само входит в душу, а как к трудной художественной задаче, требующей от зрителя сотрудничества с поэтом»[[350]](#endnote-351). Бенуа, числивший Брюсова в ряду «славных преемников Пушкина», полностью солидаризируется с ним в своей статье[[351]](#endnote-352). Спектакль и предлагал публике такую форму сотрудничества, условием которого становилось *нарушение меры*. Бенуа концептуален в своем стремлении к дисгармонии, потому что она будит мысли и чувства, в ней есть правда переживаемого трагического момента истории, в ней есть тоска по идеалу, а именно это чувство и намерены вызвать авторы спектакля. Не сам идеал, а тоску по нему, вырастающую из умело организованной дисгармонии.

Такова была установка театра, обоснование которой дает Бенуа во второй статье в газете «Речь». Противопоставляя мятежное искусство Данте, Бетховена, библейских пророков гармоническому искусству Моцарта и Пушкина, Бенуа делает вывод о существовании двух типов творчества. Одно стремится к обнажению противоречий жизни, а потому скорбно и дисгармонично, другое {123} приводит эти противоречия к единству, обладающему лишь кажущейся простотой и легкостью. Провозглашая художественным методом спектакля «душевный реализм», Бенуа избирает первый путь. Можно ли ставить при этом Пушкина, художника, которого Бенуа относил ко «второму» типу, — этот вопрос оставался открытым. Можно лишь констатировать, что другого пути в данный исторический момент у театра не было. Противоречивость спектакля содержится, таким образом, уже в самом методе его воплощения. Она же предопределила и противоречивость между замыслом и воплощением, что сказалось и на судьбе пьесы «Моцарт и Сальери». В ней сам Бенуа ощущает божественную легкость, а создает спектакль, весь строй которого направлен против легкости во имя правды. Пушкинского Моцарта, как и Моцарта-композитора, Бенуа считал «чадом духа», гораздо лучше и глубже сознающим, нежели все близкие к нему, «что он действительно гений, что он действительно бог»[[352]](#endnote-353).

Как же воплотился замысел в спектакле? Какой нравственный и эстетический смысл обрел он на сцене?

Уже в первой части спектакля — «Пире во время чумы» — наметилось отступление от первоначального замысла. Метод решения пьесы на театре усугублял противоречие трактовки Бенуа с содержанием этой «маленькой трагедии». Для Бенуа Вальсингам не герой, а жертва, обыкновенный смертный. Однако поэтическая энергия «Гимна в честь Чумы» никак не сопрягалась с этой установкой. Станиславский предполагал, что драматургическое напряжение первой части будет основано на контрасте «земного и небесного начала; вакханалии во имя жизни и аскетизма, отрешенного от всего земного»[[353]](#endnote-354). Этот контраст противоречил трактовке Бенуа, и из спектакля ушла тема Петрония, желающего умереть «с песней и поцелуем на устах», как заметил С. Яблоновский. Взамен этого, по наблюдению критика, стал нарастать «мистический ужас»[[354]](#endnote-355). Достигалось это тем, что Вальсингам в исполнении Бакшеева не пел свой гимн, а «читал, и без всякого упоения, а через страдание». Лиц пирующих не было видно за дрожащими огоньками свечей. За спинами их сгущался мрак. Реплики их походили на «дикие выкрики метерлинковских слепых»[[355]](#endnote-356).

Статичная мизансцена начала пира сменялась бурным действием, когда пирующие, повторяя последние слова гимна, предавались оргии — без упоения, с какой-то истерической нервозностью. Луиза — душа этой оргии — устраивала чуть ли не драку с Мери. Священнику приходилось силой разъединять «парочки». «Чистый и вольный» в замысле, Вальсингам на сцене предстал в духе героев готического романа ужасов. «Бархатный камзол, черный, как душа байронизма», не случайно обращал внимание[[356]](#endnote-357). Весь облик Бакшеева был «надуто-надменный» и не возбуждал того сострадания, на которое мог рассчитывать режиссер[[357]](#endnote-358). Определенная перегруженность фона, изображающего уголок старого Лондона, отвлекала внимание от действия. Это признавал и сам Бенуа[[358]](#endnote-359). «Панический {124} ужас», «предел» которого был показан в спектакле, оставлял чувство безысходности. Однако наиболее существенной потерей было ослабление трагического накала, главным образом, за счет снятия контраста между светлым образом Вальсингама и его мрачной судьбой. Тема «упоения в бою» как бы изымалась режиссером из этой пьесы и передавалась герою следующей[[359]](#endnote-360).

Во второй части тема байронизма продолжалась на новом витке. Качалов наделил своего героя Дон Гуана и внешностью, и взглядом, окрашенным «гордостью какого-то великого дерзания, демоническим отрицанием и даже мефистофелевской иронией»[[360]](#endnote-361). Дон Гуан Качалова не был марионеткой страсти, не было в нем и безрассудства, легкости. Был в нем некий холодок, который противоречил представлениям публики об испанской страстности[[361]](#endnote-362), даже жестокость. Казалось, «этот Жуан не любовь любит, а какой-то вызов судьбе, заключенный в его любви, и любит жертву, которая ему приносится любимой женщиной», — писал Н. Эфрос. Казалось, вместе с южной страстностью из спектакля уйдут пушкинская легкость, веселье, гедонизм. Однако личное обаяние и заразительность Качалова заставили зал подчиниться этой трактовке, и критики сочли уместной сдержанную и сухую манеру Качалова. Этому способствовали и декорации Бенуа, по авторитетному мнению Чудовского, стилизованные «не под Испанию, а под пушкинское о ней представление, не под этнографию, а под творческую волю гения»[[362]](#endnote-363). Исторический колорит в «Каменном госте» обладал в спектакле той мерой условности, с какой он предстает у Пушкина — никакой лишней бытовой детализации[[363]](#endnote-364). Изобразительный ряд давал необходимый экзотический и изысканный колорит: темные кипарисы, белый мрамор, оранжевый закат. Контрастное противопоставление белого и черного (траурного наряда Донны Анны, темного силуэта Дон Гуана на светлом фоне барочной архитектуры) создавало торжественное настроение.

Избегая эффекта «детского ужаса»[[364]](#endnote-365), Бенуа трактовал финал трагедии совершенно серьезно. Дон Гуан знал, за что погибал, но на фоне искренней человечности и душевной красоты Донны Анны в исполнении Германовой его демоническое самоутверждение обнаруживало свою человеческую несостоятельность. Идея *борьбы* за идеалы противопоставлялась «мистическому ужасу» «Пира во время чумы», но борьба за ложные идеалы отвергалась театром. И критика, и зрители восприняли эту часть в целом благожелательно, хотя и здесь существовало известное размежевание[[365]](#endnote-366). Романтическое настроение второй части не было для авторов спектакля самоцелью, а являлось ступенью в подготовке зрительского восприятия последней — центральной его части: «Моцарта и Сальери». Создатели «Пушкинского спектакля» как бы прослеживали историю индивидуализма: от мистического ужаса перед судьбой через дерзкий вызов судьбе и миру; через тотальное самоутверждение героя, лишенного противоречий, — до глубокого кризиса человеческого типа, воплощенного в герое-индивидуалисте.

{125} Этот кризис представал в противоречивом образе раздираемого страстями Сальери. Суд над ним вершили уже не таинственные мистические силы, воплощенные в образе Командора, а неумолимая логика жизни, одушевленная энергией идеала. Сальери казнил сам себя — явление Моцарта, воплощение идеала в жизни, не могло для него пройти бесследно. Вернуть энергию идеала трагической эпохе — в этом и Бенуа, и Станиславский видели свою сверхзадачу. Все упиралось в трактовку «Моцарта и Сальери», и здесь центральное положение снова занял Станиславский. Успех общего дела зависел от него.

Станиславский видел Сальери в мучительной борьбе высокого долга и не менее высокой страсти. Строева в своей книге приводит запись Станиславского, сделанную им после одной из бесед с Бенуа: «Сальери спасает музыку, *систему* (нечто положительное) от гениальности (случайной и неуловимой)»[[366]](#endnote-367). В последовательном и разумном совершенствовании Сальери сталкивается с чем-то непостижимым уму и вынужден либо отказаться от совершенствования, от выбранного пути, либо отвергнуть случайное во имя закона. Сальери выбирает второе, потому что остановка на пути прогресса для него равносильна смерти. Но отвергая случайное, он признает тем самым бессмысленность гения Моцарта, которого не может не любить, поскольку он одарен способностью отличать подлинное и мнимое в искусстве. Что победит в его душе? Любовь к Моцарту (а значит — самопожертвование во имя любви к музыке)? Чувство долга перед законом (а значит — жертва Моцартом во имя все той же любви к музыке)? Я или ОН? Кто должен погибнуть, ибо третьего выхода нет? Человек индивидуалистического мироощущения, Сальери приносит в жертву Моцарта и в этот момент избавляется от ослепления.

Осуществить этот замысел было чрезвычайно сложно, поскольку Станиславский при такой трактовке отказывался от темы зависти, дающей возможность найти эффектные театральные приспособления. Через два дня после премьеры Станиславский пишет К. М. Бабанину: «Моя роль Сальери совсем сырая, и даже рисунок не определен. В один спектакль я его играю в одном гриме — доброго борца за искусство и бессознательно завидующего. В другом играю с новым гримом — ревнивца с демонизмом, вызывающего бога»[[367]](#endnote-368). Сложность задачи кажется невероятной, высота — недостижимой. Исполняя Сальери в четвертый раз, Станиславский пробует сыграть «по-актерски»: «Было очень легко, но я чувствовал, что только с отчаяния можно дойти до такого срама»[[368]](#endnote-369). Однако Станиславский не сдается. Он последовательно стремится исключить низкий мотив зависти. Зависть предопределялась текстом пьесы. Но она вела к ненавистным театральным штампам. Чтобы покончить с ними, этот мотив, по Станиславскому, должен был быть исключен. Тем более, что даже Шаляпин в этой роли оставлял впечатление «холодности». Играя итальянский темперамент Сальери-завистника, Шаляпин был слишком ярок, слишком театрален. {126} Станиславский же стремился показать своего героя по-человечески понятным, близким уму и сердцу каждого зрителя — великолепие восхищает, но и отдаляет. Отказываясь от краски зависти, Станиславский искал новые пути создания образа. Фельдман справедливо пишет: «Актер пытался овладеть тайным, глубинным потоком внутренней жизни Сальери, ригористически отказываясь — во имя чистоты психологического рисунка — от разработки характерности. Это был поиск нового метода актерской игры, освобожденной от мельчайших приспособлений»[[369]](#endnote-370). «Ревнивца с демонизмом» Станиславский изживал. На первый план выходил «добрый борец за искусство».

Трактовка была столь новой, столь необычной, что требовала безукоризненной игры. Только тогда можно было донести замысел до зрителей. Проницательный Н. Эфрос писал: «Первые же стихи роли ясно обозначили, как значительно, своеобразно и глубоко она задумана, но и как неудачно она будет играться». Критик видит две главные причины неудачи. Во-первых, ради переживания приносится в жертву ритм, торжественность речи Сальери, хотя речь Сальери сама по себе характеризует его личность. Поэтическая речь стала напоминать прозу, а «оттого и самые понятия и самые чувства свелись с высоты на землю, стали будничными, приобрели психологическую “популярность” и “наглядность”». Во-вторых, Станиславскому не удалось вовсе избавиться от мелких приспособлений, и они стали особенно заметны при нетрадиционном решении образа[[370]](#endnote-371). Один из рецензентов отмечал, например, что в сцене отравления Станиславский — Сальери так методично и долго готовился высыпать яд в бокал Моцарта, что «все эти махинации даже легкомысленный Моцарт заметил бы великолепно»[[371]](#endnote-372). Новая трактовка требовала совершенного рисунка роли, новых средств актерской выразительности. Несоответствие между замыслом «доброго борца за искусство» и его сценическим воплощением становилось столь разительным, что вызвало протест даже у друзей. С. Ю. Высоцкая, например, вспоминает: «Когда он стал сыпать яд в бокал Моцарта, делая это украдкой под столом, словно какой-нибудь вор в трактире, возмущение мое было так сильно, что по окончании спектакля я вбежала в его уборную, восклицая: “Константин Сергеевич, как вы могли это сделать!”»[[372]](#endnote-373).

Большинство зрителей не согласилось с трактовкой Станиславского, хотя сам замысел был весьма созвучен времени. Протест же вызывало именно обытовление образа, низведение его с высоты демонической исключительности до уровня узнаваемости. Сальери — «сверхчеловек, может быть, первый, обосновывающий разрешение крови в русской литературе», — писал, например, Як. Львов. — «Станиславский же играет аптекаря, раздраженного конкуренцией»[[373]](#endnote-374). Между тем сделать зло, заключенное в мироощущении Сальери, узнаваемым как раз и входило в задачу авторов спектакля. Бенуа писал о Станиславском — Сальери так: «Перед нами глубоко скорбный образ очень честного и далеко не бездарного {127} художника и чрезвычайно строгого к себе человека, мучительно ощутившего в себе ужас своей ограниченности, своей тусклости рядом с озаренностью бога […] Тоска, тоска от сознания своего ничтожества, а не острый кризис зависти приводит его к преступлению, и — что еще страшнее — к логическому оправданию преступления, к тому самому оправданию, к которому все Сальери в мире прибегают перед тем, чтобы отдаться низости своих влечений. Станиславский пожелал представить нам впервые “подлинного” Сальери — не театрального злодея, не “солиста”, говорящего напыщенные ариозо, а настоящего, раздавленного совестью, сознанием беззакония своего, человека с живой, томящейся по свету душой, и все же гасящего этот свет, следуя велениям бесовских побуждений»[[374]](#endnote-375).

Почему же Сальери оказался бессилен сопротивляться, «противиться» «бесовским побуждениям»? Потому что в картине мира, которую нарисовал себе Сальери, верховная власть принадлежит закону логики, а не закону совести. С точки зрения логики, нет разницы между высоким долгом и низкой выгодой. Вот почему авторы спектакля заключают Сальери в буднично-бытовую обстановку, лишают его, как это ни было сложно, «демонической складки». Ибо Сальери не один, — прав Бенуа, — все Сальери мира прибегают к логическому оправданию своего права на превосходство.

Бенуа определил стиль третьей части спектакля так: «Обыденность, будничность обстановки, “домашний образ” входили в расчеты Пушкина (хотя, разумеется, он требовал лишь намек на это, а не всякий “бытовой сор”). […] Разумеется, в “Моцарте и Сальери” ему истинными показались бы человеческие страсти Сальери, а не “этнографические особенности” переживаний Сальери-итальянца»[[375]](#endnote-376). В статье «Театр и художник» А. Койранский отметил неудачу Станиславского и в этой связи похвалил Бенуа: «Будь он иной, менее “бытовой”, менее “голландец”, — ошибка Станиславского встала бы еще резче перед зрительным залом»[[376]](#endnote-377). Однако бытовая обстановка, окружавшая Сальери, была задумана Бенуа совместно со Станиславским. Строева приводит такую заметку в его записной книжке: «Дать более бедное помещение, библиотеку ученого, тогда — все глубже выступает труд для потомства, спасение искусства»[[377]](#endnote-378). Бенуа создал зеленовато-лиловый изысканный интерьер для жилища Сальери, где глаз различал зеленые тона занавесок, живописно выделяющийся на их фоне кафтан Сальери синего цвета, гармонирующий с фиолетовым тоном стен, на котором ярко смотрелось белое пятно двери. Комната была переполнена, по выражению Н. Эфроса, «ворохом всяких околичностей», но в этом не было роскоши[[378]](#endnote-379). Во второй сцене перегруженность бытовыми деталями скорее соответствовала, нежели противоречила исполнительскому стилю Станиславского. Бытовые замедления (как, например, возня с бутылками во время обеда в трактире) невольно привлекала внимание к реквизиту. Он же был на высоте — бокалы выдувались по собственным эскизам Бенуа.

{128} В этой почти веселой, искрящейся красками обстановке жил человек, чья жизнь утратила смысл. Требовалось усилие воли, чтобы вновь обрести символ веры. А для этого нужно совершить страшный поступок. Таким зритель видел Станиславского, когда открывался занавес: не зависть, а скорбь, не страсть, а страдание затуманили его лицо. Первую мизансцену Н. Эфрос описал так: «В угле, образуемом длинным фортепиано и столом с поднятым пюпитром, сидит большой, грузный человек в синем кафтане, в белых чулках, темном парике. Голова низко и скорбно, в тяжелом раздумье, опущена к столу. Голова поднялась, откинутый гневным жестом пюпитр открыл лицо»[[379]](#endnote-380) — лицо Станиславского. Начиная свой монолог, актер заглушает слова «слава», «зависть». Он не завистник. «Он не хочет, чтобы эти слова звуковою силою дали неверную, по его комментарию, окраску образу Сальери. Артист пользуется каждой возможностью, чтобы ярче выразить, как восторженно относится Сальери к Моцарту, как благоговеет к его гению и как нежно любит самого носителя этого гения. И все это, вся боль от принесенной жертвы выливается в троекратном: “Постой!” — когда Моцарт пьет отравленный бокал. С такими чувствами не живет рядом зависть…»[[380]](#endnote-381)

Сценография Бенуа уже не отвлекала внимание, как в «Пире во время чумы», но всемерно поддерживала исполнителя. Не случайно в сцене с Реквиемом, где эмоциональное напряжение доходило до высшей точки, взгляд зрителей устремляется к окну, откуда на сцену врывался дрожащий сумеречный свет, и дальше — к небу, но уже не роскошному небу юга, как в сцене у Лауры, а свинцовому небу севера, на фоне которого вырисовывались островерхие крыши домов, покрытые снежной пеленой. Это решение придавало финальной сцене, как писал С. Яремич, «удивительно скорбный и щемящий оттенок»[[381]](#endnote-382). В этой сцене Станиславский заставлял своего героя пережить всю гамму чувств: от упоения чувством справедливости исполненного страшного долга до первого прозрения, что тем самым он убил святое искусство, без которого сам жить не может. Здесь Сальери Станиславского понимал, что убил бога в своей душе. Л. Гуревич описала эту сцену так: «Повернутое в профиль к зрителям мертвенное, словно окаменевшее лицо его, с острым неподвижным взглядом в сцене, где он слушает игру Моцарта, больше говорит о происходящей в Сальери борьбе, чем самая выпуклая мимика искусного артиста, а неудержимые, передергивающие лицо тихие рыдания… как бы разрешают все прежние его муки и начинают новые, которым уже не будет конца»[[382]](#endnote-383). Оказывалось, что исполнение долга не избавляет от муки. Станиславский впервые в сценической истории пьесы наделял своего Сальери добротой, совестливостью, а «добрый боец за искусство» не мог не понять, что совершил преступление, подняв руку на брата, друга, принеся его в жертву[[383]](#endnote-384) во имя ложно понятого долга.

Выбор на роль Моцарта молодого артиста А. А. Рустейкиса был подчинен концепции братоубийства. Это смещало акценты в замысле {129} Бенуа, для которого было важно осознание Моцартом своей гениальности. В Моцарте — Рустейкисе Сальери — Станиславский убивал не гения, а друга. Бенуа не мог согласиться с таким подходом, поскольку он существенно менял задуманный им пафос всего спектакля: «Мальчик не может вызвать доверия, когда так свободно обращается с уже почтенным Сальери, когда говорит ему: “Ведь он же гений, как ты да я”»[[384]](#endnote-385). Но Станиславскому важно было подчеркнуть в Моцарте не атрибуты «полубога, Мессии», а черты «младшего брата»: молодость, простоту, естественность, красоту. Станиславскому было важно внушить зрителю, что его Сальери не испытывает зависти к Моцарту. А поэтому Рустейкис и не играл гения (можно ли его сыграть вообще!), не передавал ощущения своего превосходства над Сальери. За Моцарта говорила его музыка. А оттого она «работала» на логику Сальери-богоборца, должна была восприниматься как немилосердная «шутка» богов, их произвол. Выбор Рустейкиса на роль Моцарта как бы мотивировал интеллектуальный бунт Сальери — Станиславского, «оправдывал» справедливость его вызова «небу».

В рисунке роли Моцарта в исполнении Рустейкиса содержалась полемика с театральными штампами вроде Моцарт-«гуляка праздный». Однако зрителей не покидало ощущение легковесности этого образа. Читатель Пушкина требовал от театра абсолютного превосходства Моцарта над Сальери: «Зритель при взгляде на актера, изображающего Моцарта, должен понимать, что перед ним громадная сила, перед которой Сальери — пигмей; он должен влюбиться в Моцарта за его чистоту простодушного ребенка и благоговеть перед ним, как перед носителем святого огня гениальности»[[385]](#endnote-386). В иные моменты артист вызывал нечто похожее, но это были редкие и отдельные высшие моменты игры, подмеченные только доброжелательным Н. Эфросом: «Когда он играет другу свою композицию — лицо его живет вдохновенно. И это дает иллюзию, что ли, гения. Его образ, его улыбки, свет его глаз уносишь с собой в памяти после спектакля…»[[386]](#endnote-387)В целом же Рустейкис бывал чаще простодушным ребенком и «милым мальчиком» (выражение Н. Эфроса). Вот почему в финале спектакля он становился пассивной жертвой. Не победа идеалов добра, а моральное осуждение зла, воплощенного в индивидуалистическом мировоззрении Сальери, его этическая катастрофа вышла на первый план. Энергия идеала преображала жизнь: Сальери казнил сам себя. Однако масштаб трагедии уменьшался. Произошло это главным образом за счет «служебной роли», которую Станиславский отвел Моцарту в этой пьесе. Спектакль говорил о несовершенстве мира, в котором даже такие выдающиеся умы, личности, как Сальери, оказываются бессильны противостоять «бесовским побуждениям», злу, братоубийству, поскольку верой и правдой служат Закону, автономному по отношению к Совести. Торжество нравственного миропорядка относилось к отдаленному будущему. Будь Сальери иной, менее совестливый, — а текст Пушкина не дает оснований считать, что {130} Сальери казнит себя именно совестью, — и зло снова восторжествует. Нравственной победы Моцарта, сознающего несовершенство жизни, в спектакле не было, а потому выход из кризиса оставался проблематичным.

При всей своей внутренней противоречивости, Пушкинский спектакль в МХТ явился событием большой культурной значимости для переживаемого исторического момента. Образы Пушкина обрели жизнь на драматической сцене, и яростная полемика, развернувшаяся вокруг спектакля, свидетельствует, что он затронул живой нерв времени. Утверждая высокие нравственные ценности, спектакль оказался в центре художественной культуры военных лет. Сама противоречивость постановки была показательной. Ведь правда жизни предоктябрьской эпохи свое адекватное выражение обретала и в таких формах, ложность которых (разрыв этического и эстетического в модернизме, несовместимость «красоты» и «правды» в Пушкинском спектакле) свидетельствовала о том, что сама реальность внутренне катастрофична. Нельзя не согласиться с М. Н. Строевой, которая относит противоречия между пушкинской «легкостью» и «душевным реализмом» МХТ лишь к надводной части айсберга: «Корень противоречия лежал глубже, уходил в ту глубокую дисгармонию времени, которая изнутри взрывала прозрачную и свободную музыку гармонического пушкинского стиха»[[387]](#endnote-388). Знаменательно, что авторы спектакля сознавали это и превращали в художественный прием самое нарушение меры — там, где это было в их силах. Репутация неудачного спектакля, сложившаяся сегодня в искусствоведческой науке, нуждается в пересмотре. Целесообразно вспомнить и слова В. И. Немировича-Данченко из письма Л. Андрееву: «… Эта неудача, скажу без преувеличения, наполовину является недоразумением. Не только множество спектаклей гораздо худшей ценности имели неизмеримо больший успех, но даже вообще в нашем театре было не так уж много спектаклей таких достоинств, как пушкинский. В этом я совершенно убежден»[[388]](#endnote-389).

С позиций историзма очевидно, что правы оказались те критики спектакля, которые рассматривали его в контексте времени, переломной эпохи. Только трагедия, — говорил Л. Андреев, — «могла и здесь, в тылу, дать соответствие тем великим потрясениям и трагическим переживаниям, которыми полны настоящее и будущее войны»[[389]](#endnote-390). Под впечатлением от Пушкинского спектакля С. Булгаков писал: «Пушкинский спектакль — это, быть может, единственное театральное впечатление, которому не стыдно и не грешно отдаться в наши дни, и его впечатление находится в какой-то связи с мыслями о войне. Как все истинно великое и подлинное в нашей народной сокровищнице, Пушкин, подобно Достоевскому, нужен нам и должен быть с нами теперь… И ради этого одного нельзя не похвалить в известном смысле самоотверженного дерзновения Московского Художественного театра посягнуть на постановку пушкинских пьес в годы войны; самоотверженность эта в том, что {131} здесь надо заранее признать недостижимым совершенство…»[[390]](#endnote-391). Отмечая все недостатки постановки и невероятную сложность задачи — перевести на язык сценических образов «ужасающую дисгармонию мира», — Л. Гуревич имела все основания сказать: «Пушкинский спектакль и в настоящем своем виде, все еще не окончательном, есть большое, важное дело в истории русской художественной жизни и в истории наших дней»[[391]](#endnote-392).

1. *Медведев П*. Драмы и поэмы Ал. Блока. Л., 1928. С. 91. [↑](#endnote-ref-2)
2. *Жирмунский В*. Драма Александра Блока «Роза и Крест»: Литературные источники // *Жирмунский В. М*. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. [↑](#endnote-ref-3)
3. *Громов П*. Из творческой истории «Розы и Креста» // *Громов П*. Герой и время. Л., 1961. [↑](#endnote-ref-4)
4. *Блок А. А*. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960 – 1963. Т. VII. С. 186 (в дальнейшем ссылки на это издание — в скобках после цитаты; римская цифра обозначает том, арабская — страницу). [↑](#endnote-ref-5)
5. *Минц З*. Блок и русский символизм // Александр Блок: Новые материалы и исследования (Лит. наследство). М., 1980. Т. 92. Кн. 1. С. 146. [↑](#endnote-ref-6)
6. {19} Об идее «сверхчеловека» и о Ницше как «жертвенном предтече новой моральной эпохи» см. *Бердяев Н*. Смысл оправдания человека. М., 1916. С. 256. [↑](#endnote-ref-7)
7. С этим решительным заявлением поэта, где он словно подводит итог идейно-нравственному формированию своей личности как художника и человека, интересно сравнить сказанное им же в 1907 г. в ст. «О лирике», вызвавшей даже в среде символистов и околосимволистской критики сильную полемику и упреки автору в «аристократизме» и «эстетстве» (см. *Философов Д*. Тоже тенденция // Золотое руно. 1908. № 1. С. 74). В этой ст. Блок делал другое заявление, касавшееся, правда, автономности художественного творчества, прямо в духе шопенгауэровского волюнтаризма: «Так я хочу. Если лирик потеряет этот лозунг и заменит его любым другим, — он перестанет быть лириком. Этот лозунг — его проклятие — непорочное и светлое. Вся свобода и все рабство его в этом лозунге: в нем его свободная воля, в нем же его замкнутость в стенах мира — “голубой тюрьмы”» (V, 133). [↑](#endnote-ref-8)
8. *Блок А. А*. Записные книжки: 1901 – 1920. М., 1965. С. 94 (в дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте сокращенно — ЗК; цифры указывают страницы). [↑](#endnote-ref-9)
9. *Горький М., Мейер В*. Землетрясение в Калабрии и Сицилии. СПб., 1909. [↑](#endnote-ref-10)
10. См. признание Блока в письме к В. Брюсову еще от 17 апр. 1906 г.: «… очень хочу драматической формы, а где-то вдали — трагедии» (VIII, 164). [↑](#endnote-ref-11)
11. Ср. мысль Блока о трагическом миросозерцании, которое одно «способно дать ключ к пониманию сложности мира», в ст. 1919 г. «Крушение гуманизма» (VI, 105). [↑](#endnote-ref-12)
12. Об этом см. *Вершина В. П*. Воспоминания об Александре Блоке // А. Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 440 – 441. [↑](#endnote-ref-13)
13. А. В. Луначарский о театре и драматургии. М., 1958. Т. 1. С. 111. [↑](#endnote-ref-14)
14. *Белый А*. Арабески. М., 1911. С. 459. Подобного, но еще более резкого мнения придерживался и С. М. Соловьев, заявляя, что Блок, «пересадивший на русскую почву хилые, чахоточные цветы западного декадентства, создатель бесплотных и бескровных призраков в стиле Мориса Дени и Метерлинка» (см. *Соловьев С*. Crurifragium. М., 1908. С. 162). [↑](#endnote-ref-15)
15. Под «внешними причинами» Блок подразумевал специальный заказ М. И. Терещенко на либретто балета о провансальских трубадурах для композитора А. К. Глазунова. [↑](#endnote-ref-16)
16. На мысли Блока об улучшении «человеческой породы» обратил внимание Д. Максимов, подтверждая ими свои выводы о том, что Блок «твердо стоит на точке зрения развития и далек от того, чтобы свести движение жизни к “закону повторяемости”» (см. *Максимов Д*. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975. С. 83). Однако при этом, исследователь, к сожалению, не берет во внимание центральную блоковскую мысль о «назначении поэта» в деле нравственного совершенствования человека. [↑](#endnote-ref-17)
17. Заглавие «Бедный рыцарь», как одно из возможных названий, Блок рассматривал в «Соображениях и догадках о пьесе» (см. IV, 461). О чертах принципиального сходства «Розы и Креста» с драматургией Пушкина в целом и «Сценами из рыцарских времен», в частности (см. *Бонди С. М*. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 432). [↑](#endnote-ref-18)
18. *Эллис*. Русские символисты. М., 1910. С. 29 – 30. [↑](#endnote-ref-19)
19. *Громов П*. Поэтический театр Александра Блока // Александр Блок: Театр. Л., 1981. С. 50. [↑](#endnote-ref-20)
20. *Гуревич А. Я*. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 215. [↑](#endnote-ref-21)
21. См.: *Громов П*. Из творческой истории «Розы и Креста» // Александр Блок: Театр. С. 573. [↑](#endnote-ref-22)
22. Прямо противоположного мнения в оценке «униженных» героев русской литературы придерживался М. Горький: «Акакий Акакиевич, “станционный смотритель”, Муму и все другие “униженные и оскорбленные”, — писал он К. Федину, — застарелая болезнь русской литературы, о которой можно сказать, что в огромном большинстве она обучала людей прежде всего искусству быть несчастными. Обучились мы этому ловко и добросовестно» {20} (см. *Федин К*. Горький среди нас. М., 1967. С. 256). Подробный анализ расхождений Блока и Горького во взглядах на традиции русской классической литературы см. *Долгополов Л*. На рубеже веков. Л., 1985. С. 42 – 47. [↑](#endnote-ref-23)
23. *Достоевский Ф. М*. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 2. С. 251. [↑](#endnote-ref-24)
24. Там же. В ст. «Безвременье» (1906 г.) Блок с сожалением замечал, что «великий слепец» Достоевский «портит» свою мечту, ища в ней «плоти и крови». (V, 79). [↑](#endnote-ref-25)
25. Пик увлечения Блока идеями Л. Н. Толстого хронологически совпадает с работой поэта над «Песней Судьбы». Ко времени завершения пьесы относится и юбилейная ст. Блока о Толстом «Солнце над Россией» (1908 г.), и заметка «Толстой живет среди нас» (1908 г.). [↑](#endnote-ref-26)
26. См. *Панаев М. Т*. Н. Г. Чернышевский-романист и «новые люди» в литературе 60 – 70‑х годов // История русской литературы: В 4 т. Л., 1982. Т. 3. С. 80 – 119. [↑](#endnote-ref-27)
27. См. *Иванов-Разумник Р. В*. «Роза и Крест» (Поэзия Александра Блока) // Заветы. 1913. № 10. Отд. 2. С. 120. [↑](#endnote-ref-28)
28. Репетировавшая в МХТ роль Изоры актриса О. В. Гзовская вспоминала совет Блока: «“Расшалитесь”, придайте Изоре несколько “простонародных” черт; и вы найдете тогда все испанские скачки из одного чувства в другое, все, что в конце концов психологией заполнить мудрено и скучно. И выйдет — земная, страстная, смуглая» (см. *Гзовская О. В*. А. А. Блок в Московском Художественном театре // А. Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 131). О желании Блока придать Изоре «простонародные» черты вспоминала и М. А. Бекетова (см. *Бекетова М. А*. А. Блок. Пб., 1922. С. 209 – 210). [↑](#endnote-ref-29)
29. Станиславский в одном из писем поэту откровенно признавался в связи с этим, как ловит себя на мысли, что его «интересуют не действующие лица и их чувства, а автор пьесы» (см. *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 7. С. 415). [↑](#endnote-ref-30)
30. Об этом важнейшем признаке аллегории см. *Лосев А. Ф*. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 138. [↑](#endnote-ref-31)
31. В пору работы над «Песней Судьбы» Блок писал матери: «Проклятие отвлеченности преследует меня и в этой пьесе, хотя, может быть, и менее, чем в остальном» (VIII, 226 – 227). [↑](#endnote-ref-32)
32. В черновиках первой редакции пьесы Блок осмыслял Гаэтана вполне определенно, — как сон Изоры о свободе (см. *Громов П*. Из творческой истории «Розы и Креста». С. 560). [↑](#endnote-ref-33)
33. О проблеме «двойничества», включавшей в себя различные варианты сюжетно-образных связей, в том числе и связей героев-антагонистов, см. *Кипнис Л. М*. О лирическом герое драматической трилогии Александра Блока // Русский театр и драматургия начала XX века. Л., 1984. [↑](#endnote-ref-34)
34. В мире куртуазного романа куртуазная юность и некуртуазная старость, так же как и в пьесе Блока, понятия этические, а не возрастные и имеют глубокие мифологические корни (см. *Найман А. Г*. О «Фламенке» — старопровансальском романе XIII века // Фламенка. М., 1983. С. 271). [↑](#endnote-ref-35)
35. Уместно вспомнить, что эпиграфом к поэме «Возмездие» Блок избрал слова ибсеновского Сольнеса: «Юность — это возмездие». [↑](#endnote-ref-36)
36. Первое, что бросается в глаза при знакомстве с «новой драмой», справедливо замечает Шах-Азизова, «атмосфера всеобщего неблагополучия»: «В пьесах почти нет ни счастливых концовок, ни счастливых людей. Героям пьес удивительно не везет — и в большом и в малом» (*Шах-Азизова Т. К*. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966. С. 30). [↑](#endnote-ref-37)
37. О наличии в пьесе элементов биографических см. *Огнева Е. А*. «Роза и Крест» Александра Блока (автобиографическая основа) // Русская литература. 1976. № 2. [↑](#endnote-ref-38)
38. Все драматические произведения В. Я. Брюсова (за исключением трагедии «Диктатор») хранятся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина в фонде В. Брюсова (№ 386) — в дальнейшем: ГБЛ, с указанием фонда, картона, единицы хранения. «Диктатор» находится в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (ф. 444, № 16 – 17). [↑](#endnote-ref-39)
39. Художественное слово. 1920. № 1. [↑](#endnote-ref-40)
40. Альманах худ. литературы, критики и искусства «Сегодня» (М., 1927). [↑](#endnote-ref-41)
41. Звезда. 1939. № 10 – 11. [↑](#endnote-ref-42)
42. В. Брюсову: Сб., посвященный 50‑летию со дня рождения поэта. М., 1924. С. 14. [↑](#endnote-ref-43)
43. В. Э. Мейерхольд: Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. С. 186. [↑](#endnote-ref-44)
44. *Федоров А. В*. Театр А. Блока и драматургия его времени. Л., 1927. С. 45 – 47. [↑](#endnote-ref-45)
45. *Родина Т. А*. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 151. [↑](#endnote-ref-46)
46. *Дукор И*. Проблемы драматургии символизма // Лит. наследство. М., 1937. № 27/28. [↑](#endnote-ref-47)
47. *Ильев С. П*. Книга Валерия Брюсова «Земная ось» как циклическое единство // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976. С. 87 – 115; *Ганаланян О. Т*. Армения в поэзии Брюсова // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964. С. 541 – 543. [↑](#endnote-ref-48)
48. *Литвин Э. С*. «Бертрада» — неопубликованная историческая драма Брюсова // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973. С. 140 – 156. [↑](#endnote-ref-49)
49. *Руднев П. А*. Метрическая композиция стихотворных драм А. Блока и В. Брюсова // Проблемы художественного мастерства. Алма-Ата, 1967. С. 71 – 73. [↑](#endnote-ref-50)
50. *Бродская Г. Ю*. Брюсов и театр // Лит. наследство: Валерий Брюсов. М., 1976. Т. 85. С. 167 – 179. [↑](#endnote-ref-51)
51. ГБЛ, ф. 386, карт. 28, ед. хр. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-52)
52. Там же, ед. хр. 5. [↑](#endnote-ref-53)
53. Там же, ед. хр. 4. [↑](#endnote-ref-54)
54. Там же, ед. хр. 2 – 3. [↑](#endnote-ref-55)
55. Там же, карт. 30, ед. хр. 1а – 1б. [↑](#endnote-ref-56)
56. *Брюсов В*. Дневники: 1891 – 1910 гг. М., 1927. С. 4. [↑](#endnote-ref-57)
57. Там же. С. 6. [↑](#endnote-ref-58)
58. ГБЛ, ф. 386, карт. 30, ед. хр. 3. [↑](#endnote-ref-59)
59. *Бальмонт К*. Морское свечение. Пб.; М., 1910. С. 205. [↑](#endnote-ref-60)
60. *Белый А*. Золото в лазури. М., 1904. С. 8. [↑](#endnote-ref-61)
61. *Брюсов В*. Полн. собр. соч. и переводов. СПб., 1914. Т. XV. С. 14. В дальнейшем — ссылки на драматические произведения этого тома (XV) даны в тексте с указанием страниц арабскими цифрами. [↑](#endnote-ref-62)
62. *Горький М*. Старуха Изергиль // Собр. соч.: В 30 т. М., 1949. Т. I. С. 354. [↑](#endnote-ref-63)
63. Поэты 1880 – 1890‑х годов. Л., 1972. С. 135 – 136. [↑](#endnote-ref-64)
64. Там же. С. 173. [↑](#endnote-ref-65)
65. *Брюсов В*. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973 – 1975. Т. VI. С. 239. В дальнейшем все ссылки (кроме драматических произведений) на это издание даны в тексте с указанием тома римскими цифрами, страниц — арабскими. [↑](#endnote-ref-66)
66. ГБЛ, ф. 386, карт. 30, ед. хр. 11. Интерес к эпохе Петра I и его личности дал Брюсову толчок к глубокому и всестороннему анализу поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» (ст. «Медный всадник», 1909 г.). Говоря о том. что Пушкин называл Петра «мощным властелином Судьбы», Брюсов {36} замечает, что «образ Петра преувеличен здесь до последних пределов. Это уже не только победитель стихий, это воистину “властелин Судьбы”» (II, 429). (Примеч. автора). [↑](#endnote-ref-67)
67. Там же, ед. хр. 7. [↑](#endnote-ref-68)
68. Там же, ед. хр. 10. [↑](#endnote-ref-69)
69. Там же, ед. хр. 8. [↑](#endnote-ref-70)
70. Там же, ед. хр. 15. [↑](#endnote-ref-71)
71. Там же, ед. хр. 16. [↑](#endnote-ref-72)
72. Там же, карт. 28, ед. хр. 11. [↑](#endnote-ref-73)
73. Там же, ед. хр. 12 – 13. [↑](#endnote-ref-74)
74. Там же, карт. 30, ед. хр. 12. [↑](#endnote-ref-75)
75. Там же, ед. хр. 24. [↑](#endnote-ref-76)
76. Там же, ед. хр. 14. [↑](#endnote-ref-77)
77. *Хардт Э*. Шут Тантрис: Драма в пяти актах / Пер. Потемкина. СПб., 1910 (Приложение к «Ежегоднику императорских театров»). [↑](#endnote-ref-78)
78. ГБЛ., ф. 386, карт. 29, ед. хр. 10. [↑](#endnote-ref-79)
79. *Брюсов В*. Моление царя // *Брюсов В*. Об Армении и армянской культуре. Ереван, 1963. С. 25. [↑](#endnote-ref-80)
80. Там же. [↑](#endnote-ref-81)
81. Там же. С. 24. [↑](#endnote-ref-82)
82. Там же. С. 26. [↑](#endnote-ref-83)
83. Там же. [↑](#endnote-ref-84)
84. Армянская миниатюра. Ереван, 1967. № 13. [↑](#endnote-ref-85)
85. Там же. № 34. [↑](#endnote-ref-86)
86. *Брюсов В*. Моление царя. С. 24. [↑](#endnote-ref-87)
87. Там же. С. 26. [↑](#endnote-ref-88)
88. Там же. С. 24. [↑](#endnote-ref-89)
89. Там же. С. 27 – 28. [↑](#endnote-ref-90)
90. ГБЛ, ф. 386, карт. 30, ед. хр. 21. [↑](#endnote-ref-91)
91. Там же, карт. 29, ед. хр. 1 – 9. [↑](#endnote-ref-92)
92. Журнал для всех. 1906. № 5. С. 272 – 273. [↑](#endnote-ref-93)
93. Весы. 1908. № 8 – 12. [↑](#endnote-ref-94)
94. В кн.: Христос в мировой поэзии. М., 1912. С. 205. [↑](#endnote-ref-95)
95. *Альтман М. С*. Из бесед с поэтом В. И. Ивановым // Ученые записки ТГУ. Серия XI. Вып. 209. Тарту, 1968. С. 321 (в дальнейшем: Альтман…). [↑](#endnote-ref-96)
96. *Бердяев И*. Ивановские среды // *Венгеров С. А*. Русская литература XX века. М., 1916. Т. III. С. 97. [↑](#endnote-ref-97)
97. *Белый А*. Вячеслав Иванов // Там же. С. 124. Сравнение с *египетской* мумией в контексте представлений того времени особенно уничижительно, т. к. в египетской цивилизации видели воплощение предметного, вещного, полностью вытеснившего духовное (ср. стихотворение О. Мандельштама «Египтянин», 1913 г.). [↑](#endnote-ref-98)
98. *Белый А*. Указ. соч. С. 124 – 125, 137. [↑](#endnote-ref-99)
99. *Шестов Л*. Вячеслав Великолепный // Русская мысль. 1916. № 10. С. 83 (вторая пагинация). [↑](#endnote-ref-100)
100. Там же. С. 85 – 86. [↑](#endnote-ref-101)
101. *Философов Д*. Слова и жизнь. СПб., 1909. С. 19. Характерно, что если Шестов упрекает Иванова в западничестве, проводя параллели между его мировоззрением и «марксистской религией», то Философов, напротив, связывает его с «наивным народничеством»: «Теперь, как никогда, вылился живущий в варварском русском народе первобытный архаический Дионис, и г. Иванов с преступным легкомыслием, вопреки всей тяжелой борьбе русских западников, начиная с Петра Великого и кончая нынешними революционерами, хочет сделать этого темного бога рычагом русского возрождения» (Там же. С. 16). [↑](#endnote-ref-102)
102. *Морозов М*. Перед лицом смерти // Литературный распад. СПб., 1908. С. 271; в кавычках цитата из статьи В. Иванова «Кризис индивидуализма» (Вопросы жизни. 1905. № 9. С. 51). [↑](#endnote-ref-103)
103. {51} *Белый А*. Указ. соч. С. 134. Белый, как и Морозов, выводит подмену Ивановым истинного озарения фантомами собственного подсознания из неправого, эротического импульса: «Из пламени восстают небеса по Лукрецию, Гераклиту и мистикам; пламень неба Иванова (astra его) восстает из телесных объятий…» (Там же. С. 134). [↑](#endnote-ref-104)
104. Иванов: «[У Пушкина] слово “слава” в сфере слуховой… Для меня же она нечто зримое, некий ореол, нимб лучей вокруг предметов. Я как бы вижу вещи в славе. И, по-моему, поэт и есть тот, кто славословит».

Альтман: «Не в этом ли однако начало вашего ложноклассицизма?»

Иванов: «Почему же ложного? Истинного, истинного. Вспомните, уже Гомер воспел “славы мужей”. Это и есть задача подлинного классика. Воспевавшие же Фелицу и тому подобное были ложно-классиками именно потому, что не понимали действительной славы, то есть онтологической сущности вещей» (*Альтман*… С. 307). [↑](#endnote-ref-105)
105. «Цельный индивидуализм характеризуется демонической психологией личности» (*Иванов В*. Кризис индивидуализма. С. 56). [↑](#endnote-ref-106)
106. В. Иванов — Э. Метнеру, Рим, 4 мая 1925 г. // ГБЛ, ф. 167, карт. 14, ед. хр. 10, л. 26. [↑](#endnote-ref-107)
107. В «Эллинской религии страдающего бога» Иванов приводит обширную цитату из Плутарха, излагающую основы подобного воззрения: «Богословы в стихах и прозе учат, что бог, будучи нетленным и вечным, но в силу некоего рока или логоса подверженный переменам и преобращениям в себе самом, периодически то в огонь воспламеняет природу, снимая все различия вещей, то становится многообразным в разности форм и страстей, и сил, каковое состояние он испытывает и ныне, и в каком состоянии зовется мир (космос), наименованием наиболее известным. Тайно же от большинства людей мудрые именую его преобращение в огонь Аполлоном, выражая этим именем идею единства, или Фебом, означая идею чистоты и непорочности. В разъединении же божества и в его разделении и переходах в воздух и воду, и землю, и светила, и в смену рождений животных и растительных — они усматривают страдание и пресуществление, растерзание и расчленение Бога; и взятого в этом состоянии обряды и страсти называют его Дионисом и Загревсом, и Никтелием, и Исодэтом (то есть равно распределяющим дары, — эвфемистический эпитет подземного бога смерти, общего гостеприимца), и повествует о его гибелях и исчезновениях, умираниях и возрождениях загадочными мифами и символами» (Новый путь. 1903. № 1. С. 122). [↑](#endnote-ref-108)
108. «Из его [Белого. — *А. П*.] журнальных писаний достаточно известно, что ему не по сердцу, например, лозунги: “Дионис”, “мистика”, “realiora”, “Достоевский”. Я говорю не о содержании понятий, в достаточной мере ныне выяснившемся, а о самих словах, как сигналах; сами эти слова имеют для меня значение религиозное. […] Насмешливая игра с этими словами или своеобразное их употребление, вызывающее иллюзию бесцеремонного топтания этически чистых путей, мною заботливо ограждавшихся, — на страницах журнала, где значусь я “ближайшим сотрудником”, несовместимо ни с моим достоинством, ни с моими убеждениями» (В. Иванов — Э. Метнеру, 3 февр. 1912 г. // ГБЛ, ф. 167, карт. 14, ед. хр. 10, л. 3). Речь идет об участии Иванова в журнале «Труды и Дни». [↑](#endnote-ref-109)
109. *Чулков Г*. Театр-студия // Вопросы жизни. 1905. № 9. С. 246 – 249. [↑](#endnote-ref-110)
110. Северные цветы ассирийские. М., 1905. [↑](#endnote-ref-111)
111. Ср. позднейшую оценку этого сотрудничества в докладе Мейерхольда на дискуссии «Творческая методология театра им. Мейерхольда», 25 дек. 1930 г. (В. Э. Мейерхольд: Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Т. II. С. 233, далее: Мейерхольд…). Между прочим, Мейерхольд в этом докладе утверждает, что статья Брюсова «Реализм и условность на сцене» (Театр: Книга о новом театре. СПб., 1908) выросла из их споров периода студии МХТ. [↑](#endnote-ref-112)
112. Редакционная программа // Факелы. СПб., 1906. Кн. 1. [↑](#endnote-ref-113)
113. {52} «“Факелы” имеют притязание быть новой литературной школой… Факелы противополагают себя декадентству и символизму», — писал Брюсов Иванову (19 мая 1906 г.). Иванов: «Подумай какая же тут новая литературная школа, если мы смешиваемся в одной кучке с реалистами» (3 июня 1906 г.) — *Брюсов В*. Переписка с Вячеславом Ивановым // Лит. наследство. М., 1976. Т. 85. С. 490 – 491, 492. [↑](#endnote-ref-114)
114. В. Иванов — В. Брюсову, 17 дек. 1905 г. // Там же. С. 488. [↑](#endnote-ref-115)
115. «Башней» называлась квартира Иванова (Таврическая, 25, кв. 24) в доходном доме с высокой круглой башней; ныне — Таврическая ул., д. 34. [↑](#endnote-ref-116)
116. 6 янв. 1906 г. Мейерхольд… Т. I. С. 92. Горький, несмотря на свою речь, видимо, не собирался принимать участия в организации театра, т. к. на следующий день после собрания надолго уехал из России. [↑](#endnote-ref-117)
117. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 193; см. *Герасимов Ю. К*. Русская театральная мысль конца XIX – начала XX века: Дис… д‑ра искусствоведения. Л., 1977. [↑](#endnote-ref-118)
118. Театр и искусство. 1906. № 8, 9. [↑](#endnote-ref-119)
119. В. Иванов — В. Брюсову, 3 июня, 1906 г. // Лит. наследство. Т. 85. С. 492. [↑](#endnote-ref-120)
120. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 400. Опубликован в: *Порфирьева А. Л*. Мейерхольд и Вагнер // Русский театр и драматургия начала XX века. Л., 1984. [↑](#endnote-ref-121)
121. Редакционная программа // Факелы. СПб., 1906. Кн. 1. [↑](#endnote-ref-122)
122. Справедливость требует заметить, что альманах «Факелы» продолжался до 1908 г., в нем, помимо «Балаганчика», увидели свет лучшие стихи Блока этого периода: «Осенняя воля» и «Вольные мысли». [↑](#endnote-ref-123)
123. Цензурный фонд Лен. театральной библиотеки им. А. В. Луначарского (ЛТБ), № 74765. [↑](#endnote-ref-124)
124. *Бердяев Н*. Указ. соч. С. 100. Особенно много актерской молодежи, по утверждению Бердяева, посещало третий сезон сред. [↑](#endnote-ref-125)
125. *Зноско-Боровский Е*. Башенный театр // Аполлон. 1910. № 8. С. 35. [↑](#endnote-ref-126)
126. Там же. С. 31. [↑](#endnote-ref-127)
127. *Пяст В*. Встречи. М., 1929. [↑](#endnote-ref-128)
128. «Мысль — поистине историческая, — говорил Пяст. — Она положила начало на современной сцене всем “выходам в публику” участников представления. А ведь под знаком этих выходов проходили десятки наиболее интересных представлений нашего времени; эти же выходы стали в самом скором времени… почти обязательными для всяких кабаретного типа вечеров с артистами среди публики» (Там же. С. 175). [↑](#endnote-ref-129)
129. Там же. С. 177. [↑](#endnote-ref-130)
130. См. *Рудницкий К*. Режиссерская партитура К. С. Станиславского и «Чайка» на сцене МХТ в 1898 г. // Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. М., 1981. Т. II. С. 35 – 36. [↑](#endnote-ref-131)
131. Ср. у О. Мандельштама:

Богослужения торжественный зенит,

Свет в круглой храмине под куполом в июле,

Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули

О луговине той, где время не бежит.

И Евхаристия как вечный полдень длится… [↑](#endnote-ref-132)
132. *Зноско-Боровский Е*. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 298.

См. также: *Порфирьева А. Л*. Мейерхольд и Вагнер. С. 129 – 130. [↑](#endnote-ref-133)
133. *Зноско-Боровский Е*. Указ. соч. С. 299. [↑](#endnote-ref-134)
134. Мейерхольд… Т. II. С. 233. Имеется в виду «Смерть Тентажиля» и первые формулы «условного театра». [↑](#endnote-ref-135)
135. Мейерхольд… Т. I. С. 123. [↑](#endnote-ref-136)
136. *Герасимов Ю*. Неоконченная трагедия Вячеслава Иванова «Ниобея» // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1980 год. Л., 1984. С. 178 – 203. [↑](#endnote-ref-137)
137. *Зелинский Ф*. Вячеслав Иванов // *Венгеров С. А*. Указ. соч. С. 109. [↑](#endnote-ref-138)
138. Подробнее об этом см. *Порфирьева А. Л*. Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера (драматургия В. Иванова) // Проблемы музыкального романтизма. Л., 1987. С. 31 – 57. [↑](#endnote-ref-139)
139. Неточная цитата из Предисловия к «Прометею». «Последняя [т. е. кара. — *А. П*.], будучи в качестве противодействия, в свою очередь действием, не {53} только не восстанавливает нарушенного равновесия, но и продолжает преемство тяжбы. Так плетется звено за звеном неразрывная цепь греха и возмездия» (*Иванов В*. Прометей. Пб., 1919. С. V). [↑](#endnote-ref-140)
140. Там же. С. VII. [↑](#endnote-ref-141)
141. В Предисловии к «Прометею» Иванов вычертил схему трагедии в виде треугольника, обращенного вершиной вверх. В магической и алхимической традиции этим символом обозначается огонь. [↑](#endnote-ref-142)
142. *Герасимов Ю*. Неоконченная трагедия… С. 180. [↑](#endnote-ref-143)
143. «Те идеи античности, которые лежали на поверхности и могли быть найдены без труда, уже давно восприняты человечеством; это было в эпоху первого, романского возрождения, давшего нам Шекспира. Уже в эпоху второго, германского возрождения требовалась работа заступа, чтобы обнаружить подповерхностный слой античности; еще в большей степени эта работа требуется теперь для осуществления третьего, славянского возрождения» (*Зелинский Ф*. Указ. соч. С. 113). [↑](#endnote-ref-144)
144. *Иванов В*. Эллинская религия… // Новый Путь. 1904. № 2. С. 55. [↑](#endnote-ref-145)
145. *Альтман…* С. 306. [↑](#endnote-ref-146)
146. *Ницше Ф*. Так говорил Заратустра. М., 1903. С. 81. [↑](#endnote-ref-147)
147. В греческой традиции Тáнтал наказан вечным голодом и жаждой, которые не может утолить, стоя в воде и почти касаясь ветвей с плодами. [↑](#endnote-ref-148)
148. *Иванов В*. Rosarium // Cor ardens. М., 1911. [↑](#endnote-ref-149)
149. *Белый А*. Указ. соч. С. 138, 130. [↑](#endnote-ref-150)
150. Иванов ссылается на Эсхила (см. *Иванов В*. Эллинская религия… // Новый Путь. 1904. № 2. С. 64), на самом деле — это восклицание известно из «Анабасиса» (14. 7). [↑](#endnote-ref-151)
151. *Клодель П*. Протей. Пг., 1923. [↑](#endnote-ref-152)
152. *Иванов В*. Прометей. С. IX. [↑](#endnote-ref-153)
153. *Альтман…* С. 309 – 310. [↑](#endnote-ref-154)
154. См.: В. Э. Мейерхольд: Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 196. [↑](#endnote-ref-155)
155. *Бенуа А*. Балет в Александринке // Речь. 1910. 19 ноября. [↑](#endnote-ref-156)
156. Там же. [↑](#endnote-ref-157)
157. Там же. [↑](#endnote-ref-158)
158. *Гинзбург Л*. О старом и новом. Л., 1981. С. 251. [↑](#endnote-ref-159)
159. {67} См. *Долгополов Л*. На рубеже веков. Л., 1977. С. 217. [↑](#endnote-ref-160)
160. *Бенуа А*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-161)
161. *Блок А*. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 308. [↑](#endnote-ref-162)
162. *Бебутов В*. Неутомимый новатор // Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 80. [↑](#endnote-ref-163)
163. *Волков Н*. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 2. С. 143. [↑](#endnote-ref-164)
164. Этот отрывок хранится в тбилисском архиве Г. Маргвелашвили. Его впервые опубликовал А. Вознесенский в своей повести «Мне четырнадцать» (см. *Вознесенский А*. Прорабы духа. М., 1984. С. 30). [↑](#endnote-ref-165)
165. *Кугель А*. Театральные портреты. Л., 1967. С. 131. [↑](#endnote-ref-166)
166. См. Рапорты и докладные записки В. Э. Мейерхольда в контору императорских театров о ходе репетиций и спектаклей «Дон Жуан», «Маскарад», «Каменный гость» // ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 2751, л. 8. [↑](#endnote-ref-167)
167. *Берковский Н. Я*. О русской литературе. Л., 1985. С. 341. [↑](#endnote-ref-168)
168. См. Материалы к постановке «Дон Жуана» Ж.‑Б. Мольера // ЛТБ, ф. В. Э. Мейерхольда, Р/327, л. 1 – 27. [↑](#endnote-ref-169)
169. *Мейерхольд В. Э*. Записки о К. А. Варламове, перечни тем для статей и докладов, выписки из книг и статей // ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 81, л. 4. [↑](#endnote-ref-170)
170. К. А. Варламов — В. Э. Мейерхольду // ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 1262, л. 1. [↑](#endnote-ref-171)
171. Письма зрителей и поклонников В. Э. Мейерхольду с отзывами о спектаклях, о творчестве режиссера… // ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 2692, л. 3 об. [↑](#endnote-ref-172)
172. *Бенуа А*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-173)
173. См. *Сакович А. Г*. Русский настенный лубочный театр XVII – XIX вв. // Примитив и его место в художественной культуре нового и новейшего времени. М., 1983. [↑](#endnote-ref-174)
174. *Чехов А. П*. Собр. соч.: В 30 т. М., 1978. Т. 12. С. 216. [↑](#endnote-ref-175)
175. *Бебутов В*. Указ. соч. С. 81. [↑](#endnote-ref-176)
176. См. *Орлов Вл*. «Здравствуйте, Александр Блок». Л., 1984. С. 138. [↑](#endnote-ref-177)
177. *Философов Д*. «Дон Жуан» // Речь. 1910. 14 ноября. [↑](#endnote-ref-178)
178. Цит. по: *Мацкин А*. На темы Гоголя. М., 1984. С. 149. [↑](#endnote-ref-179)
179. *Юрьев Ю. М*. Записки: В 2 т. Л., 1963. Т. 1. С. 133. [↑](#endnote-ref-180)
180. *Песочинский Н. В*. Проблемы актерского искусства в театральной концепции В. Э. Мейерхольда (1920 – 1930‑е годы): Автореф. дис… канд. искусствоведения. Л., 1983. С. 17. [↑](#endnote-ref-181)
181. *Тынянов Ю. Н*. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 201. [↑](#endnote-ref-182)
182. *Тынянов Ю. Н*. Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 125. [↑](#endnote-ref-183)
183. *Тынянов Ю. Н*. Поэтика. История литературы. Кино. С. 293. [↑](#endnote-ref-184)
184. *Мандельштам О. Э*. Стихотворения. Л., 1978. С. 140. [↑](#endnote-ref-185)
185. Л. Н. Андреев — М. К. Куприной-Иорданской, б. д. // ЛГТБ, Рук. отд., Р 1/31, 2 л. [↑](#endnote-ref-186)
186. См. *Болхонцева С. К*. Леонид Андреев и Новый драматический театр в Петербурге // Русский театр и драматургия начала XX века. Л., 1984. С. 92 – 112. [↑](#endnote-ref-187)
187. *Рудницкий К. Л*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 162. Отношение Мейерхольда к Андрееву в этот период ясно выразилось в ст. «Русские драматурги», вошедшей в кн. «О театре», опубликованную в 1912 г. [↑](#endnote-ref-188)
188. *Блок А. А*. Интеллигенция и революция // Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 6. С. 11. [↑](#endnote-ref-189)
189. *Бабичева Ю. В*. Драматургия Леонида Андреева: Автореф. дис… канд. искусствоведения. М., 1971. С. 27. [↑](#endnote-ref-190)
190. *Бабичева Ю. В*. Леонид Андреев в борьбе с «арцыбашевщиной» // Андреевский сб. Курск, 1975. С. 114. [↑](#endnote-ref-191)
191. *Родина Т. М*. Репертуар // История русского драматического театра: В 7 т. М., 1987. Т. 7. С. 71. [↑](#endnote-ref-192)
192. *Homo novus* [*Кугель А. Р.*]. Александринский театр // День. 1912. 16 дек. С. 4. [↑](#endnote-ref-193)
193. *Львов-Рогачевский В*. Праведный гнев // Новая студия. 1912. № 1. С. 45. [↑](#endnote-ref-194)
194. *Малютин Я. О*. Актеры моего поколения. Л.; М., 1959. С. 251. [↑](#endnote-ref-195)
195. *Аполлонский Р. Б*. О «Профессоре Сторицыне» // Петербургская газ. 1912. 14 дек. С. 5. [↑](#endnote-ref-196)
196. *Малютин Я. О*. Указ. соч. С. 251. [↑](#endnote-ref-197)
197. *Аполлонская А. И.* [*Стравинская А. И*.]. Христианский театр. СПб., 1914. С. 127. [↑](#endnote-ref-198)
198. *Гужиева Н*. Драматургия Леонида Андреева 1910‑х годов // Рус. лит. 1965. № 4. С. 66. [↑](#endnote-ref-199)
199. *Народин К.* [*Суховых К. А.*]. Красота и хам // Современный мир. 1914. № 5. С. 101. [↑](#endnote-ref-200)
200. Там же. С. 95. [↑](#endnote-ref-201)
201. *Рабинович М*. Письмо из Киева // Театр и искусство. 1912. № 49. С. 975. [↑](#endnote-ref-202)
202. *Homo novus* [*Кугель А. Р.*]. Заметки // Театр и искусство. 1912. № 52. С. 1047. [↑](#endnote-ref-203)
203. *Блок А. А*. Дневники // Собр. соч. в 8 т. М., 1962. Т. 7. С. 192. [↑](#endnote-ref-204)
204. *Львов-Рогачевский В*. Указ. соч. С. 46. [↑](#endnote-ref-205)
205. *Ярцев П*. Театральные очерки: Последние спектакли // Речь. 1912. 22 дек. С. 5. [↑](#endnote-ref-206)
206. *Батюшков Ф*. Около правды // Ежегодник императорских театров. 1913. Вып. 1. С. 133. [↑](#endnote-ref-207)
207. {92} Л. Н. Андреев — В. С. Миролюбову, 1904, февр. // Лит. архив. Вып. 5. М.; Л., 1960. С. 106. [↑](#endnote-ref-208)
208. *Львов-Рогачевский В*. Указ. соч. С. 47. [↑](#endnote-ref-209)
209. *Народин К.* [*Суховых К. А.*]. Указ. соч. С. 93. [↑](#endnote-ref-210)
210. *Батюшков Ф*. Указ. соч. С. 133. [↑](#endnote-ref-211)
211. *Смоленский* [*Измайлов А. А*.]. Александринский театр: «Профессор Сторицын» Леонида Андреева // Биржевые ведомости. 1912. 15 дек. С. 5. [↑](#endnote-ref-212)
212. *Малютин Я. О*. Указ. соч. С. 249. [↑](#endnote-ref-213)
213. Н. Н. Ходотов — Л. Н. Андрееву, б. д. // ЛГТБ, Рук. отд., Р 1/1182, 2 л. [↑](#endnote-ref-214)
214. *Бродский А*. Театральная жизнь Петербурга // Маски. 1913/14. № 3. С. 54. [↑](#endnote-ref-215)
215. См. Л. Н. Андреев — М. Г. Савиной, 1913, 17 ноября // ЦГАЛИ, ф. 853, оп. 2, ед. хр. 244, л. 2. [↑](#endnote-ref-216)
216. Л. Н. Андреев — И. Шмелеву // Лит. наследство. М., 1965. Т. 72. С. 547. [↑](#endnote-ref-217)
217. *Андреев Л*. Путь красных знамен // Русская воля. 1917. 8 марта. С. 2. [↑](#endnote-ref-218)
218. *Андреев Л*. В сей грозный час // Биржевые ведомости. 1914. 7 дек. С. 2. [↑](#endnote-ref-219)
219. *Беззубов В. И*. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984. С. 325. [↑](#endnote-ref-220)
220. *Эфрос Н*. Московские письма // Театр и искусство. 1914. № 44. С. 851. [↑](#endnote-ref-221)
221. Почетная шпага для короля Бельгии // Петрогр. газ. 1914. 13 дек. С. 3. [↑](#endnote-ref-222)
222. *Гнедич П*. Из дневника: Репин, Король Альберт и Крючков // Там же. 21 дек. С. 3. [↑](#endnote-ref-223)
223. *Омега* [*Трозинер Ф. В.*]. «Король, закон и свобода»: Новая пьеса г. Леонида Андреева // Петрогр. газ. 1914. 20 дек. С. 6. [↑](#endnote-ref-224)
224. *Львов-Рогачевский В*. Не те слова // Северный голос. 1915. 21 февр. С. 2. [↑](#endnote-ref-225)
225. Л. Н. Андреев — И. А. Белоусову, 1914, 28 окт. // Лит. наследство. Т. 72. С. 547. [↑](#endnote-ref-226)
226. *Кручинин Н*. Леонид Андреев о своей пьесе // Биржевые ведомости. 1915. 25 янв. С. 6. [↑](#endnote-ref-227)
227. *Смоленский* [*Измайлов А. А.*]. Александринский театр: «Король, закон и свобода», пьеса Л. Н. Андреева // Там же. 1914. 20 дек. [↑](#endnote-ref-228)
228. *Люций*. «Король, закон и свобода», пьеса Л. Андреева // Веч. время. 1914. 20 дек. С. 6. [↑](#endnote-ref-229)
229. *Смоленский* [*Измайлов А. А.*]. Указ. соч. С. 6. [↑](#endnote-ref-230)
230. *Россовский Н*. Александринский театр // Петрогр. листок. 1914. 20 дек. С. 5. [↑](#endnote-ref-231)
231. См. *Вильчинский В*. Л. Андреев и И. Шмелев // Рус. лит. 1971. № 4. С. 137. [↑](#endnote-ref-232)
232. *Чуваков В*. Примечания // Андреев Л. Пьесы. М., 1959. С. 581. [↑](#endnote-ref-233)
233. Л. Н. Андреев — Е. А. Полевицкой, 1915, 28 сент. // Цит. по: *Андреев Л*. Пьесы. С. 581. [↑](#endnote-ref-234)
234. *Глаголь С.* [*Голоушев С. С*.]. «Тот» Л. Андреева на сцене Драматического театра // Утро России. 1915. 28 окт. С. 5. [↑](#endnote-ref-235)
235. *Бабичева Ю. В*. Леонид Андреев в борьбе с арцыбашевщиной. С. 115. [↑](#endnote-ref-236)
236. *Крыжицкий Г*. Цирк папá Брике // Ежегодник Петрогр. гос. акад. театров. 1922. № 14 – 16. С. 6. [↑](#endnote-ref-237)
237. *Аполлонский Р. Б*. Как я понимаю пьесу Андреева «Тот, кто получает пощечины» // Петрогр. газ. 1915. 26 ноября. С. 14. [↑](#endnote-ref-238)
238. *Келдыш В. А*. Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 258. [↑](#endnote-ref-239)
239. Цит. по: *Петров Н. В*. 50 и 500. М., 1960. С. 128. [↑](#endnote-ref-240)
240. *Гуревич Л*. Александринский театр: «Тот, кто получает пощечины» Леонида Андреева // Речь. 1915. 29 ноября. С. 5. [↑](#endnote-ref-241)
241. *Смоленский* [*Измайлов А. А*.]. Александринский театр: «Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева // Биржевые ведомости. 1915. 28 ноября. С. 6. [↑](#endnote-ref-242)
242. Там же. [↑](#endnote-ref-243)
243. *Люций*. «Тот, кто получает пощечины» (в Александринском театре) // Веч. время. 1915. 28 ноября. С. 4. [↑](#endnote-ref-244)
244. Ходотов Н. Н. Близкое-далекое. Л.; М., 1962. С. 230. [↑](#endnote-ref-245)
245. Цит. по: *Гроссман Л*. Борьба за стиль. М., 1927. С. 278. [↑](#endnote-ref-246)
246. *Соболев Ю*. Леонид Андреев // Художник и зритель. 1924. № 6 – 7. С. 132. [↑](#endnote-ref-247)
247. *Гроссман Л*. Указ. соч. С. 278. [↑](#endnote-ref-248)
248. *Гроссман Л*. Беседы с Леонидом Андреевым // Россия. 1925. № 4. С. 250. [↑](#endnote-ref-249)
249. {93} *Андреев Л*. Горе побежденным! // Рус. воля. 1916. 15 дек. С. 7. [↑](#endnote-ref-250)
250. *Арабажин К*. «Милые призраки»: Пьеса Леонида Андреева // Биржевые ведомости. 1917. 7 февр. (утр. вып.). С. 6. [↑](#endnote-ref-251)
251. Л. Н. Андреев — Вл. И. Немировичу-Данченко, 1917, 12 февр. // Ученые записки ТГУ. Вып. 266. Тарту, 1971. С. 291. [↑](#endnote-ref-252)
252. *Горский В*. Александринский театр: «Милые призраки», драма Л. Н. Андреева // Новое время. 1917. 8 февр. С. 6. [↑](#endnote-ref-253)
253. Люций. «Милые призраки» в Александринском театре // Веч. время. 1917. 7 февр. С. 3. [↑](#endnote-ref-254)
254. *Homo novus* [*Кугель А. Р.*]. Заметки // Театр и искусство. 1917. № 7. С. 138. [↑](#endnote-ref-255)
255. *Долгов Н*. Александринский театр: «Милые призраки», пьеса Леонида Андреева // Биржевые ведомости. 1917. 8 февр. С. 5. [↑](#endnote-ref-256)
256. Л. Н. Андреев — Вл. И. Немировичу-Данченко, 1913, 22 окт. // Ученые записки ТГУ. Вып. 266. С. 236. [↑](#endnote-ref-257)
257. *Хлебников В*. Собр. соч.: В 5 т. / Под ред. Н. Степанова. Л., 1932, Т. 5. С. 259. [↑](#endnote-ref-258)
258. См. *Степанов Н*. Велимир Хлебников: жизнь и творчество. М., 1975. С. 255, 256. [↑](#endnote-ref-259)
259. *Харджиев Н. И*. Маяковский и Хлебников // *Харджиев Н., Тренин В*. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 107. [↑](#endnote-ref-260)
260. *Хлебников В*. Неизданные произведения / Под ред. Н. И. Харджиева, Т. С. Грица. М., 1940. С. 338 – 339. [↑](#endnote-ref-261)
261. См. *Хлебников В*. Собр. соч. Л., 1928. Т. 2. С. 94 – 103. [↑](#endnote-ref-262)
262. *Велехова Н*. Серебряные трубы: советская драма вчера и сегодня. М., 1983. С. 148. [↑](#endnote-ref-263)
263. Н. И. Харджиев считает «И и Э» произведением драматическим (см. *Хлебников В*. Неизданные произведения. С. 426). [↑](#endnote-ref-264)
264. *Хлебников В*. Дети Выдры // Собр. соч. Т. 2. С. 142 – 179. [↑](#endnote-ref-265)
265. *Хлебников В*. Свояси // Там же. С. 9. [↑](#endnote-ref-266)
266. *Хлебников В*. Дети Выдры // Собр. соч. Т. 2. С. 142 – 179. [↑](#endnote-ref-267)
267. *Хлебников В*. Свояси // Там же. С. 9. [↑](#endnote-ref-268)
268. *Степанов Н*. Велимир Хлебников: жизнь и творчество. С. 79. [↑](#endnote-ref-269)
269. Там же. С. 52. [↑](#endnote-ref-270)
270. *Ремизов А*. Портянка Шекспира // Царь Максимилиан: театр Алексея Ремизова. Пб., 1920. С. 116. [↑](#endnote-ref-271)
271. *Хлебников В*. Девий бог // Пощечина общественному вкусу. СПб., 1912. С. 9 – 33. [↑](#endnote-ref-272)
272. *Соболев Р*. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961. С. 19. [↑](#endnote-ref-273)
273. *Гуро Е*. Осенний сон: пьеса в четырех картинах. СПб., 1912. [↑](#endnote-ref-274)
274. *Харджиев Н. И*. [Комментарий] // *Хлебников В*. Неизданные произведения. С. 438. [↑](#endnote-ref-275)
275. Пощечина общественному вкусу. С. 88. [↑](#endnote-ref-276)
276. *Крученых А., Хлебников В*. Мирсконца. СПб., [Б. г.]. [↑](#endnote-ref-277)
277. *Хлебников В*. Мирсконца // Собр. соч. Т. 4. С. 239 – 245. [↑](#endnote-ref-278)
278. *Григорьев В. П*. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983. С. 98. [↑](#endnote-ref-279)
279. *Комаров В*. Распад или конденсация? // Знание — сила. 1982. № 4. С. 15. [↑](#endnote-ref-280)
280. *Хлебников В*. Госпожа Ленин // Собр. соч. Т. 4. С. 246 – 250. [↑](#endnote-ref-281)
281. *Шмидт П. Ю*. Прививка жизни // Знание для всех. 1916. № 11. С. 8. [↑](#endnote-ref-282)
282. Фламенка. М., 1984. С. 261 – 262. [↑](#endnote-ref-283)
283. Там же. 137 – 140. [↑](#endnote-ref-284)
284. См. *Хлебников В*. Неизданные произведения. С. 426. [↑](#endnote-ref-285)
285. *Харджиев Н. И*. Маяковский и Хлебников. С. 113 – 114. [↑](#endnote-ref-286)
286. Там же. [↑](#endnote-ref-287)
287. *Степанов Н*. Велимир Хлебников: жизнь и творчество. С. 52. [↑](#endnote-ref-288)
288. *Бурлюк Д*. Фрагменты из воспоминаний футуриста: мемуары, очерки, эскизы одного из застрельщиков эстетической революции в России // ГПБ, Рук. отд., ф. 552, ед. хр. 1, л. 81. [↑](#endnote-ref-289)
289. О перипетийности как одной из важнейших особенностей драматической структуры см.: *Костелянец Б. О*. Драма и действие: Лекции по теории драмы. — Л., 1976, с. 114 – 117 и 122 – 124. [↑](#endnote-ref-290)
290. См. *Харджиев Н. И*. Маяковский и Хлебников. С. 110 – 112. [↑](#endnote-ref-291)
291. *Крученых А*. Глы‑глы: пьеса // *Крученых А., Терентьев И*. Ожирение роз: стихи, статьи, пьесы. Тифлис, 1918. [↑](#endnote-ref-292)
292. *Илиазд* [*Зданевич И*.]. Литандю Фарам / Предисл. Ж. Рибемон-Дессена (на франц. яз.). Париж, 1922. [↑](#endnote-ref-293)
293. См.: *Харджиев Н. И*. Новое о Велимире Хлебникове // День поэзии. М., 1975. С. 203; *Степанов Н*. Велимир Хлебников: жизнь и творчество. С. 134; *Григорьев В*. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. С. 63. [↑](#endnote-ref-294)
294. *Хлебников В*. Собр. соч. Т. 2. С. 180. [↑](#endnote-ref-295)
295. {111} *Григорьев В*. Грамматика идиостиля… С. 63. [↑](#endnote-ref-296)
296. Тынянов Ю. О Хлебникове // *Хлебников В*. Собр. соч. Т. 1. С. 26 – 27. [↑](#endnote-ref-297)
297. *Журавлев А. П*. Звук и смысл. М., 1981. С. 154 – 158. [↑](#endnote-ref-298)
298. За 7 дней. 1913. № 28. С. 605. [↑](#endnote-ref-299)
299. *Хлебников В*. Собр. соч. Т. 5. [↑](#endnote-ref-300)
300. *Ранк О., Сакс Г*. Значение психоанализа в науках о духе. СПб., 1913. С. 49. [↑](#endnote-ref-301)
301. *Зданевич И*. Асёл напрокат // Софии Георгиевне Мельниковой: стихи, статьи, рисунки. Тифлис, 1918. С. 55. [↑](#endnote-ref-302)
302. *Бахтин М*. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и эпохи Возрождения. М., 1965. С. 456. [↑](#endnote-ref-303)
303. *Хлебников В*. Собр. соч. Т. 4. С. 259 – 267. [↑](#endnote-ref-304)
304. *Пунин Н*. Зангези // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 11. [↑](#endnote-ref-305)
305. Война. 1915. № 20. С. 14. [↑](#endnote-ref-306)
306. *Андреев Л*. В сей грозный час: Статьи. Пг., 1915. С. 14. [↑](#endnote-ref-307)
307. *Ленин В. И*. Полн. собр. соч. Т. 24. С. 120 – 121. [↑](#endnote-ref-308)
308. Там же. Т. 26. С. 96 – 97. [↑](#endnote-ref-309)
309. *Андреев Л*. Дневник Сатаны. Гельсингфорс, 1921. [↑](#endnote-ref-310)
310. См. *Стернин Г. Ю*. Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX веков. М., 1970. С. 14. [↑](#endnote-ref-311)
311. *Томашевский Б. В*. Пушкин. Л., 1925. С. 92 – 93. [↑](#endnote-ref-312)
312. Там же. С. 106. [↑](#endnote-ref-313)
313. *Мережковский Д*. Вечные спутники: Пушкин. 3‑е изд. СПб., 1906. С. 26 – 27. [↑](#endnote-ref-314)
314. *Гершензон М*. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 36. [↑](#endnote-ref-315)
315. Там же. С. 35. [↑](#endnote-ref-316)
316. Там же. С. 121. [↑](#endnote-ref-317)
317. *Долгополов Л*. На рубеже веков. Л., 1977. С. 49. [↑](#endnote-ref-318)
318. *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 365 – 366. [↑](#endnote-ref-319)
319. К этой дате И. Н. Виноградская относит начало работы над спектаклем (см. *Виноградская И. Н*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т. М., 1971. Т. 2. С. 454). [↑](#endnote-ref-320)
320. Стенограмма заседания Художественного совета МХТ от 14 ноября 1914 г. // Архив МХТ, ф. К. С. Станиславского, № 1137. С. 3 – 4. [↑](#endnote-ref-321)
321. Там же. С. 8. [↑](#endnote-ref-322)
322. *Бенуа А*. Пушкинский спектакль // Речь. 1915. 16 апр. (ст. 3‑я). [↑](#endnote-ref-323)
323. Стенограмма… С. 4. [↑](#endnote-ref-324)
324. *Бенуа А*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-325)
325. Там же. [↑](#endnote-ref-326)
326. *Станиславский К. С*. Указ. соч. М., 1958. Т. 5. С. 527. [↑](#endnote-ref-327)
327. См. *Виноградская И. Н*. Указ. соч. С. 360. [↑](#endnote-ref-328)
328. *Горнфельд А*. Моцарт и Сальери // *Пушкин А. С*. Собр. соч.: В 6 т. СПб., 1909. Т. 3. С. 125. [↑](#endnote-ref-329)
329. *Станиславский К. С*. Указ. соч. Т. 1. С. 366. [↑](#endnote-ref-330)
330. *Полякова Е. И*. Станиславский. М., 1977. С. 324. [↑](#endnote-ref-331)
331. *Фельдман О. М*. Судьба драматургии Пушкина. М., 1975. С. 214. [↑](#endnote-ref-332)
332. Там же. [↑](#endnote-ref-333)
333. *Бенуа А*. Художественные письма: Новые постановки Художественного театра // Речь. 1912. 6 апр. [↑](#endnote-ref-334)
334. *Виноградская И. Н*. Указ. соч. С. 162. [↑](#endnote-ref-335)
335. *Бенуа А*. Пушкинский спектакль // Речь. 1915. 7 апр. (ст. 2‑я). [↑](#endnote-ref-336)
336. *Станиславский К. С*. Указ. соч. Т. 1. С. 369. [↑](#endnote-ref-337)
337. Шаляпин часто и охотно читал монологи Сальери своим друзьям и знакомым. Так в февр. 1913 г. он читал «Моцарта и Сальери» Бунину (см. *Бабореко А*. И. А. Бунин на Капри (по неопубликованным материалам)) // В большой семье: Проза. Стихи. Литературная критика. Смоленск, 1960. С. 250. [↑](#endnote-ref-338)
338. *Шихматов Л*. От студии к театру. М., 1970. С. 123. [↑](#endnote-ref-339)
339. *Смоленский Я. М*. «Маленькие трагедии» (Проблемы сценического воплощения) // *Смоленский Я. М*. В союзе звуков, чувств и дум. М., 1976. С. 206 – 207. [↑](#endnote-ref-340)
340. *Строева М. Н*. Режиссерские искания Станиславского, 1898 – 1917. М., 1973. С. 327 – 328. [↑](#endnote-ref-341)
341. {132} *Глаголь С*. Пушкинский спектакль // Голос. 1915. 27 марта (по всей вероятности, рецензент перепутал Даргомыжского с Римским-Корсаковым, во всяком случае так его сравнение выглядело бы логичнее). [↑](#endnote-ref-342)
342. *Шебуев Н*. Московский Художественный театр // Обозрение театров. 1915. 2 мая. [↑](#endnote-ref-343)
343. *Бальмонт К. Д*. Пушкин у художественников // Биржевые ведомости. 1915. 30 мая. [↑](#endnote-ref-344)
344. *Станиславский К. С*. Указ. соч. Т. 1. С. 366 – 367. [↑](#endnote-ref-345)
345. О том, какое значение работе над ролью Сальери придавал Станиславский, свидетельствует его рукопись «История одной роли» (см. Архив МХТ, ф. К. С. Станиславского, № 675), фрагменты которой опубликованы (см. *Станиславский К. С*. Указ. соч. Т. 5. С. 527, 528). [↑](#endnote-ref-346)
346. *Бенуа А*. Пушкинский спектакль (ст. 2‑я). [↑](#endnote-ref-347)
347. Стенограмма… С. 6. [↑](#endnote-ref-348)
348. См. *Зигфрид*. Московский Художественный театр // Петроградские ведомости. 1915. 2 мая. [↑](#endnote-ref-349)
349. Исследователь указывает на односторонность мейерхольдовского истолкования теоретических воззрений Пушкина, которыми Мейерхольд подкреплял свои аргументы (см. *Фельдман О. М*. Судьба драматургии Пушкина. С. 221 – 222). [↑](#endnote-ref-350)
350. *Брюсов В*. Маленькие драмы Пушкина (К предстоящему спектаклю в Художественном театре) // Русские ведомости. 1915. 22 марта. [↑](#endnote-ref-351)
351. *Бенуа А*. Пушкинский спектакль (ст. 2‑я). [↑](#endnote-ref-352)
352. Там же. [↑](#endnote-ref-353)
353. См. *Строева М*. Указ. соч. С. 322. [↑](#endnote-ref-354)
354. *Яблоновский С*. Пушкинский спектакль в Художественном театре // Русское слово. 1915. 27 марта. [↑](#endnote-ref-355)
355. *Львов Як*. Без неги творческой мечты // Новости сезона. 1915. 28 марта. [↑](#endnote-ref-356)
356. *Чудовский В*. Художественный театр в Петрограде // Аполлон. 1915. № 4/5. С. 104. [↑](#endnote-ref-357)
357. *Эфрос Н*. Пушкинский спектакль в Художественном театре // Речь. 1915. 29 марта (ст. 2‑я). [↑](#endnote-ref-358)
358. *Бенуа А*. Пушкинский спектакль (ст. 3‑я). [↑](#endnote-ref-359)
359. *Фельдман О. М*. Указ. соч. С. 214. [↑](#endnote-ref-360)
360. *Эфрос Н*. Указ. соч. // Там же. 28 марта (ст. 1‑я). [↑](#endnote-ref-361)
361. На это обращает внимание даже такой активный защитник спектакля, как Л. Гуревич (см. Пушкинский спектакль в Художественном театре // Речь. 1915. 2 мая). [↑](#endnote-ref-362)
362. *Чудовский В*. Указ. соч. С. 103. [↑](#endnote-ref-363)
363. Если не считать куриной ножки, которую глодал Лепорелло. [↑](#endnote-ref-364)
364. По мнению С. Яблоновского, несоблюдение театром ремарки «проваливаются» лишало спектакль этого существенного для Пушкина эффекта. [↑](#endnote-ref-365)
365. Так, корреспондент «Невской мысли» обратил внимание на то, что «“Каменный гость” непосредственно понравился зрителям и часть зрителей, поддавшись этому непосредственному впечатлению, стала хлопать после последней картины… но другие, боясь оказаться не на высоте строгих судей, стали сдерживать своих более впечатлительных соседей» (см. *Козловский Л*. Пушкин в Художественном театре // Невская мысль. 1915. 31 марта). [↑](#endnote-ref-366)
366. *Строева М*. Указ. соч. С. 323. [↑](#endnote-ref-367)
367. *Станиславский К. С*. Указ. соч. М., 1960. Т. 7. С. 608. [↑](#endnote-ref-368)
368. Там же. С. 611. [↑](#endnote-ref-369)
369. *Фельдман О. М*. Указ. соч. С. 220. [↑](#endnote-ref-370)
370. *Эфрос Н*. Пушкинский спектакль в Художественном театре (ст. 2‑я). [↑](#endnote-ref-371)
371. См. *Бэн*. Пушкинский спектакль в Художественном театре // Московские ведомости. 1915. 28 марта. [↑](#endnote-ref-372)
372. Цит. по: *Виноградская И. Н*. Указ. соч. С. 470. [↑](#endnote-ref-373)
373. *Львов Як*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-374)
374. *Бенуа А*. Пушкинский спектакль (ст. 2‑я). [↑](#endnote-ref-375)
375. Там же. [↑](#endnote-ref-376)
376. {133} *Койранский А*. Театр и художник // Утро России. 1915. 14 апр. [↑](#endnote-ref-377)
377. *Строева М. Н*. Указ. соч. С. 323. [↑](#endnote-ref-378)
378. *Россций*. Декорации Пушкинского спектакля // Русские ведомости. 1915. 27 марта. [↑](#endnote-ref-379)
379. *Эфрос Н*. Пушкинский спектакль в Художественном театре (ст. 2‑я). [↑](#endnote-ref-380)
380. Там же. [↑](#endnote-ref-381)
381. *Яремич С*. Пушкинский спектакль // Биржевые ведомости. 1915. 2 мая. [↑](#endnote-ref-382)
382. *Гуревич Л*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-383)
383. Тема братоубийства вышла на первый план в постановке (см. *Булгаков С*. «Моцарт и Сальери» // Русская мысль. 1915. № 5. С. 16 – 21). [↑](#endnote-ref-384)
384. *Бенуа А*. Пушкинский спектакль (ст. 2‑я). [↑](#endnote-ref-385)
385. *Бэн*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-386)
386. *Эфрос Н*. Пушкинский спектакль в Художественном театре (ст. 2‑я). [↑](#endnote-ref-387)
387. *Строева М. Н*. Указ. соч. С. 324. [↑](#endnote-ref-388)
388. Цит. по: *Виноградская И. Н*. Указ. соч. С. 470. [↑](#endnote-ref-389)
389. См. Биржевые ведомости. 1915. 2 мая. [↑](#endnote-ref-390)
390. *Булгаков С*. Указ. соч. С. 17. [↑](#endnote-ref-391)
391. *Гуревич Л*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-392)