Старк Э. А. (Зигфрид). **Старинный театр**. Пб.: Третья стража, 1922. 75 с.

Предисловие 3 [Читать](#_Toc314681454)

Глава I. Как возник «Старинный театр» 5 [Читать](#_Toc314681455)

Глава II. Первый вечер 15 [Читать](#_Toc314681456)

Глава III. Второй вечер 22 [Читать](#_Toc314681457)

Глава IV. Итоги первого сезона 1907 – 1908 гг. 30 [Читать](#_Toc314681458)

Глава V. Подготовка ко второму сезону 1911 – 1912 гг. 36 [Читать](#_Toc314681459)

Глава VI. Первый вечер. «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега 40 [Читать](#_Toc314681460)

Глава VII. Второй вечер. «Благочестивая Марта» Тирсо де Молина, «Великий князь Московский и гонимый император» Лопе де Вега 48 [Читать](#_Toc314681461)

Глава VIII. Третий вечер. «Чистилище св. Патрикка» Кальдерона 54 [Читать](#_Toc314681462)

Глава IX. Итоги второго сезона 1911 – 1912 гг. 62 [Читать](#_Toc314681463)

Глава X. Результаты деятельности «Старинного театра» 67 [Читать](#_Toc314681464)

# **{3}** Предисловие

В искусстве важны те явления, в которых присутствует частица бессмертного духа.

Всякое явление в искусстве преходяще. Рано или поздно оно умирает. Но если на нем почиет бессмертный дух, оно продолжает жить, воплощаясь в иные формы, и мы, созерцая новое явление, узнаем в нем знакомые черты.

Театральное искусство подчиняется такому же закону. И в нем наиболее важными обозначаются те явления, которые либо создают целую школу, либо определяют собою, насыщенное живою жизнью, направление, либо отображаются в различных формах искусства последующего поколения.

Конец XIX‑го и начало XX‑го века ознаменованы в России такими явлениями в области театрального искусства, которые образуют собою определенные этапы его развития, которые чрезвычайно важны для уяснения всех путей его совершенствования и мимо которых историк театра не может пройти, не остановив на них самого пристального внимания.

К числу этих явлений принадлежит «Старинный театр», возникший в Петрограде по мысли Н. Н. Евреинова в конце 1907 г. и закончивший свой первый сезон постом 1908 г. В этот первый сезон он познакомил нас с наиболее яркими формами европейского театра в их примитиве в смысле не только литературы, но и самого действа: с литургической драмой, моралите, мираклем, пастурелью и фарсом. Затем театр перестал функционировать и возродился снова после четырехлетнего перерыва в конце 1911 г., явив нам на этот раз уже более совершенную форму театрального искусства, а именно испанскую драму эпохи расцвета. И на этот раз существование его также было весьма непродолжительно. Можно сказать, что в смысле {4} длительности и непрерывности сезонов это — самое эфемерное предприятие, из числа всех когда-либо нами виденных, разумея здесь, конечно, только самые серьезные предприятия.

Возникает вопрос: стоит ли сочинять историю этого театра? Целесообразно ли при современной дороговизне типографских работ и бумаги и при наличии тем, быть может, гораздо более важны., выпускать в свет целую книгу о «Старинном театре»? Разумно ли привлекать внимание читателей к театру, который когда-то был и от которого остались одни лишь смутные воспоминания?

Очень стоит, очень целесообразно, очень разумно. Эфемерным было существование театра в смысле его материального бытия. Но бесконечно не эфемерным с точки зрения, переполнявшей материальное бытие, духовной сущности. Когда бытие прекратилось, дух остался жить, и целый ряд явлений последующей жизни театрального искусства оказался отмеченным в большей или меньшей степени печатью этого духа. Как и в чем, это выясняет последняя глава настоящей книги. Здесь же остается лишь заметить, что раз «Старинный театр» был отмечен не только просто печатью большой красоты, но и присутствием бессмертного духа, значит, он принадлежал к разряду явлений важных в искусстве, и это объясняет необходимость рождения настоящей скромной книги, которая рассказывает его историю, выявляет его образ и разъясняет весьма крупную роль, сыгранную им в истории русского театрального искусства.

*Эдуард Старк*.

*(Зигфрид)*.

Петроград. 15 февр. 1922 г.

# **{5}** Глава I. Как возник «Старинный театр»

Зима 1907 г. останется навсегда памятной всем, чья душа доступна тонким эстетическим восприятиям.

В эту пору отовсюду возникали и властно требовали своего удовлетворения желания красоты в самых разнообразных ее формах, потому что окружающая жизнь была бесцветна, беззвучна, безрадостна. И, точно откликаясь на это требование, в Петербурге возникло учреждение оригинальное, оторванное от обычной базарной суеты театрального дня, почти фантастическое.

Имя ему было:

«Старинный театр».

Идея этого, проникнутого тончайшей художественностью, учреждения зародилась в мозгу Николая Николаевича Евреинова. Необходимо тут же отметить, что далеко не все даже, казалось бы, из наиболее серьезных знатоков театра отдают себе ясный отчет в том, откуда взялся «Старинный театр», из чьей головы он вылетел, как Паллада в полном вооружении, понимая под последним словом не материальную вооруженность, но духовную в смысле исчерпывающей полноты идеи. Так известнейший историк театра профессор В. В. Варнеке пишет:

{6} «Среди отдельных интересных явлений в жизни нашего театра последних лет следует упомянуть непродолжительную деятельность “Старинного театра”. Его *создатель*[[1]](#footnote-2) барон Н. В. Дризен обнаружил очень много знаний и любви к делу и дал несколько интересных попыток восстановить средневековые мистерии и испанских трагиков»[[2]](#footnote-3).

Неточность весьма существенная. Но возвращаюсь к Евреинову.

Последний к этому времени уже вышел на широкую дорогу сценического деятеля, поставив на сцене Нового театра в Петербурге 30‑го декабря 1905 года свою комедию в 3‑х действиях «Фундамент счастья», за несколько дней перед этим, именно 22‑го декабря, в Александринском театре комедию в 1‑м действии «Степик и Манюрочка», и, наконец, 16‑го декабря 1906 г. на сцене театра Литературно-Художественного Общества пьесу «Красивый деспот». Карьера драматурга, казалось, была обеспечена.

Но Евреинову хотелось от сценического искусства чего-то большего. Полный мечты и думы о театре, он погружался душою в эллинскую эпоху, старался воссоздать в своей фантазии античный театр таким, каким он мог быть на самом деле, от него переносился мыслью к театру других эпох и постепенно додумался до идеи реконструкции сценического представления во всей своеобразной прелести его архаических форм. Этот процессу казался важным и необходимым, потому что иначе невозможно было бы рассчитывать на успешное восприятие современным зрителем какой-нибудь пьесы, представляющей собою типичный образчик средневековой драматургии. Но совершенно другое могло бы получиться, если, оставив в стороне литературные достоинства старинной пьесы, попытаться подойти к ней с точки зрения чистой театральности и выявить перед современным зрителем при ее помощи те формы сценического представления, те приемы постановки и актерской игры, которые, взятые сами по себе, могли бы дать нечто очень интересное, по своему увлекательное и даже содержащее известную ценность для нашего искусства театра.

{7} На одном собрании у режиссера Александринского театра М. Е. Дарского, где между другими лицами присутствовали режиссер С. М. Ратов и известный в провинции режиссер Звездич, Евреинов впервые рискнул поделиться публично занимавшей его мыслью. Она показалась интересной, но трудно исполнимой главным образом из чисто практических соображений. Высказывались мнения, что для этого предприятия потребуются очень большие деньги, так как почти невозможно рассчитывать на материальный успех у публики в виду его в сущности очень интимной задачи. И неизвестно, удалось ли бы когда-нибудь Евреинову осуществить свою идею, если бы судьба не столкнула его с бароном Николаем Васильевичем Дризен. Человек этот — настоящий фанатик театрального искусства. В бытность его в Рязани, там существовало общество народных развлечений; барон Н. В. Дризен с 1898 по 1901 год заведовал его театром, причем вкладывал в дело всю свою душу, пропагандировал исключительно серьезный, строго художественный репертуар, сам ставил пьесы, сам во многих из них играл, вообще относился к этой весьма хлопотливой работе так, как оно свойственно лишь человеку, влюбленному в искусство. В дальнейшем барон Дризен приобрел солидную известность своими трудами по истории русского театра.

Случай часто играет в жизни немаловажную роль. Так вышло и в истории «Старинного театра». Судьбе угодно было, что бы Евреинов и Дризен, дотоле не встречавшиеся, познакомились на торжественном банкете, устроенном по случаю 10‑летнего юбилея журнала «Театр и Искусство», руководимом А. Р. Кугелем. Было это 5‑го января 1907 г. Здесь в интимной беседе, начавшейся после того, как закончился банкет и общество разбилось на отдельные кружки, Евреинов посвятил нового знакомого в детали своего проекта. Собеседование на столь увлекательную тему, затянувшееся далеко за полночь, продолжалось на извозчике — оба жили в одном и том же районе, и тут барон Дризен окончательно зажегся оригинальным проектом Евреинова. Почувствовав сейчас же всю скрытую в нем бесконечную красоту и возможность открытия каких-то новых театральных горизонтов, Дризен, как человек необыкновенной энергии и прямо исключительных организаторских способностей, тотчас же решил попробовать воплотить идею в жизнь. В ту пору на квартире барона только что начал собираться кружок {8} лиц, интересовавшихся искусством, среди которых находился и автор настоящих строк, и, после того как этот кружок несколько наладился, его внимание целиком остановилось на проекте Евреинова. Представилось чрезвычайно интересным в ряде спектаклей показать не только историю драматической литературы, но и, главным образом, эволюцию театра, как зрелища во всем его полном объеме, выявить в каждой данной эпохе самую душу театра со всеми ее особенностями, сложившимися под влиянием строя жизни. Соответственно последнему заданию, драматическую литературу нужно было взять в формах, публике совершенно неизвестных, и для каждой эпохи наиболее характерных, потому, что всем этим характерным формам отвечали и различные виды театрального зрелища, различные приемы постановки и актерской игры. Рядом с этим казалось в высшей степени любопытным дать не только картину того, как ставились и разыгрывались пьесы, но показать и зрителя соответствующей эпохи, как смотрел он пьесу и как на нее реагировал. Задача неожиданно расширялась, потому что тут уже надо было прямо воссоздавать из тьмы веков целые поколения с их, совершенно непохожим, на наше миросозерцанием, что вообще может быть достижимо лишь при условии очень тонкого проникновения творческой фантазии в характер и дух эпохи, отделенной от современности многими столетиями. Коль скоро дело становилось на историческую почву, и всякую старинную пьесу нужно было показать современному зрителю не в отражении сквозь призму личного «я» режиссера, хотя бы и бесконечно талантливого, но в возможно более точной реконструкции, надлежало, следовательно, приступить к работе во всеоружии обстоятельного знания и тонкого художественного вкуса, а где не хватило бы знаний, восполнить этот недостаток счастливой творческой угадкой. Каждая пьеса должна была быть представлена так же, как тогда было принято, со всей присущей соответствующей эпохе наивностью, простотой и непосредственностью.

Стремясь заинтересовать в своем предприятии возможно большее число людей и через это выбрать себе надежных помощников, с другой же стороны, желая выслушать самые разнообразные мнения, ибо из столкновения их рождается истина, барон Дризен стал приглашать на свои собрания всех лиц, взгляды которых могли представлять интерес, могли способствовать освещению трудного и сложного вопроса со всех сторон. {9} Кто только не перебывал тогда в квартире на Преображенской улице? Профессора, артисты, музыканты, режиссеры, знатоки и просто любители искусства и старины. Много тут было высказано за и против и притом далеко не всегда такого, что содействовало бы освещению вопроса, было проявлено столько растлевающего скептицизма, что у менее энергичных людей могли бы просто опуститься руки, и… не видать бы нам тогда «Старинного театра»! Положение в известной степени может быть характеризовано следующими строками из письма барона Н. В. Дризена к автору настоящей книги:

«Многоуважаемый Эдуард Александрович!

Вероятно, вы от нашего собрания вынесли то же впечатление, что и я. Если мы будем продолжать идти в том же направлении, то из проекта Н. Н. Евреинова ничего не выйдет. Мне кажется, что к делу нужно привлечь более свежие, как бы это сказать? более животворящие силы. Необходима вера в этот проект, иначе не жди от него результатов. Как немцы говорят: “Múth verloren — alles verloren”. Как бы сведущи ни были X и Y, я больше всего боюсь их разлагающего скептицизма».

Но барон Дризен не из тех, кто падает духом. Он чрезвычайно быстро и ловко направил течение дела в надлежащее русло. Все скептики мало-помалу отпали. Остались лишь люди, уверовавшие в возможность осуществления идеи Евреинова и готовые принять активное участие в организации всего дела.

Обсуждение вопроса пошло вперед более нормальным ходом, на сцену выдвинулся кардинальный пункт: репертуар. На этой почве возникли крупные споры. По проекту Евреинова начать нужно было непременно с античного театра. И это было вполне справедливо, потому что, помимо величия и красоты поэзии, свойственных античной трагедии, должна была представить особенный интерес самая реконструкция тогдашнего театрального зрелища. Но специалисты, с мнением которых «Старинный театр» не мог не считаться, представили целый ряд возражений, из которых главным было то, что для истории театра в ее последовательном развитии античная драма вовсе не так важна, потому что не существует связи между нею и европейским театром в полном его объеме; последний есть достояние христианской {10} культуры, и его корни таятся во тьме средневековья. Это было воззрение профессора Е. В. Аничкова и оно одержало верх.

Остановившись на эпохе средних веков, принялись разрабатывать репертуар так, чтобы он, при полном разнообразии и отменной характерности каждого произведения, мог уложиться в два вечера, что и привело к следующей программе: литургическая драма XI века; миракль XIII века; пастурель XIII века; уличный театр XIV века; моралите XV века и фарсы XVI века. Таким образом, начав средневековьем, захватывали уже эпоху возрождения и весь этот план поставил перед его исполнителями очень интересную задачу: применив художественно-реконструктивный метод, постараться открыть зрителю целый уголок культуры далекого прошлого. Всякое искусство тесно связано со своим временем. Оно питается его настроениями, оно отражает взгляды и привычки современных себе людей, оно — зеркало всего строя жизни. И театр в особенности; как очень гибкий и чуткий организм он старательно впитывает в себя все особенности той культуры, воздухом которой он дышит, особенности не только духовные, но и материальные. Поэтому совершенно прав Евреинов, когда говорит: «если бы зритель нашей эпохи мог на “машине времени” Г. Уэльса перенестись, допустим, в английский театр времен Шекспира, он сразу же обогатил бы свои познания не только в области искусства (его техники, мастерства, направления, особенностей условий представления на тогдашней сцене), но равным образом и в области внешней, независимой от специфически-театральной культуры. Другими словами — современный зритель узнал бы в шекспировском театре не только, какая мода платья, прически, мебели, утвари, оружия и тому подобного была тогда в зените культа, но и каковы были достижения промышленности, удовлетворяющей потребности этой моды, не говоря уже о таких показательных, в историческом смысле, сведениях, как данные о манере носки платья или обращения с многочисленными предметами материальной культуры, на сцене являемой»[[3]](#footnote-4). Несомненно он узнал бы тогда множество и других очень интересных вещей, относящихся до культуры далекого прошлого европейских стран. На «машине времени» туда перенестись нельзя, потому что {11} самая машина эта, к сожалению, только фантазия художника. Но очень можно, вооружившись всем существующим знанием и призвав на помощь ту же добрую волшебницу, фантазию, восстановить на наших глазах прошлое с таким точным приближением к правде, чтобы зритель мог воскликнуть: «я не знаю, так ли оно было на самом деле, но я охотно верю, что оно могло быть так, ибо все это представлено с крайней степенью убедительности!»… Поставленная «Старинным театром» в таких рамках, задача делала то, что он превращался уже не просто только в занимательный фокус, каким могла бы показаться на близорукий взгляд попытка реконструкции игры средневекового актера, но в своего рода орудие просвещения, а это сообщало всему предприятию характер утонченной культурности, вознося его неизмеримо высоко над всякого рода иными театральными антрепризами.

Когда наметились указанные формы театрального зрелища, началась очень трудная работа по отысканию и выбору материала. Пришлось, например, пересмотреть множество пьес в жанре миракля, пока не остановились на «Действе о Теофиле». Главные затруднения встретились со стороны цензуры, не разрешившей, например, миракля «Игра об Адаме» («Adam’s Spiel») неизвестного автора XII столетия и переведенного М. А. Кузьминым, не разрешившей на том основании, что Адам — лицо, канонизованное православной церковью и в этом качестве не могущее появляться на сцене. Между тем именно на этом миракле остановился первоначально выбор учредителей «Старинного театра», как на произведении очень интересном, поэтичном, проникнутом до конца средневековым духом и дающем прекрасный материал для реконструкции театральной постановки. Таким образом, «Действо о Теофиле» оказалось наиболее безобидным с точки зрения цензуры, да и то пришлось убрать из него Богоматерь, заменив ее каким-то отвлеченным Светлым духом… Много хлопот было также с фарсами вследствие того, что большинство из них по условиям приличия невозможно к представлению на современной сцене, а между тем именно это-то обстоятельство особенно ценно, как характеризующее тогдашние нравы. Перевод всего намеченного материала также вызывал значительные затруднения, так как некоторые произведения средневековой драматической литературы написаны на наречиях, например, artois, норманском и других, с которыми у нас незнакомы. {12} Пришлось обращаться за содействием заграницу, и Pierre Champion, архивист — палеограф Парижского Institut, любезно исполнил специально для «Старинного театра» переводы на французский язык, с которых уже делали переводы на русский. Заслуга лиц, взявшихся за эту трудную задачу, тем более велика, тем более достойна быть отмеченной особым вниманием, что им всем пришлось иметь дело с крайне своеобразным стилем оригиналов, который надлежало по мере возможности сохранить в переводе и вообще удержать ни с чем несравнимый букет средневековой поэзии, являющейся порождением совершенно особенного духа и настроений народа. Бея эта громадная задача распределилась следующим образом: «Действо о Теофиле» перевел Александр Блок, моралите «Два брата» — Сергей Городецкий, пастурель «Jeu de Robin et Marion» — Н. Н. Вентцель, фарс о чане — А. Н. Трубников и фарс о шапке-рогаче барон Н. Н. Врангель.

Была организована дирекция в лице М. Н. Бурнашева, бар. Н. В. Дризена и Н. Н. Евреинова, которая и стала ведать всеми делами «Старинного театра». На лето заседания прекратились, но работа продолжалась: Бурнашев съездил в Париж и Кельн, откуда привез много ценных материалов по истории средневекового театра. Барон Дризен посетил некоторые швейцарские монастыри, хранящие в себе множество любопытнейших данных, относящихся вообще к эпохе средних веков, а затем объехал Мюнхен, Нюрнберг и Ротенбург, три города, представляющие собою неисчерпаемую сокровищницу по части средневековых материалов. Отовсюду вывозилась богатейшая иконография, имевшая отношение к интересовавшему всех предмету. Евреинов один оставался в России, разрабатывая стиль исполнения намеченных постановок и в особенности занимаясь обработкой картины представления литургической драмы «Три волхва», а также сочиняя представление уличного театра XIV века.

Осенью, когда все съехались, организационная работа пошла усиленным темпом. К приглашенным еще раньше художникам Рериху, Добужинскому, Лансере, Чемберсу и Щуко, присоединился такой большой мастер, блестящий знаток театра и тонкий ценитель старины, как Александр Бенуа, одаренный исключительным даром художественного прозрения в глубь отживших эпох. Он принял самое горячее участие во всех заседаниях дирекции, {13} возобновившихся снова у барона Дризена, и не мало принес пользы делу драгоценными советами, помимо активного проявления своего живописного таланта, выразившегося в написании эскизов для занавеса «Старинного театра» и множества костюмов уличного театра XIV века. Параллельно с разрешением всех живописных задач шла усиленная работа по части воспроизведения музыки, которая составляла необходимый элемент представления всех пьес, включенных в репертуар «Старинного театра», кроме моралите и фарсов. Высшее руководительство в этом вопросе принадлежало композитору А. К. Глазунову и профессору С.‑Петербургской Консерватории Л. А. Сакетти, а самое сочинение музыки выпало на долю молодого московского композитора И. А. Сац. Задача была чрезвычайно трудная. К литургической драме «Три волхва» музыка сохранилась. К «Лицедейству о Робене и Марион» также. Но этого было мало. Н. Н. Евреинову посчастливилось найти в Публичной Библиотеке немецкую книжку, специально трактующую об инструментовке музыки к «Робену», а И. А. Сац в свою очередь нашел в Москве другие материалы, и таким образом, ему удалось восстановить гармонизацию и переложить музыку на инструменты того времени: роты, псалтыри, гамбы, органиструмы и специальные ударные. Много труда потребовалось также для того, чтобы отыскать в старых песнопениях XII века хор, который должны были петь ангелы в «Действе о Теофиле», а особенно мотив мрачного пения флагеллантов в «Трех волхвах». Талантливый И. А. Сац, к сожалению, рано похищенный смертью, справился со своей задачей блестяще, дав чрезвычайно характерную музыку, строго отвечавшую внутреннему содержанию тех моментов игры, которые обрисовывались на музыкальном фоне. Затем дирекция приступила к формированию труппы для «Старинного театра», что также представляло не мало трудности, так как необходимо было подобрать такой материал, который не был бы испорчен рутиною сценического ремесла, материал свежий, гибкий, поддающийся обработке в желательном направлении, последнее же было неимоверно трудно, ибо надлежало привить актеру стиль средневекового исполнения, когда иначе говорили, иначе пластировали, иначе двигались по сцене, поскольку такой стиль мог быть правильно схвачен режиссером на основании сохранившихся указаний и подкреплен творческой угадкой. В соответствии с этим выбирались исполнители либо {14} такие, которые в своей читке сохранили непосредственность и первобытность интонаций, либо же такие, которые могли внести в работу нечто существенно важное от своей интеллигентности и большой культуры; к числу последних принадлежали, например, М. А. Риглер-Воронкова и Н. И. Бутковская. Когда это более или менее удалось и когда во главе труппы стал энергичный режиссер А. А. Санин, приглашенный в особенности как специалист по массовым постановкам, приступили не только к репетициям, но и к своего рода пополнению образования. Всех участвующих нужно было ввести в круг идей средневековья, чтобы облегчить им крайне трудную задачу проникновения его общим духом, а отсюда и стилем, намеченных к исполнению, произведений, без чего сколько-нибудь художественная их постановка была бы немыслима. С этой целью труппе был прочитан ряд лекций: приват-доцентом В. В. Аничковым по истории средневековой литературы, профессором Л. А. Сакетти по истории музыки, художником М. В. Добужинским по иконографии средних веков и Н. Н. Евреиновым о средневековом актере.

Так не покладая рук, не обращая внимания ни на какие препятствия, которых было очень много, работали устроители «Старинного театра», в ожидании того часа, когда их дело, такое изысканное, оригинальное, непохожее на все, что до сих пор делалось в области театра, предстанет на суд публики.

# **{15}** Глава II. Первый вечер

И вот наступил давно, с нетерпением ожидавшийся вечер, когда «Старинный театр», приютившийся в помещении, где раньше подвизалась в течении нескольких лет Л. Б. Яворская со своей труппой, на Мойке у Полицейского моста в доме под № 61, растворил свои двери.

Это было в пятницу, 7‑го декабря.

Два раза торжественно прозвучали фанфары, и эти резкие голоса меди пробудили в душе странное ощущение чего-то таинственного, нездешнего. Полумрак скрыл от наших глаз скучные, ненужные лица соседей. Медленно ушел к верху великолепный занавес Александра Бенуа с его аллегорическими фигурами, так удачно конкретизировавшими во многом идею средневекового театра, ушел, открывая перед нами вход в какое-то неведомое, отжившее царство, откуда сейчас на нас вот, вот глянут образы неведомой жуткой красоты…

Священнодействие началось.

… Тишина. Ночь, одевшая своим, затканным мерцающим золотом, покровом небольшой средневековый город, уже готовится уступить место лучезарному дню. Тонкий сумрак скользит по крутым, сложенным из дикого камня, ступеням храма, по порталу и высоко поднявшейся стене из такого же грубо отесанного плитняка, на предрассветном небе., подернутом прозрачной сеткой крошечных облаков, четко вырисовываются угрюмые безглазые башни городской цитадели; в тесном пространстве, замкнутом церковной оградой, на бугре, простирающемся к верху до самых ступеней храма, смутно проектируются в хаотическом беспорядке, окованные глубоким сном, человеческие {16} фигуры, мужчины, женщины, дети, все в том положении, как ночь застала их изнуренных, измученных, одних от дальней дороги, других от забот, болезней, страха перед вечно стерегущей их неведомой опасностью. Все спят мертвым сном, и лишь один старый пилигрим, покаянием терзающий тело и душу, всю ночь провел в молитве, и тихое утро застало его все в том же положении, на коленях, с лицом обращенным к порталу собора, с руками воздетыми к небу в безмолвной мольбе.

Вот розовый отблеск зари чуть заметно коснулся верхнего угла храма. Начинают понемногу просыпаться. С трудом сбрасывают с себя тягостные оковы крепкого сна, который всегда так силен под утро, потягиваются, расправляют усталые члены, кряхтят, и тотчас же в душе у всех поднимается одна лишь забота, одна мысль о том, что сегодня ждет их здесь, на этой соборной паперти. Ведь это сценическое представление, эта литургическая драма, в XI веке, столь тесно связанная с религиозными обрядами, служащая как бы дополнением к богослужению, более рельефным, сильнее влияющим на экстатически настроенную душу, эта драма должна сегодня подействовать как чудо, целительным бальзамом она должна пролиться в смятенные души, и даровать покой, и принести тихий мир в сердца людей, которые, как дети, отдаются во власть непосредственного чувства, как дети пугаются всякого страшного предмета, как дети стремительно переходят от одного настроения к другому. И от этого напряженного ожидания: чуда царствует в толпе такое беспокойство.

— А что, ежели дождик будет? Неужели действо здесь отменят? — тревожно спрашивает одна женщина.

— И мы напрасно торопились, — подхватывает другая.

Общее возбуждение растет, смотрят на небо, которое и в самом деле пасмурно и своим хмурым видом только еще пуще подчеркивает тревогу и смуту, царящие там внизу, в умах бедных, слабых, маленьких людей.

— Вы слышали что-нибудь про черную смерть? говорят, она близко, — слышится вопрос.

Напоминание о черной смерти еще больше усиливает возбужденно-скорбное состояние толпы. Женщины начинают всхлипывать, мужчины в волнении выкликают бессвязные фразы, не знают, на кого бы свалить вину за все угнетающие народ напасти. Экстаз все ширится. Теперь уже вполне убеждены, что {17} предстоящее действо решено сегодня специально затем, чтобы умолить разгневанное небо, чтобы отвести в сторону карающую руку с мечом, занесенным над несчастным народом, и потому с еще пущим жаром ждут чуда, чуда во что бы то ни стало, которое освежило бы воспаленную душу. Нервная приподнятость и заразительная истеричность еще более усиливаются, когда показываются флагелланты. Их приближение замечают еще издали. Сначала чуть слышно раздаются какие-то печальные звуки. Потом они вырастают в мрачную, полную надрыва, мелодию, пение звучит громче, громче… и, наконец, флагелланты медленно входят в ворота, пробираются среди взволнованной толпы, мрачные, полуголые, в лохмотьях, с всклокоченными волосами, с горящими глазами, достигают церковной паперти и, взобравшись на ее ступени, вдруг отчаянно принимаются хлестать себя по плечам, спине, бокам, оглашая воздух неистовыми воплями, а толпа в экстазе вторит им, пока они не исчезают где-то за углом храма.

Между тем, пока толпа в ожидании представления живет своей жизнью, попеременно отдаваясь то одному, то другому чувству, идут приготовления к действу. Вот принесли из храма и разостлали на ступенях богатый ковер, что сейчас же вызвало среди зрителей оживленный обмен впечатлений; вот вынесли оттуда же и поставили на паперти кресло, обитое блестящей медью.

— Трон Ирода!.. Трон Ирода! — так и покатилось в толпе с разнообразными интонациями, из которых некоторые уже вперед намекали на то, как будет принят зрителями этот царь Ирод.

Наконец, закончились все приготовления, собрались все, кого ожидали: и бургомистры, и начальник города, и знатнейшие обыватели, женщин разделили от мужчин, и последние стали направо, первые же налево, и вот медленно вышел на паперть старый аббат… Все склонились ниц, глубокая тишина разлилась в воздухе, нарушаемая лишь плавными торжественными звуками церковного напева:

— «Молчание… молчание! Вознесем хвалу Создателю! Молчание… Мы приступаем к действу».

И старый аббат поворачивается и преклоняет колена перед церковными дверями; там в глубине храма в таинственном сумраке стоят ясли, и предвечный Младенец лежит в них, как {18} живой. И торжественное пение хора, воссозданное по уцелевшим фрагментам, несется из храма, и волны органа колеблют воздух, на паперть выходят монахи и монахини, и действо понемногу начинает разыгрываться, причем для большего сохранения колорита текст драмы читается и поется на латинском языке. Появление Ирода вызывает в толпе волнение. Вот приходят три волхва с дарами, впереди них мальчик со звездою:

— Мы, кого вы видите перед собою, цари Тарса, Аравии, и Савы, приносящие дары Христу Царю, рожденному Господу.

И медленно переступая с ноги на ногу, благоговейно склонив головы, волхвы скрываются в церкви. Вместо них на паперть становится светлый дух, прекрасный ангел с тонко одухотворенным и бесстрастным пиком небожителя, с распущенной по плечам густой волной золотых волос, и начинает петь в тоне глубоко сосредоточенной мелодии:

— Исполнилось все, предсказанное пророками, да не будете вы, возвращаясь другой дорогой, доносчиками перед карающим царем.

И, пока он поет, в толпе слышатся судорожные всхлипывания. Зрители уже настроены на религиозный лад, нервы у всех приподняты; это торжественное пение, эти пастухи, волхвы, пришедшие поклониться Младенцу, вся обстановка, воскрешающая в памяти величайшее событие мировой истории, наэлектризовали толпу и подготовили почву для дальнейшего. Вбегает вестник, обращаясь к Ироду: «Ты обманут, повелитель, волхвы вернулись другой дорогой!» Грозное волнение прокатывается по толпе; в это время оруженосец начинает нашептывать Ироду, что нужно сделать. Раздается чей-то истерический вопль: «Проклятый! он велит избить младенцев». Толпа поднимается, как один человек: последняя фраза Ирода исчезает в море бушующих голосов, истерических выкликов, женского и детского плача… Никакие усилия властей не в состоянии уже сдержать толпу, и она вся охваченная одним чувством отчаяния, гнева, протеста, отдавшаяся во власть религиозного экстаза, лавой устремляется на паперть. Все смешалось в общем пестром беспорядке и… мгновенно тухнет электричество на сцене. Пьеса кончена. Очарование исчезло. А оно было очень сильно. Коллективная работа художника Рериха, режиссера Санина, делившего с ним труд М. Н. Бурнашова, всех артистов и статистов, проникновенно воплотила поэтическую грезу Н. Н. Евреинова, перу которого принадлежит пролог и {19} картина представления в XI‑м веке. Самое важное тут было схватить основное настроение и колорит эпохи, поскольку это вообще доступно нашей способности прозрения в глубь отживших времен. X‑й и XI‑й века отличались высшим развитием религиозного мистицизма и фанатизма; особенно резко проявлялось это в X‑м веке, когда умы были настроены крайне тревожно, когда в сердцах жила твердая уверенность, что тысячный год будет последним годом жизни земной планеты, по окончании коего загремит труба архангела, и начнется страшный суд. Но и в XI‑м веке, несмотря на то, что никакого суда не произошло, и земля продолжала спокойно вращаться вокруг своей оси, волна религиозного фанатизма все еще была очень сильна, сообщая нервному настроению людей стихийный характер. Поскольку, повторяю, прозрение в минувшее вообще доступно человеку, постольку Евреинов сделал все в смысле передачи духа и характера средних веков. И в конечном итоге вся его пьеса вполне соответствовала одной из задач «Старинного театра» — показать не только примитив европейского театра, не только как играли драматические произведения девять веков назад, но и как их смотрели, отдаваясь вполне во власть чувству непосредственного восприятия.

Снова прозвучали фанфары, снова открылся занавес, и со сцены опять повеяло средними веками, но уже несколько в иной форме. «Действо о Теофиле», миракль трувера XIII в. Рютбефа, переносит нас в ту эпоху развития театрального зрелища, когда, перестав быть частью богослужения и утратив священный характер, драма с церковной паперти сошла на площадь, приобрела уже другой более светский колорит, стала разыгрываться не духовенством, а народом, текст ее подвергся более свободной разработке, причем в него вошел элемент комического, а с внешней стороны драма потребовала для себя оригинальной постановки в виде разделения сцены на три яруса: небо, землю и ад. Легенда, послужившая основой для данного действа, была известна уже в VI веке, а затем разработана в форме поэмы Гросвитой, монахиней монастыря в Гандерсгейме в X‑м веке. Рейнским епископом Марбодом в XI‑м веке и монахом Готье де Коинси в XIII‑м. В кратких чертах содержание миракля таково.

Теофил, раздавший все свое имущество бедным и лишенный кардиналом своего сана, обращается за советом к волшебнику {20} Саладину. Саладин спускается в ад, вызывает заклинаниями дьявола и приказывает ему помочь Теофилу. Возвратившись к себе, Саладин направляет Теофила в ад. Дьявол берет от него расписку в том, что Теофил будет служить ему и отвернется от Бога, за что обещает ему свою помощь. В это время кардинал посылает своего слугу Задиру за Теофилом. Когда последний приходит к нему, он возвращает ему сан. По совету дьявола, Теофил делается «черств и горд». Но вскоре раскаивается и обращается к нему с мольбой о прощении. Светлый Дух спускается с неба в ад и вырывает у дьявола расписку Теофила. Все возносят хвалу Создателю.

Это представление, не смотря на весь свой общий архаизм, было очаровательно. Художник И. Я. Билибин дал для него на редкость красивую и выдержанную декорацию в стиле миниатюр XII века. Все исполнение в должной степени было проникнуто примитивностью, и тут опять-таки сказалась огромная работа, которую нужно было выполнить для того, чтобы добиться определенной однообразной тональности речи и сообщить жестам актеров необходимую простоту, выявить, так сказать, то элементарное зерно, из которого могла впоследствии развиться более совершенная форма сценической игры. Когда занавес поднялся, все действующие лица уже сидели на своих местах: в верхней части, изображавшей рай, — Светлый Дух, в средней, символизировавшей землю, налево — кардинал со своим слугой, по середине, ближе к правой стороне — Теофил и у самого края — его приятели Пьер и Томас; в глубине волшебник Саладин. В правом углу на авансцене помещалось лицо, исполнявшее оригинальную обязанность: громко возглашать авторские ремарки. Когда, например, Теофил кончил свой первый монолог, этот глашатай или преко провозгласил:

— «Здесь идет Теофил к Саладину, который говорил с дьяволом, когда хотел».

Он не только докладывал о поступках действующих лиц, но даже объяснял их душевные переживания:

— «Тогда уходит Теофил от Саладина и думает, что отречься от кардинала — дело не шуточное. Он говорит»:

Или еще оригинальнее:

«Здесь Теофил отправляется к дьяволу и страшно боится». Это было чрезвычайно характерно и очень привлекало внимание публики, тем более, что актер, изображавший преко, имел {21} не только стильную фигуру, прекрасно держался, но и сумел придать своему голосу при произношении ремарок совершенную бесстрастность. В результате и это «действо», такое далекое от современного театра, такое простое и наивное по форме и содержанию, оставило впечатление чего-то повитого тонкой дымкой поэзии.

# **{22}** Глава III. Второй вечер

… Снова звучат фанфары «Старинного театра», и уголки забытой красоты один за другим возникают перед нами из тьмы времен.

Случалось ли вам когда-нибудь любоваться изяществом средневековых миниатюр, их наивной прелестью, тонкостью их красок и нежностью колорита? Конечно случалось. Но увидеть оживленную миниатюру?.. Это можно было только в «Старинном театре».

Вот подняли занавес, и перед вами сразу предстает что-то удивительно красивое. В белую раму заключена картина, точно нарисованная на листе бумаги: пол сделан сильно покатым, как это всегда можно видеть на миниатюрах, разграфлен треугольниками; по средине — колодец; на синего тона стенах — старинные французские лилии; но самое оригинальное — в глубине: там, в задней стене, проделано пять дверей, завешанных портьерами. Над каждой дверью надпись; над двумя краевыми: налево — «родители», направо — «сыновья», над тремя другими — «Совесть», «Зависть» и «Братская любовь»; это обозначает, что каждое действующее лицо будет выходить из соответствующей двери и туда же скрываться; внизу, ниже пола, помещена, заимствованная из полного заглавия пьесы, надпись о том, что именно содержит данное представление, а наверху — такая же надпись, гласящая, чем кончится пьеса. Такова обстановка для моралите XV века, «Нынешние братья», сочиненного христианином Николаем в городе Париже, в улице Notre Dame, в доме под гербом Франции.

Вот появляется Пролог в удивительно красивом костюме, где все, начиная с туфель и кончая жезлом в его руке, сделано {23} по подлинным документам, и обращается к публике, приглашая ее ко вниманию.

«Сограждане, торговцы, дамы наши!  
Приветствую почтенное собранье.  
Прошу вас, навострите уши ваши  
И к представлению направьте все вниманье!  
Его даем мы вам не для потехи,  
Но для того, чтоб правду показать,  
Чтоб с Божьей помощью и без помехи  
Вы эту правду здесь могли узнать».

Пролог делает изящнейший поклон и исчезает. Представление начинается. Левая занавесочка отдергивается, оттуда появляются родители и начинают в примитивном тоне скандировать стихи; потом из правой двери выходят трое сыновей, а за ними также из соответствующего отверстия Братская любовь, а чтобы зритель никак не мог ошибиться, кто сия прекрасная дама, последняя держит доску с надписью черными буквами по белому фону: «Братская любовь». Получается презабавное и трогательное в своей наивности зрелище: действующие реальные лица вступают в разговор с аллегорическими фигурами, с олицетворениями отвлеченных понятий, а те им отвечают.

Когда появляется Зависть, она наклоняется над двумя спящими старшими братьями и внушает им быть завистливыми, после чего скрывается. Братья просыпаются и тотчас же начинают выражать зависть к младшему брату, любимцу отца. Они решают сейчас же идти к родителю и восстановить его против сына. Но выходит Совесть, читает соответствующее внушение, и братья успокаиваются. Тогда снова является Зависть и принимается за дело, на этот раз столь успешно, что завистники решают убить брата, каковое намерение и приводится в исполнение: брата преблагополучно бросают в колодезь. Но моралите не было бы моралите, если бы добро не оказалось торжествующим по всей линии. Сначала Угрызение Совести отчитывает преступных братьев, и настолько успешно, что они в конце концов не выдерживают и каются перед родителями в совершенном злодеянии. Потом, когда несчастный отец плачет над колодцем, оттуда неожиданно раздается голос:

«Отец! Я жив еще теперь.  
И зависть братская, поверь,  
Не причинила мне вреда».

{24} И вслед затем убитый сын спокойно вылезает оттуда, хотя и пробыл тал! четыре дня, утешает пораженных горем родителей, прощает братьев, и все оканчивается к общему благополучию нравоучением, что вот как нужно остерегаться злой зависти, и как хорошо, что угрызение совести вовремя пришло на помощь и привело братьев на путь раскаяния. Снова выступает Пролог и речью, обращенной к публике, заканчивает спектакль.

Во всем этом, столь курьезном для наших современных утонченных вкусов, представлении много какой-то чисто детской наивности. Весь склад моралите чрезвычайно подходит к детскому мировоззрению, и в этом отношении оно не лишено известного значения даже теперь, спустя пятьсот лет.

Декорация, костюмы и бутафория к «Нынешним братьям» были выполнены по рисункам талантливого художника Щуко, давшего квинтэссенцию старинной миниатюрной живописи, сумевшего поразительно тонко отразить дух и наивность чисто детского свойства. А режиссерская работа барона Н. В. Дризена и А. А. Санина вся быта направлена к тому, чтобы малейшие жесты актеров вполне точно соответствовали характеру этой живописи, чтобы актеры, живые люди, находились в полной гармонии с окружавшей их декоративной обстановкой. Это удалось блестяще.

Однако, несмотря на весь интерес постановки моралите, все же наибольшее внимание привлекла следующая пьеса под заглавием: «Лицедейство о Робене и Марион». В XIII веке, в эпоху процветания поэзии труверов, во Франции особенно выдвинулся трувер Адам де ла Галль, родившийся в 1240 году и прозванный «горбуном». Жизнь его полна была всевозможными приключениями, заставлявшими его постоянно перебрасываться с места на место, пока он не нашел свою кончину в Неаполе между 1285 и 1298 годами. Судьба сделала этого трувера натурой весьма одаренной; поэтический талант аррасского горбуна идет об руку с талантом музыкальным; отлично сочетая пение с разговорами, вплетая сюда живое действие, комические выходки, отнюдь притом не грубого характера, отводя попутно значительное место танцам, Адам де ла Галль в своих созданиях является родоначальником комической оперы. Из всего им написанного наиболее выдающимся считается пастурель, названная в русском переводе «Лицедейством о Робене и Марион» и интересная {25} даже для настоящего времени, ибо производит безусловно художественное впечатление.

Над пастурелью «Старинному театру», в виду ее большой сложности, пришлось усиленно поработать, причем вся тяжесть труда легла всецело на одного Н. Н. Евреинова. В результате получилась во всем репертуаре самая интересная постановка, имевшая очень большой успех у публики.

Пастурель задумано было представить так, как она могла разыгрываться в современном ей рыцарском замке во время вечернего пиршества.

И вот, когда поднимается занавес, зритель видит перед собою часть рыцарской залы, в которой все приготовлено для игры. Стены увешаны разноцветными, богато расшитыми золотом, тканями; очень интересно разрисован пол; все это работа М. В. Добужинского, сумевшего крайне колоритно передать дух старины и блеснувшего на редкость чарующим подбором красок, полных значительнейшего неповторяемого мастерства. Слева и справа у авансцены сидят седобородые, с коронами на головах, менестрели, держа наготове свои инструменты: гамбы, монохорды, псалтирь, органиструм. Входит распорядитель игры, приглашая собравшихся гостей со вниманием прослушать пасту-рель, и в то же время отнестись к ней снисходительно. Затем, тут же на глазах зрителей происходят несложные приготовления к игре: вносят маленький картонный дом, изображающий крестьянское жилище, притаскивают несколько бутафорских баранов, и стадо, которое должны пасти Марион и Робен, готово; входят четыре служителя со свечами и становятся по углам, освещая сцену, представляющую собою зеленый луг. Распорядитель в последний раз осматривает, все ли в порядке, хлопает три раза в ладоши, сходит со сцены и игра начинается. Оригинально звучат инструменты, создавая своеобразное настроение, сразу уносящее воображение зрителя в далекую эпоху, столь непохожую на нашу. Раздается пение и пастушка Марион является на сцену. Внезапно наивная мелодия ее песни прерывается чьим-то грубым голосом, и вслед затем вкатывается удивительная лошадь на колесах, на ней сидит рыцарь, держа в руке сокола; увидав пастушку и прельстившись ее красотой, рыцарь начинает за ней ухаживать, но тщетно, потому что Марион преданно любит Робена и на все увещания рыцаря отвечает отказом. Рыцарь отъезжает ни с чем, причем лошадь {26} катится задом. Издали раздается голос поющего Робена, появляется счастливый возлюбленный, и начинается очаровательная пастушеская идиллия. Марион и Робен радуют друг друга нежными словами любви, угощаются неприхотливыми яствами; их непринужденный диалог под конец сменяется пением по очереди, и особенно грациозно звучит простая мелодия, когда Робен просит у Марион, чтобы она отдала ему свой венок. Но еще лучше, характернее, веселее дальнейшая сцена. Марион в восторге от талантов своего возлюбленного, обращается к нему с просьбой:

«Ах, отца спасенья ради,  
Покажи искусство ног».

На что Робен отвечает.

«Матери спасенья ради,  
Лучше б сделать я не мог,  
Спереди и сзади  
Глянь-ка, спереди и сзади!»

И он поет и танцует оживленно с большим подъемом, еще пуще подстрекаемый репликами Марион:

«Ах, отца спасенья ради,  
Сделай ловкий поворот!»

Затем они решают, что надо здесь на лугу устроить праздник с участием приятелей Робена и подруг Марион, и Робен отправляется звать их. Пастушка остается одна. Снова вкатывается лошадь, на ней тот же рыцарь, но весьма озабоченный утратой сокола, который улетел. Узнав Марион, он спрашивает, не видала ли она сокола, и снова принимается за ней ухаживать. В это время возвращается Робен, который нашел сокола и неловко держит его в руках, за что получает от рыцаря затрещину, потом другую, так что катится кубарем. Марион в отчаянии принимается умолять рыцаря о снисхождении, а тот добивается, наконец, своего: увозит Марион на коне. В это время раздается из-за домика пение Готье и Бодона, двоюродных братьев Робена, причем один гнусавит, а другой басит, и это производит столь курьезный эффект, что невозможно удержаться от смеха. Пока они очень храбро совещаются, как быть с похитителем Марион, последний вновь въезжает на луг, причем крестьяне быстро прячутся. Рыцарь убедился, что Марион никогда его не полюбит, и возвращает ей свободу, после чего скрывается. Марион зовет возлюбленного, являются и его братья, {27} потом еще крестьянин Гюар и пастушка Перонелла, все на радостях принимаются веселиться, шутки сыплются градом, затеваются разные забавные игры, сменяющие одна другую, приносится еда, все весело начинают утолять свой голод, живое действие так и кипит, и радостная пастушеская идиллия заканчивается оживленной фарандолой, в которой принимают участие все присутствующие под предводительством Робена.

На фоне крайне стильной декорации М. В. Добужинского пастурель была разыграна очень хорошо. Впечатление чрезвычайно усиливалось музыкой, которая, сохранившись в своей основной мелодии, будучи созданной специально для «Робена», оркестрована была талантливым московским композитором И. А. Сац. Характерная подробность этой постановки заключалась в том, что все артисты, принимавшие в ней участие, оказались на высоте задачи, несмотря на то, что на долю их выпали пение, танцы, декламация, мимика, перед чем впору было бы спасовать даже заправским актерам во всеоружии мастерства; а между тем эти, вовсе не искушенные опытом, артисты настолько прониклись стилем произведения и усвоили все указания Н. Н. Евреинова по части манеры произносить слова, ходить, жестикулировать и мимировать, что смотреть пьесу было большим наслаждением. Старинный прием игры, насколько мы можем воссоздать его по немногим уцелевшим материалам, а больше всего угадать, оказался выдержанным до мелочей.

И, наконец, заключением программы второго вечера явились два фарса: «Очень веселый и смешной фарс о чане» и «Очень веселый и смешной фарс о шляпе-рогаче», сочинение Жана Дабонданса, Королевского Нотариуса города Пон-Сент-Эспри. Это — уже театральное искусство более позднего времени, XV – XVI вв., когда фарсы начинают играть преобладающую роль, отвечая потребности публики видеть на сцене что-нибудь веселое и не заботясь о выборе для этого средств. Поэтому, литературного значения фарсы не имеют, сохраняя за собой лишь значение определенного вида театрального зрелища и, пожалуй, главный интерес их заключается в фигурах двух шутов вне действия, которые своими прибаутками и комическими выходками сильно поднимают настроение зрителей. Вообще же нужно сказать, что фарсы сами по себе настолько грубы, что нужно было большое мужество со стороны дирекции «Старинного театра», чтобы показать их современной публике.

{28} Тем не менее и они были обработаны с такою же тщательностью, как и все предыдущее. На сцене был воспроизведен типичный средневековый балаган с двумя ложами по бокам, где сидели шуты. Эти два характерные представителя средневекового театрального веселья еще пуще довершали впечатление. Великолепно загримированные и одетые, они то сидели в своих ложах, то выскакивали оттуда на сцену, кувыркались, прыгали, галдели, щелкали погремушками, трясли помост так, что весь балаган ходил ходуном, приставали к актерам и вообще столь виртуозно исполняли свои крайне трудные роли, что больше всего благодаря им возникало в нас странное неожиданное чувство: точно таинственно приоткрывалась дверь, и мы осторожно со страхом, заглядывали в даль веков, создавших столько оригинального, красивого и великого, до сих пор непревзойденного.

# **{29}** Глава IV. Итоги первого сезона 1907 – 1908 гг.

Начав свои спектакли 8‑го декабря, «Старинный театр» продолжал их до конца декабря. К сожалению, за невозможностью разыскать отчеты по администрации я не могу привести точных сведений о количестве данных им спектаклей и могу добавить лишь, что, помимо спектаклей в бывшем театре Яворской, даны были еще два в Народном Доме на Петроградской стороне.

Первоначальную свою программу инициаторам этого дела не удалось осуществить полностью. Именно не был представлен «Уличный театр». (Зрелища и забавы XIV века). Стремясь с возможно более точным постижением стиля столь отдаленной от нас эпохи показать, в какую форму отливалось театральное искусство на площади, под открытым небом, в гуще праздничной, ликующей и веселящейся толпы, полной детски непосредственного чувства, Н. Н. Евреинов сочинил по данным, сообщенным приват-доцентом Е. В. Аничковым и приват-доцентом В. Ф. Шишмаревым, драматическую сюиту под названием: «Ярмарка на индикт Св. Дениса». Чтобы дать читателю некоторое понятие хотя бы о том фоне, на котором должно было происходить действие, привожу вступительную ремарку:

«Городская площадь, краснеющая на закате. Посредине фонтанчик. Кругом пестрые лавочки. Вдали церковь. У авансцены направо — Женский Дом с фонариком и заманчивой вывеской; около ступенчатого входа — длинный узкий стол со скамьями. Налево — кабачок; перед ним столы с бочонками. Около Женского Дома идет попойка; одни из девушек прислуживают, другие, пьяные, сидят на коленях горожан; третьи рядом, обнявшись. Налево, у кабачка, студенты, сплотившись на бочонках, играют {30} в кости и тоже пьют. Отступя от рампы, окруженные веселой толпой, управляющий марионетками и его помощник дают представление. Вдали, за фонтанчиком, быстро кружится небольшой хоровод. Еще задолго до поднятия занавеса слышны звуки гамбы, волынки, рожков и бубен, раздающиеся в разных направлениях; к ним примешивается топот, смех, смутный, нескромный и пьяный говор; кто-то стучит посудой, кто-то насвистывает. Весь этот гомон покрывается резким голосом управляющего марионетками. При поднятии занавеса дружный взрыв оглушительного хохота».

Такова внешняя обстановка, воссозданная Евреиновым на основании пристального изучения всех подробностей быта XIV века. Сцена полна народом, находящимся в праздничном настроении; отдельные персонажи все время перебрасываются короткими, подчас не лишенными остроумия, репликами. И здесь в этой обстановке, посреди зрителей, нетребовательных, не обладающих изощренным вкусом, далеких от всяких понятий об изысканной литературе, разыгрываются два рода сценических представлений: сначала марионетки изображают историю Иосифа и жены Пентефрия, затем показывает свое искусство труппа жонглеров, заканчивая зрелище веселым танцем «раборди». Все это написано Евреиновым вполне живо, естественно, с очень правдивым постижением колорита XIV века. Картина должна была получиться чрезвычайно интересная, тем более, что эскиз для декорации давал Е. Е. Лансере, а эскизы костюмов А. Н. Бенуа. Оставалось только сожалеть о том, что в силу множества серьезных причин постановку эту не удалось осуществить и на память любителям театра остался лишь текст «Ярмарки на индикт Св. Дениса»[[4]](#footnote-5).

Каково было отношение печати к «Старинному театру»? Если не считать очень глупых выпадов со стороны некоторых легкомысленного тона газет, которые, когда перечитываешь их сейчас, вызывают лишь улыбку, да иных глубокомысленных рассуждений якобы знатоков театра, на самом же деле просто борзописцев, отношение прессы в лице присяжных театральных критиков было вполне благожелательно. Единодушно отмечали большой художественный вкус, энергию и талант руководителей театра. Находили известную прелесть во всех этих пастурелях, моралите и мираклях, в этих примитивах театра, из которых {31} развился в последовательной эволюции весь европейский театр с его позднейшими формами высокой трагедии и комедии. Так, А. Р. Кугель в «Театре и Искусстве» писал: «Трудно, конечно, сказать, что будет впереди с театром, и не вернется ли он опять к примитивам. Весьма вероятно. Я даже думаю, что это обязательно, что невозможно еще долго, тем более до бесконечности, идти вперед по пути фабричного производства, каким сейчас идет театр». И кончил замечанием, что все это предприятие «едва ли не самое интересное явление в жизни театра за последнее время».

А каково было отношение публики? Также весьма благожелательное. Конечно, билеты на спектакли «Старинного театра» не продавались «с бою» и за исключением двух своих премьер, да еще двух-трех представлений, непосредственно за ними следовавших, он едва ли имел на остальных спектаклях полные сборы, но это потому, что дело его было очень уж тонко по своей своеобразной художественной сущности, очень непохоже на всякую базарную суетню, сплошь и рядом поднимающуюся вокруг имени даже наиболее видных драматургов и достойных театральных предприятий, очень интимно по всему складу своей работы. И тем не менее, если публики бывало и немного на спектаклях «Старинного театра», зато она всегда оставалась довольна виденным, причем неизменный успех имели «Три волхва» и «Игра о Робене и Марион». Оно и неудивительно. В спектаклях «Старинного театра» было слишком много красоты для того, чтобы можно было остаться к ней нечувствительным. Но, конечно, небольшое количество спектаклей, данных «Старинным театром» да еще при неполных сборах, отразилось неблагоприятно на его материальном положении, и нужно было проявить очень много энергии, особенно со стороны Н. В. Дризена, чтобы выйти с честью из запутанных обстоятельств. Тем более, что впереди предстояла еще поездка в Москву.

Московские гастроли «Старинного театра» состоялись в течение 2‑й, 3‑й, 5‑й и 6‑й недель Великого поста. Первоначально предполагалось устраивать спектакли в Литературно-Художественном Кружке, помещавшемся на Большой Дмитровке, но за слишком малыми размерами его сцены пришлось от этого намерения отказаться. Хотели снять зимний театр Аквариум, но оставили и эту мысль, так как помещение оказалось чересчур запущенным и отличавшемся различными неудобствами. В конце {32} концов остановились на «Эрмитаже», где и даны были оба вечера, впрочем, к сожалению, без «Трех волхвов». Эту постановку невозможно было привезти в Москву ввиду большого количества участвующих (120), а ставить ее заново в Москве, воспользовавшись для того местными силами, конечно, тоже не представлялось осуществимым. Таким образом распределение пьес в Москве было иное. В программу 1‑го вечера, 23‑го марта, вошли: 1) «Действо о Теофиле», 2) «Игра о Робене и Марион» и 3) «Очень веселый и смешной фарс о чане». В программу 2‑го вечера, 25‑го марта — 1) «Нынешние братья», 2) «Очень веселый и смешной фарс о шляпе-рогаче» и 3) «Игра о Робене и Марион».

Успех у московской печати был еще больше, нежели у петроградской. Тут уж вовсе обошлось без той ложки дегтя, которую в петроградскую бочку меду внес г. Россовский из «Петерб. Писака», а также некие анонимы из «Нового Времени».

Спектакли «Старинного театра» надо признать, — пишет в «Русском Слове» П. Муратов, тонкий знаток искусства, — крупным событием русской художественной жизни, замечательнейшим, быть может, за последние два года.

Уже первых трех постановок достаточно, чтобы признать театр замечательным и во многом совершенно прекрасным явлением искусства… Во всем чувствуются рука художника и меткий взгляд людей, одаренных глубоким и проникновенным пониманием искусства. Сказываются эти черты, прежде всего, в общем принципе, общей идее постановки.

«Старинный театр совершенно правильно поставил своей задачей *художественную правду*. Первее всего он стремится передать самый дух данной эпохи и связанной с ним данной пьесы. Он внимательно, точно изучает, остается в исходных своих моментах строго научным, накопляя богатый материал постановки. Но самая постановка возникает в результате свободной и вдохновенной “игры” художника собранными материалами, творческой фантастики его, без которой вообще немыслимо искусство. “Старинный театр” не боится внести “свое”, но это “свое” вводится после такого долгого и близкого общения с пьесой и эпохой, что совершенно входит в общий аккорд исполнения и звучит в нем важнейшей и необходимейшей нотой».

Тот же П. Муратов говорит о втором вечере, что он «производит еще более цельное художественное впечатление, чем {34} первый. Повторяемая пастурель “Робен и Марион” смотрится во второй раз с еще большим наслаждением… “Старинный театр” заставляет верить, что ему широко открыт путь к воссозданию былого художества… Верится, что “Старинный театр” завоевал бы себе поле, утвердился бы на симпатиях и сочувствии зрителей, вовлек бы публику в круг своих интересов и исканий. Но, разумеется, для этого необходим некоторый срок. По самой природе своих задач “Старинный театр” не может рассчитывать на широкий, мгновенный успех. Он принужден постепенно подготовлять и как бы “воспитывать” публику. Чтобы оценить всю прелесть постановок, необходимо хоть некоторое время “пожить в былом”, так, как жили сами руководители и участники театра».

Этим указанием на воспитание публики — дело, несомненно, очень важное — Муратов как бы определил великую культурную миссию «Старинного театра». Ибо воспитать кого бы то ни было в известном направлении, расширить его умственный горизонт, развить познавательную способность, утончить эстетическое восприятие, — значит совершить действительно нечто очень важное для блага культуры. Но «Старинный театр» выполнил еще другую, быть может, не менее, если не более важную задачу, о чем подробнее будет сказано в своем месте: он воспитал целое направление в самом сценическом искусстве, в смысле отыскания совершенно новых подходов к основному существу форм театрального зрелища.

«Мы должны удивляться искусству и кропотливой работе, проявленной со стороны устроителей и режиссеров “Старинного театра”, говорит Ник. Русов в газ. “Правда”. И в игре артистов, и в постановке, все было до мелочей продумано, все до такой степени казалось откуда-то издалека, так непохожим на все привычное в театре, что, действительно, я себя воображал где-нибудь на площади, на ярмарке древнего французского города среди тогдашней бесшабашно веселой публики, грохочущей смехом от забавных острот актеров».

Несомненно спектакли «Старинного театра» действовали на публику совершенно необычным образом. Об этом очень хорошо говорит А. Панкратов в «Русском слове».

«Вечер в “Эрмитаже” 23‑го марта был полон своеобразного, освежающего интереса. И не глубиной душевных переживаний героев, а именно своей примитивной наивностью были {35} интересны эти “действа” и “лицедейства”. Временами приходилось забывать, что на сцене только воскрешена глубокая старина и больше ничего. Чувствовалось, что просто это наше золотое детство, с его несложностью чувств, прелестью наивности, напускной и потому смешной серьезностью, веселым смехом и безудержной шаловливостью, что это — сказки няни, мир наших детских фантазий и грез. И потому от сцены веяло давно забытым, милым, дорогим. Как будто шел не серьезный спектакль, а репетиция детского спектакля, где-нибудь в сарае, с простыней вместо занавеса, с суфлером, сидящим на сцене, режиссером, бегающим тут же, и артистами-детьми»…

«Таковы впечатления чувства. На современного человека с его вечно неспокойной, встревоженной душой, заеденного рефлексом и пропитанного желчью, этот наивный театр должен произвести освежающее действие. И это было заметно на публике в воскресном спектакле. На минуту люди стали детьми и почувствовали себя хорошо. В напряженных взорах сквозило детское любопытство и непосредственное чувство довольства. А смех… Стены “Эрмитажа” видели много смеха, но никогда не видали, как смеется чистым, искренним смехом взрослый человек, на минуту почувствовавший себя ребенком».

Это прекрасные слова! Даже если бы «Старинный театр» не дал всех тех материалов, которые послужили толчком к теоретическому обоснованию многих явлений, наблюдавшихся нами в годы, предшествовавшие революции, и окончательно выкристаллизовавшихся в годы современные, то уже одно это воздействие на человеческую душу в смысле просветления ее прозрачно светлыми чувствами детской непосредственности, детской лучезарности, составляет величайшую заслугу «Старинного театра». Оно оправдывает тезис, который я считаю основным в творческом процессе художника:

*«Искусство творит красоту — красота творит добро»*.

И потому стало так грустно, когда «Старинный театр», исчерпав все свои тогдашние возможности, закрыл двери. Вдруг стало пусто. Думалось, гадалось, не верилось: «неужели навсегда?» Неужели эта красота увянет с тем, чтобы никогда больше не возродиться?.. Неужели никогда не засияет вновь светильник оригинальнейшего творчества, никем доселе непревзойденного?..

# **{36}** Глава V. Подготовка ко второму сезону 1911 – 1912 гг.

Красота возродилась вновь. Кто однажды приобщился к ее тайнам, не может уже больше удовлетворяться серыми, бескрасочными буднями, ему нужна красота, он мыслит всю жизнь преобратить в один сплошной праздник красоты.

Москва… «Эрмитаж»… Последний спектакль… Подведение моральных и материальных итогов, причем первые бесконечно превышают вторые, и… участники этого интереснейшего художественного предприятия расходятся с тем, чтобы никогда, быть может, не встретиться. Кто знает?.. Но каждый из них уносит в своей душе воспоминание о красоте, которой он был творцом. Каждый лелеет мысль о возрождении, у каждого живо сознание своей почти что ответственности перед искусством. Надо продолжать.

Проходят годы. Мечта не умирает. Напротив, она живет, она ищет воплотиться. Наконец, наступает радостный момент, участники прежнего жертвенного служения красоте сходятся вновь, и в 1911 г., подобно сказочной птице-феникс, возрождающейся из пепла, восстанавливается «Старинный театр», и во главе его мы находим почти тех же лиц, что вдохновляли его тогда, в 1907 – 1908 гг. Снова вкладывает всю свою организаторскую энергию неутомимый Н. В. Дризен, снова сыплет яркими цветами фантазии, индивидуальной и неподражаемой, Н. Н. Евреинов, успевший далеко шагнуть вперед за это время по пути развития своего режиссерского лика. Целый сезон в театре В. Ф. Комиссаржевской, последний ее сезон в Петрограде, постоянное участие в работах «Кривого Зеркала» — таковы его новые этапы. Нет М. Н. Бурнашева, зато вступает режиссером К. М. Миклашевский, начавший свою деятельность актером {37} в первом сезоне «Старинного театра» и успевший к открытию нового сезона окончить казенную драматическую школу. Вступает также в качестве ближайшей участницы дела Н. И. Бутковская, женщина, одаренная редким по тонкости чувством прекрасного во всех формах его проявления. Работа кипит во всю. Основная задача остается прежняя: реконструкция сценического представления в исчерпывающей близости к когда-то бывшей действительности, причем определяются две стороны дела: первая состоит в отыскании всех исторических данных, которые могут дать прямо в руки готовый материал, и вторая, непосредственно отсюда вытекающая, заключается в восполнении недостающего путем творческой фантазии, т. е. в более или менее талантливом отгадывании всех тонкостей стиля, значительная часть чего снимается с ответственности режиссера, засчитываясь всецело актеру, его творческой способности восприятия всех тонкостей искусства, формы которого отошли в прошлое. Такая сложность работы, естественно, потребовала огромного труда, внимания и вкуса. Все это было необходимо в первом сезоне, осталось таким же и во втором, если даже не стало еще сложнее, потому что задача, поставленная дирекцией, оказалась грандиознее, шире, труднее для выполнения: остановились, ведь, ни более ни менее, как на испанском театре XVI – XVII вв. эпохи расцвета, когда на сценах Пиренейского полуострова засияли такие три имени, как Лопе де Вега, Сервантес и Кальдерон. Выбор этот продиктован был тем соображением, что в Испании, как в стране очень консервативной, театр даже в XVI веке был еще чрезвычайно связан с теми чисто средневековыми его формами, которые мы видели в первом сезоне «Старинного театра». Даже сам великий Лопе писал чистейшие моралите, правда, вставляя их в свои повести, но это не мешало им быть игранными на сцене и притом в самой примитивной обстановке. Так его «La Salvacion del hombre» (Спасение человека), представляющее по свидетельству Тикнора любопытный образчик испанских моралите, было разыграно перед вратами Сарагосского собора, а другое же подобное произведение — «El viage del alma» (Странствование души) — на площади в Барселоне[[5]](#footnote-6). С другой же стороны представлялось в высшей степени интересным показать {38} самый расцвет испанской драматургии в противовес первому сезону, когда внимание было сосредоточено специально на примитивах поэтического театрального творчества.

Таким образом намеченная и разработанная программа уложилась в три вечера. Первый: «Фуэнте Овехуна» (Овечий источник), драма в трех хорнадах Лопе де Вега, и «Два болтуна», интермедия Сервантеса. Второй вечер: «Великий князь Московский и гонимый император» пролог драмы Лопе де Вега и «Благочестивая Марта или влюбленная святоша», комедия в 3‑х хорнадах Тирсо де Молина. Третий вечер: «Чистилище Патрикка», драма в 3‑х хорнадах Кальдерона. Такая программа сулила изрядный запас еще неизведанного нами наслаждения, ибо что мы знаем об испанском театре? Смешно сказать: ничего! Отговариваться тем, что Испания далека, что между миросозерцаниями ее народа и нашего — пропасть, что культура тамошняя и наша не совпадают, а уж до всего, происходившего в этой стране 300 – 400 лет назад, нам и подавно дела нет, — конечно, только странно. Ведь, и Англия далеко, а Шекспир, можно сказать, — лучший друг всякого, любящего искусство вообще и театр в частности. Искусство не знает ни времени, ни национальных перегородок, в том случае, разумеется, когда оно восходит к некоторым идеальным вершинам, когда в нем, помимо самодовлеющей красоты, заключены еще элементы общечеловеческих идей и настроений. Такое искусство было в Испании в XVI – XVII столетиях, дух народа, стоявшего на высоком культурном пьедестале, выразил себя самым возвышенным образом в архитектуре, живописи, литературе вообще и в частности сценической, и если мы можем похвастаться: бывавшие в Испании — тем, что восторгались ее архитектурой, посещавшие вообще Европу — тем, что хорошо изучили Веласкеса, Рибейру, Зурбарана и других корифеев испанской живописи, то единицами насчитываются те, кто может похвалиться знакомством с испанским театром. Между тем, последний входит равноправной частью в общую сокровищницу европейского театра, потому что все, что дух человеческий творит, достигая в данном процессе высшего напряжения и наиболее выпуклого воплощения, одинаково ценно. Театры, английский, французский, немецкий, итальянский, испанский, русский, все равно интересны, и всякому образованному человеку должно знать все, что в каждом из них заключается наиболее характерного и красивого. И, действительно, мы знаем {39} Мольера, Шиллера, Шекспира, своих родных писателей, но испанцы — terra incognita: имена Лопе де Вега и Кальдерона большинству из нас ничего не говорят. Надо было быть истым фанатиком искусства, вроде С. А. Юрьева в прошлом и К. А. Бальмонта в настоящем, чтобы заниматься переводами великих испанцев и тем пропагандировать в массах их прекрасное искусство. Надо было так чувствовать всю силу, скрытых в их произведениях, красот, как это свойственно было московскому Малому театру, что бы сделать испанцев желанными гостями на русской сцене. Петроградские же театры вообще проявляли к испанской драматургии довольно пренебрежительное отношение. Таким образом литература — с одной стороны, с другой же невозможно было забыть про основную задачу «Старинного театра»: показывать именно прежде всего театр, каким он когда-то был, показывать обстановку и актера в ней. И вот так же, как это было в первом сезоне, организаторы предприятия прежде всего взялись за строго научную сторону дела. Вся зима 1910 – 1911 гг. ушла на подготовительную работу, которая весной двинулась вперед ускоренным темпом. Летом все трое главных руководителей отправились заграницу: Н. Н. Евреинов — в Неаполь, где, произведя кропотливейшие изыскания, нашел множество материалов, характеризующих старый испанский театр, в виду того, что город этот долгое время находился под испанским влиянием; Н. В. Дризен и К. М. Миклашевский съездили в Испанию, произвели там в свою очередь обширные розыски в области документов, относящихся к великому прошлому испанского театра, собрали всю необходимую иконографию, посмотрели современные сценические представления, ознакомились с испанскими танцами, игравшими столь большую роль в испанском театре, вообще надышались воздухом Испании, а это было чрезвычайно важно для выработки в себе правильного отношения к предмету своей работы. Осенью при «Старинном театре» открылась школа пластики и танца, что было крайне необходимо для усвоения актерами тех приемов сценической игры, которые являлись характерными для испанского театра. В результате всех этих приготовлений явились такие три спектакля, которые снова, как и раньше, заставили бесконечно удивляться энергии, уму, таланту и художественному вкусу руководителей «Старинного театра».

# **{40}** Глава VI. Первый вечер. «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега

Пятница, 18‑го ноября. Выставочные залы Соляного городка, где на этот раз театр нашел приют, неузнаваемы. Унылые, голые, серые стены исчезли под тем скромным, но выдержанно-стильным, строгим и спокойным по общему тону убранством, которое придал им академик В. А. Щуко; его декоративный талант так привлекательно выразился еще в первом сезоне «Старинного театра». Красивые, специально сделанные люстры льют с потолка мягкий, ровный свет, не яркий, потому что он должен приближаться к освещению глубокой старины, когда еще не было электричества. Из громадного фойе вы входите в зрительный зал и сразу попадаете во власть особого настроения, ибо, кроме стульев, нет ничего, что напоминало бы обыденный вид столь надоевшего нам театрального помещения, где в ожидании, перед закрытым занавесом, гудит разношерстная толпа, лорнируя знакомых. Стены декорированы так же, как и в фойе; такой же мягкий, ровный ласкающий свет; занавеса нет, рампы тоже, конечно, никакой нет; зрительный зал как-то нечувствительно сливается со сценой, откуда глядит на нас кусочек Испании. Представьте себе, что вы перенеслись в XVI век, что очутились в маленьком испанском городке, на площади, где заезжая труппа актеров намерена разыграть последнее произведение талантливейшего Лопе де Вега, «Фуэнте Овехуна». Угрюмыми утесами нагромоздились вокруг горы; вон там, налево, точно высеченная из одного куска с окружающими скалами, подняла к небу остроконечную главу свою церковь; внизу — дома, нескладные, странные, огромные; между ними вытянулась ровная площадка — бывшее лобное место; густые тяжело сбитые облака застыли на небе… на всем — испанский колорит, несколько суровый, жесткий. Отличная {41} декорация эта вылилась из фантазии Н. К. Рериха. К сожалению, отлична она только по замыслу, но никак не по исполнению: висящий в фойе эскиз, писанный самим художником, совершенно подрывает убедительность декорации, выполненной другим лицом, не сумевшим передать ни колорита, ни того настроения, которое так ясно чувствуется в эскизе. На площадке все приготовлено для игры, но это «все» крайне несложно: повешена в глубине одна, раздвигающаяся на обе стороны, занавеска, вот и вся обстановка; декораций у народной испанской труппы не было; действующие лица выходили из-за занавески, то с левой, то с правой стороны, то из середины; за нею же подготовлялись и какие-нибудь особенно сложные сцены.

Три раза отзвучали протяжные звуки труб, потемнело в зале и посветлело на сцене, воцарилась тишина… Из‑за занавески вышел некто (быть может, директор труппы) и обратился к публике с обычно предшествовавшей спектаклю «Loa», с предуведомлением о том, что сейчас последует. Затем началось представление, и мы тотчас почувствовали себя перенесенными в какой-то совершенно особый мир, мир исключительных по своему напряженному драматизму переживаний и настроений, созданный Лопе де Вега.

Писатель этот был личностью высоко замечательной, талантом, виртуозность которого не знала предела; дожив до глубокой старости, этот человек постоянно кипел в огне вдохновения: ведь, он написал до 2 000 всевозможных произведений для сцены, от самых крупных до самых мелких, и если даже считать это число преувеличенным, то все же достоверное количество его произведений — 1 500, — превосходит всякое наше понятие о мере творческого вдохновения, о пределе работоспособности. Наш современный писатель, проявляя подобного рода энергию даже во сто раз меньше, давно бы исписался, измочалился, переутомился, нажил бы какую-нибудь невероятную нервную болезнь и был бы увезен в больницу. Но испанцы XVI века не ведали усталости, не знали, что такое нервы. Жгучее солнце заставляло кровь вечно клокотать в их жилах. Окружающая природа, особенный климат, условия жизни, все способствовало выработке миросозерцания и характера, диаметрально противоположных нашим. Необыкновенная страстность, доходящая до высшего предела своего напряжения, жгучий темперамент, прямолинейное выражение чувств, внезапные переходы от одного настроения {42} к другому, и тысячи мелких особенностей общественного устройства и быта делали испанца существом, резко отличающимся от жителей других европейских стран. И Лопе де Вега явился первым сценическим писателем, который не только создал испанскую комедию в смысле придания ей внутренней и внешней стройности, но и отразил в своих бесчисленных произведениях всю жизнь испанского народа со всеми ее прихотливыми переливами. Знакомство с ним бесконечно важно хотя бы в целях уяснения себе многих сторон в творчестве Мольера, с которым мы все более или менее знакомы, и на которого испанский драматург оказал громадное влияние.

Но если бы мы стали думать преимущественно об историко-литературном значении Лопе де Вега, о преемственной связи, образовавшейся, благодаря ему, между театром испанским и французским, то в этом пункте «Старинный театр» неминуемо нас несколько разочаровал бы. Его выбор остановился на драме «Фуэнте Овехуна», более известной у нас под названием «Овечий источник»; перенесение этого названия в подзаголовок совершенно правильно, ибо «Фуэнте Овехуна», как собственное имя, должно оставаться без перевода. Фуэнте Овехуна — это местечко, существующее и посейчас на границах Эстремадуры, Кордовы и Манга, неподалеку от источников реки Гвадианы. В XV веке местечко принадлежало рыцарскому духовному ордену Калатравы. Лопе де Вега, творческая фантазия которого была увлечена картиною разыгрывавшихся в конце XV века жестоких междуусобий, сделал Фуэнте Овехуна местом действия своей драмы. Центр тяжести ее лежит во взаимоотношениях между народом и отдельными личностями, облеченными высоким саном и не признающими никаких границ своим бесчинствам, издевающимися над беззащитным народом, как им угодно, дерзающими восставать даже против короля. Таков дон Фернан Гомес де Гусман, великий командор ордена Калатравы, осуществляющий насилие и произвол до тех пор, пока терпение народа не истощается, и он, подстрекаемый Лауренсией, дочерью крестьянина Эстевана, убивает командора, бесконечно преследовавшего эту самую Лауренсию, разогнавшего свадебный кортеж ее и крестьянина Фрондозо и захватившего к себе в плен обоих. Король кастильский Фердинанд наряжает строжайшее следствие, в местечко прибывает судья, начинаются допрос и пытки, не приводящие ни к чему, потому что все жители еще раньше сговорились {43} на вопрос — «кто убил командора?» — отвечать только одно: «Фуэнте Овехуна». Эта моральная стойкость народа торжествует полную победу. Вообще народ в драме Лопе есть главное действующее лицо, обрисованное необыкновенно ярко, художественно и жизненно.

И все-таки «Фуэнте Овехуна» не давало настоящего удовлетворения и не отвечало интересу, проявляемому по отношению к Лопе де Вега, потому что его исторические драмы не составляют наиболее характерного в творчестве испанского писателя. Драмы чести и комедии любви в театре Лопе занимают первенствующее положение, отражая талант драматурга с наиболее выгодной стороны и в то же время являясь очень интересной, колоритной и содержательной картиной жизни испанского общества XVI – XVII вв. Поэтому выбор Фуэнте Овехуна можно было объяснить лишь тем, что главная задача Старинного театра не историко-литературная и не в стремлении показывать нам произведения, наиболее ценные с точки зрения общечеловеческих идей: она заключалась в воссоздании духа театра, как зрелища, в воспроизведении техники сценического ремесла такою, какою она могла быть в давно прошедшие времена. Желая дать реставрацию испанского народного театра XVI века со всеми его оригинальными особенностями, дирекция и остановилась на «Фуэнте Овехуна», как пьесе, наиболее отвечавшей намеченной задаче.

«Фуэнте Овехуна» поставил Н. Н. Евреинов, который задался целью выявить подлинный лик испанского актера XVI века, — задача чрезвычайно трудная и неблагодарная. Но иначе и нельзя было поступить, раз дело шло о точной реставрации старого сценического действия в Испании. Приемы игры средневекового актера уже были показаны в первом сезоне, но там работа была легче, потому что драматические произведения являлись более элементарными с современной точки зрения. Создания же Лопе де Веги в смысле богатства красок, глубины характеристик, общего чисто художественного колорита — это уже искусство нашего времени, и это сильно усложняло задачу, тем более что, как я сказал выше, здесь именно выступала на первый план вторая половина работы: идти угадкой; на основании документов можно в точности восстановить обстановку, всю художественную внешность; но в деле воссоздания принципа сценической игры остается идти путем логических умозаключений, {44} что и делает сам Евреинов в своей статье об испанском актере XVI – XVII вв. Но эти умозаключения, сколько бы ни были правильны по существу и талантливы по духу, все же лишь — канва, как для самого режиссера, так и для актеров, подчиняющихся его указаниям, узор же, который надлежит по ней вышить, весь сценический букет, зависит от способности творческого проникновения в стиль эпохи, от способности перевоплощаться, т. е. умения забыть о себе, как человеке XX века, и почувствовать в своей душе, в каждом вершке своего тела, испанца XVI века. Это не трудно представителю романской расы и бесконечно сложно для славянина. Почувствовать себя {45} человеком другой расы и иного века должно прежде всего через ритм тела, ибо он представляет собою первоначальную основу всего человеческого характера в целом. Что это значит, когда мы говорим: «со сцены слышались очень хорошо произносимые стихи Лопе де Вега, но испанцев мы все-таки не видали»? Или: «актеры выразительно передавали настроения, владеющие действующими лицами, но не могли ни на минуту заставить нас поверить, будто они — испанцы». Это обозначает, что, играя испанского драматурга, актеры придали словам и жестам нивелирующее значение; слова и жесты явились у них в каком-то общем колорите, утратив свое национальное содержание и пройдя через субъективную окраску века и расы, XVI век заменяется XX‑м, следовательно, одно миросозерцание — другим, испанец становится русским, горячее солнце уступает место сумеркам, комедия Лопе де Вега сразу лишается всего своего огня. Возвратить ей утраченное достоинство можно лишь через соответственную сценическую технику, каковая открывается при попытке ее реставрации. На первый план выступает ритм тела, — тот, который присущ испанцу; актер, подчинив все свое тело этому ритму, сразу начинает чувствовать в себе физически другого человека, и как только он очутился в этой новой для него стихии, он легко, свободно и просто находит все нужные жесты, он придает им правильный, красивый рисунок и научается ставить слова в одной с ними плоскости. И зритель тогда, действительно, видит испанца с его темпераментом, с его не знающими границ страстями, с пламенными вспышками его души, — он чувствует лаву, клокочущую в жилах человека, столь непохожего ни на одного из нас.

Теперь понятно, какой бесконечной трудности задача лежала перед Евреиновым: если он осуществил ее даже в сотой доле, и то заслужил безмерную похвалу. Но он не один. Рядом с ним стояли актеры, и, конечно, нельзя сказать, чтобы все одинаково прониклись духом старого испанского театра и тем создали совершеннейший ансамбль. Осознание в себе испанца XVI века зависело от большей или меньшей талантливости каждого в отдельности и затруднялось сложностью темы. Достаточно и того, что возвысились очень некоторые в отдельности. Например, г‑жа Чекан, игравшая главную женскую роль. Ее Лауренсия была подлинной испанкой. Внешний облик удался, благодаря тому, что артистка почувствовала испанку во всем своем {46} теле. Ее походка, посадка всего тела, каждый жест и всякая поза были чрезвычайно характерны. Вся игра отличалась необыкновенной широтой размаха, огромной экспрессией и напряжением страсти вполне в духе испанского народа и испанского театральною пафоса. Особенно хорошо в этом отношении прошел 3‑й акт, полный драматического движения. Относительно общего ведение диалога я бы сказал, что желателен более ускоренный темп речи; некоторые актеры замедляли его без надобности В итоге же приподнятый, прямолинейный тон всего исполнения взят был совершенно правильно, насколько, конечно, он мог быть нами угадан, и выдержан от начала до конца.

В обычае испанского театра было вести спектакль без перерыва. Антракты между действиями заполнялись интермедиями и танцами в особенности последними, так как это искусство всегда было и остается излюбленным у испанцев. То же мы увидели и при данной реконструкции, Вслед за последними репликами 1‑го акта, сейчас же по уходе действующих лиц, на сцену вскочили танцовщицы, ученицы школы танцев при «Старинном театре» отлично усвоившие ту вполне непринужденную манеру, с какой держались перед публикой испанские танцовщицы: производя разухабистые движения, они грызли апельсины, плевали косточки и перебрасывались корками. Затем они принялись исполнять знаменитый в свое время танец «Guardainfantes», неоднократно запрещавшийся католическим духовенством как оскорблявшей целомудрие, ибо не только движения его были направлены в сторону самой недвусмысленной эротики, но и самый костюм танцовщицы дразнил воображение: палевые чулки немного выше колен, так что ляжки остаются голыми, сверху же надето зеленое платье на каркасе с загибающимися краями юбок. Впечатление получается в высшей степени своеобразное, особенно во время танцев. Отдавая вполне должное искусству танцовщиц «Старинного театра», все же не приходилось особенно восхищаться этими танцами, за их крайней грубостью с нашей эстетической точки зрения. К. М. Миклашевский в своей статье об испанской сцене говорит, что танец «часто носил очень неприличный эротический характер»? Часто — не значит всегда, а если не всегда, то почему же выбор остановился именно на танце грубо-эротическом? Историческая правда? Но раз история знает и другие танцы, менее разнузданные, а в то же время, быть может, более красивые, ее правда и точность театральной {47} реконструкции не пострадали бы от выбора этих других танцев.

В антракте между 2‑й и 3‑й хорнадой была сыграна интермедия Сервантеса «Два болтуна», эта очаровательнейшая безделушка тончайшей художественной работы, в которой, как в ясном зеркале, отразился стиль века, с его жизнерадостностью, не смотря на суровый гнет политического строя, с его бодрым и простым отношением к окружающей действительности, с его способностью заливаться чисто детским смехом, льющимся непосредственно из души. Тут был показан этот столь курьезный с нашей точки зрения обычай испанского театра разыгрывать в антрактах драмы произведения комические, с драмой никак не связанные, и тем перебивать сосредоточенное настроение, вызванное созерцанием грустных сцен, настроением непринужденной веселости. Подобного рода прием контраста, в иной только форме, мы встречаем у Шекспира, когда после наибольшей напряженности драматических сцен он вдруг выпускает на сцену шута. Вспомните 5‑ю сцену 4‑го действия «Ромео и Джульетты»: дочь Капулетов только что приняла из рук монаха зелье и тем ввергла себя в пучину, быть может, неисчислимых, неведомых бедствий, и вдруг начинается сразу даже без всякого перерыва комическая сцена с музыкантами, совершенно рассеивающая настроение от всего ей предшествовавшего.

«Два болтуна» были разыграны со всею возможною для современного русского актера подвижностью, легкостью пластики и тона, с заразительной веселостью.

# **{48}** Глава VII. Второй вечер. «Благочестивая Марта» Тирсо де Молина, «Великий князь Московский и гонимый император» Лопе де Вега

Почти только в одной Испании, этой стране ярких контрастов, могло возникнуть такое явление: духовенство ратует против театра, считая его наваждением дьявола, а монах, всеми почитаемый и занимающий высокое положение, пишет одну пьесу за другой, деятельно таким образом поощряя дьявольское наваждение! Духовенство борется со всякого рода соблазнами и неприличностями, а монах… думаете ли вы, что он, по крайней мере, доставляет театру произведения высоконравственные? Нет, он наводняет сцену сочинениями настолько скабрезными, что причиняет пропасть хлопот инквизиции, которая должна следить, не проскочит ли где продукт шаловливой монашеской музы, чтобы тотчас же наложить на него запрет. Этот легкомысленный драматург в сутане был Габриэль Теллец, более известный под псевдонимом Тирсо де Молина. Он родился в 1572 г., около 1693 г. поступил в орден сердобольных братьев в Толедо и умер в 1648 настоятелем монастыря. Весело должно быть было в этом монастыре! Несомненно, человек, умевший и любивший смеяться от всей души, жизнерадостно смотревший на мир и презиравший всякое пуританство, должен был давать тон всему его окружавшему, Тирсо де Молина был современником Лопе де Вега, ярым его поклонником и ревностным продолжателем традиций, установленных великим испанским драматургом. Он написал около 300 пьес, из которых напечатано только 80, множество его произведений затерялось вследствие указанного выше крайнего их неприличия, навлекавшего запрещение духовенства, {49} другие же надолго удержались на испанской сцене, благодаря занимательности интриги, часто очень запутанной, и бьющей через край веселости. Здоровый, искрящийся смех составляет главнейшее их достоинство.

Этому драматургу в значительной части был посвящен второй вечер «Старинного театра», в понедельник, 28‑го ноября. Если Лопе де Вега был представлен исторической драмой, то дальше, конечно, надлежало показать испанскую комедию в современном значении этого слова, так как сами испанцы не делали никакого различия между драматическими произведениями, все называя комедиями. Естественно, выбор пал на Тирсо де Молина, как наиболее яркого представителя школы Лопе де Вега, а из всего им написанного взяли комедию под названием «Благочестивая Марта или влюбленная святоша». Пьеса эта не явилась абсолютной новинкой для нас, потому что в сезоне 1898 – 99 гг., когда существовали спектакли русской драмы в Михайловском театре, она шла на сцене этого театра в переводе М. Ватсон; ею открыли сезон, после чего она выдержала всего 5 представлений. Я не знаю, какие соображения руководили дирекцией «Старинного театра» при выборе именно этой комедии; вероятно, они были достаточно вескими, отвечая преследуемым задачам, но лично я предпочел бы увидеть другое произведение Тирсо де Молина, именно его знаменитого «Burlador de Sevilla», представляющего собою первую сценическую обработку легенды о Дон-Жуане, что имеет огромный литературный интерес Препятствий к этому я не вижу никаких. Правда, «Burlador de Sevilla» на русский язык не переведен. Но тут для дирекции не было бы помехи. Ведь, и для «Благочестивой Марты» она не воспользовалась готовым переводом, а заказала новый Т. Л. Щепкиной-Куперник. Точно также можно было бы поступить и с комедией о Дон-Жуане. Интерес второго вечера от этого, несомненно, только выиграл бы, тем более, что здесь «Старинный театр» неожиданно сыграл на понижение.

При осуществлении таких сложных задач, как восстановление духа старого театра, да еще бывшего 300 лет назад, да еще испанского, вся ответственность целиком падает на режиссера. Важно, как он подготовил свою работу и как осуществил. «Благочестивую Марту» ставил К. М. Миклашевский — и совершенно напрасно, потому что, будучи очень образованным, интеллигентным человеком во всеоружии вкуса и таланта, К. М. Миклашевский {50} не обладал специальными данными для режиссерского дела. Режиссером нельзя сделаться так просто вдруг, потому что пришла охота заняться испанским, или каким-нибудь там другим театром, режиссером так же надо родиться, как актером, писателем, музыкантом, т. е., прежде всего нужно обладать талантом, и режиссерский талант — совершенно особого рода. Чтобы хорошо поставить пьесу, мало изучить все относящиеся к ней подробности, надо уловить ее стиль, надо всю ее прочувствовать в самом себе до самых сокровенных ее глубин, и затем все свое чувство пьесы передать исполнителям; последнее тем труднее, чем менее талантлив и самостоятельно чуток персонал, выбранный для разыгрывания данного произведения. К. М. Миклашевский указанными свойствами не обладает, потому что веселая комедия веселого монаха превратилась у него в нечто нестерпимо-скучное. Куда девался смех, куда исчезло испанское солнце? «Благочестивую Марту» представили так, как ее разыгрывали актеры бедной бродячей труппы. До известной степени это явилось повторением «Фуэнте Овехуна» с тою разницей, что там богатая труппа играла на городской площади, а здесь бедная — во дворе дома. Но это еще ничего, тем более, что внешне оно было интересно. По эскизу князя Шервашидзе был воспроизведен прелестный двор «венты» (постоялый двор), при удачной планировке сцены прямым углом от зрителя, причем левую сторону угла составляет стена дома, а правую — высокий каменный забор; между этим забором и навесом первого этажа сооружен на бочках помост; под навесом столики и за ними посетители таверны; несколько подальше музыканты; таким образом показаны были не только представление, но и смотрящая его публика, которая вела себя соответствующим образом: после одного номера танцев два посетителя, доселе мирно попивавшие вино, вступили между собою в драку из-за танцовщицы. Весь фон, все, не имевшее прямого отношения к Тирсо де Молина, было воспроизведено хорошо, Но самое исполнение комедии совершенно не удалось. Прежде всего в нем не было никакого темперамента. Как же поверить, что перед вами испанские актеры играют пьесу испанского писателя? Общий тон взят слишком тягучий; кипучая живость отсутствовала и в движениях, и в диалогах; ни о чем специально испанском не было и помина; была просто плохая игра даже без особенной вины со стороны актеров, потому что они же в «Фуэнте Овехуна» играли гораздо лучше. {51} Там был выдержан определенный стиль, чем и осуществлена поставленная задача. Здесь не было стиля и ничего не достигнуто, если не считать отрицательного результата: полного освобождения испанского театра от присущей ему красочности.

С одной стороны, тут, конечно, виновата недостаточная опытность режиссера. С другой же, — неуспех постановки, т. е. главным образом исполнения, может быть отнесен на счет того обстоятельства, что главную роль вела артистка Ильинская-Молчанова; прошло 25 репетиций, когда обнаружилось, что она совершенно не усвоила того тона, который мог быть характерен для бродячей труппы, пришлось спешно заменить ее другой артисткой, которая и вступила в спектакль без достаточного количества репетиций.

Три действия «Благочестивой Марты» шли без перерыва. В промежутке между действиями были танцы. Пела и танцевала сначала хитана, потом две танцовщицы, наконец одна. Все плясали отлично, с большим огнем; последняя же кроме того весьма выразительно иллюстрировала книгу Евреинова «Нагота на сцене», к великому торжеству последнего, ибо в ее обнажении, хотя и очень значительном, не было решительно ничего шокирующего. Буржуазные моралисты, впрочем, конечно, остались при своем мнении.

Тоску «Благочестивой Марты», к счастью, разогнала вторая постановка того же вечера — очень интересная не только, как зрелище, но и сама по себе. Это — пролог комедии Лопе де Вега «Великий князь московский и гонимый император», трактующей ни более, ни менее, как историю о Лжедимитрии I. Кто бы мог подумать, что испанский драматург, современник этого события, мог им заинтересоваться? Опять приходится удивляться тому, до чего мы «ленивы и не любопытны»: собирали все материалы, касающиеся темного дела о Самозванце, а комедию Лопе так и не удосужились перевести… Между тем, темного и смутного в комедии, право, не меньше, чем во всей этой истории вообще. Постановка реставрировала придворный спектакль в королевском парке «Buen Retiro» при свете факелов и принадлежала Бутковской. Впервые мы, таким образом, видели серьезную режиссерскую работу, выполненную женщиной, и, надо отдать справедливость Бутковской, она справилась со своей трудной задачей очень хорошо. В ее постановке была цельность и выдержанность стиля: ни одного ложного штриха, ни одного {52} диссонанса. Жесты актеров были строго продуманы и находились в полном соответствии с основным стилем всего исполнения, проникнутого величавым пафосом драмы, разыгрываемой перед двором и изображающей царственных особ и вельмож. Тонировали все актеры также совершенно правильно. История о Самозванце, проведенная сквозь призму личной индивидуальности испанского драматурга, на сцене предстает в испанской костюмировке; о далекой России говорят лишь курьезные меховые головные уборы, отдаленно напоминающие боярские шапки. Костюмы, как и декорация — работы Н. К. Калмакова. Все это превосходно, стильно, красочно. Придворные одеяния и дамские прически — совершеннейший Веласкес. В целом постановка этого любопытнейшего произведения должна быть признана вполне художественной, и удовольствие, ею вызванное, было весьма велико.

Для того, чтобы дать более полное представление об этой постановке, привожу довольно яркое ее описание, сделанное Евгением Псковитиновым в газете «Тифлисский Листок».

«Старинный театр дал полную иллюзию постановки. На лужайке сада небольшой помост с ширмой. Ширмы уже меняются, передвигаются — первая ступень к современному театру, с его обширными складами декораций. Костюмы роскошные, труппа придворная. Актеры изображают знатных лиц, походка их мужественная, монологи произносятся своеобразным темпом, также торжественно. Жесты, поклоны напоминают придворный этикет. Да, ведь, и в самой пьесе изображены цари и придворные. Сюжет пьесы заимствован из русской истории с убийством царевича Димитрия, причем автор перепутал время и действующих лиц, а царевича спасает немецкий принц. Не малую роль играют испанцы в качестве послов и т. п. Русского царя зовут на сцене Василий, но изображен Иван Грозный. Передана и сцена убийства им сына. Изображен и другой сын царя — Иван, который выведен придурковатым, слабоумным. Спасает Димитрия немецкий принц при помощи испанцев, увозя к себе, в замок, куда и являются убийцы, подосланные Борисом, но принц заменяет спящего царевича Димитрия собственным сыном, которого по ошибке и убивают в постели воины Бориса. Вы слышите не Борис, а Борис, не Димитрий, а Деметрий. Переиначены не только имена, но и костюмы. Русские цари и бояре одеты фантастически — в коротких халатиках, вышитых золотом. На {53} боярынях и дамах двора немецкого принца одни и те же широкие кринолины. Только воротники и шапки меховые говорят, что действие происходит на севере. Несмотря на извращенность исторической передачи, несмотря на напыщенные монологи, пьеса производит сильное впечатление. В ней какой-то особый стиль, особый размеренный темп, особый язык. От нее веет ужасом, мраком. Сцена убийства сына немецкого принца, уже успевшего сдружиться с Деметрием, полуприкрытая пологом постели, все же бьет по нервам. А затем мрачный свет факелов, горящих в руках придворных слуг, стоящих по бокам помоста; среди слуг — негры, арабы, турки; они стоят, как статуи, словно не замечая, что происходит на помосте. В глубине сцены — черный сумрак ночи. Интересна деталь: актеры в начале пьесы проходят через помост гуськом один за другим, раскланиваясь (дамы приседают) с зрителями (среди них весь двор). А один из актеров по очереди представляет их, называя их настоящие имена и тех лиц, которых они будут изображать. Постановка “Фуэнте Овехуна” красочная, солнечная, жизнерадостная, постановка “Царя Московского” красочнотраурная, церемониальная…»

# **{54}** Глава VIII. Третий вечер. «Чистилище св. Патрикка» Кальдерона

В пятницу, 6‑го декабря, «Старинный театр» поставил точку к своей деятельности, заключив ее аккордом такой неземной гармонии, которую можно расслышать, лишь таинственно соприкасаясь своей душой с откровениями самого могущественного искусства. В этот третий вечер испанского театра мы увидели настоящее чудо глубокой мысли, настроенной на серьезный философский лад и обвеянной сладким ароматом великолепной поэзии. Чудо это принадлежит Кальдерону, называется оно «Чистилище Патрикка»; так — по афише, ибо последняя есть уступка цензуре; настоящее же имя чуду: «Чистилище святого Патрикка». Это очень характерно для нашей страны, где не только соответствующие инстанции, но и целые категории людей все еще продолжают смотреть на театр, как на бесовское наваждение. Иной взгляд был в Испании XVII века, «инквизиционной» Испании!.. Бесчисленное множество религиозных пьес игралось там на всевозможных сценах, и это не только никого не оскорбляло, но, напротив, содействовало, с одной стороны, возвышению достоинства театра, а с другой — пробуждению и укреплению в зрителях добрых чувств.

Заглядывая в мистические глубины религиозно-философской драмы Кальдерона, мы чувствуем себя смущенными, ибо почти отвыкли думать, что театр может быть столь благородным и возвышенным, столь далеким от земной пошлости, что произведение, созданное для сцены, способно заключать в себе такой сложный мир образов и чистых идей, что наряду с блеском мысли, строгой, серьезной, отличающейся непоколебимым убеждением, в таком произведении рукою богача, не знающего предела щедрости, может быть рассыпано столько жемчужин прозрачнейшей поэзии, уподобляющих творение Кальдерона водопаду кристальных брызг, пронизанных лучами солнца. Оглядываясь на театр наших дней, {55} мы отказываемся верить, чтобы все, творимое в условиях современной сцены, осмеливалось, наряду с Кальдероном, также носить сияющий титул искусства. Нет! Это глубочайшее заблуждение, грубый обман века, который сумел разменять на мелкую монету все чувства и все идеи, всякую подлинную сущность предмета заменить искусно сработанной подделкой, и торгашеские руки так быстро вертят ее перед глазами покупателя, что последний, вечно спешащий и не имеющий времени сосредоточиться, убежденно принимает подделку за истину. Нет, надо раз навсегда установить, что следует понимать под словом искусство, утвердить некий непреложный канон его и признать все, совершающееся в области современного сценического творчества, не подходящим под рубрику искусства. Надо изобрести какое-нибудь другое новое слово, потому что пропасть между существующим и бывшим слишком очевидна. Но почему же это теперь так бросается в глаза? Потому что внезапно открылось нечто невиданное. Мы и раньше, конечно, знали, что искусство вообще скорее было, чем есть, что до высот Шекспира нам никогда не дорасти, и сколь бы хорошо ни был знаком нам этот мировой поэт, все же мы никогда не можем очутиться перед ним в положении жителей Шамуни, живущих у подножия Монблана, вечно имеющих его перед глазами и потому перестающих замечать его великость. А мы, обитатели равнин, стоим перед владыкой Альпийских гор в немом очаровании, и сколько бы потом ни возвращались на прежнее место, все то же очарование будет держать в оковах нашу мысль и наше чувство, всегда Монблан будет для нас внове. Так точно мы теперь стоим перед Кальдероном, испытывая величайшее волнение, ибо мы никогда его не видели, душа этого поэта оставалось для нас замкнутой. Мы, правда, в тот сезон смотрели на сцене Михайловского театра, в спектакле для учащихся, пьесу Кальдерона «Сам у себя под стражей», но что же она? Великий человек в минуты отдыха задумал пошутить, и вот, явился «Сам у себя под стражей», — улыбка на серьезном, важном, задумчивом лице, скрывающем неведомые глубины души, устремленной к познанию таинственной сущности вещей. Истинное творчество Кальдерона оставалось доселе закрытым дверью за семью печатями. Но вот сломаны печати, отомкнулась дверь, мы вошли, и зрелище, открывшееся нашим духовным взорам, поразило нас восторгом. «И это театр?!» восклицаем мы… Да, это — театр! Такой он был, таким он расцвел {56} 300 лет тому назад, в далекой Испании, несмотря на все ужасы инквизиции, на суеверие, народное невежество, на множество темных сторон общественной и политической жизни. Там, в этих условиях быта мог существовать театр, не знавший предела своей фантазии, театр, у которого был многогранный лик, театр, от веселых клоунад, от потешных запутанностей комедии плаща и шпаги уводивший сейчас же воображение на высоты, покрытые чистым сверкающим, вечным снегом, купающиеся в глубоком эфире. От самых простых вопросов повседневности театр мог подниматься до разрешения загадок бытия; его могли интересовать сложные философские темы, и все это умещалось в одной голове, одной фантазии, одном вдохновении. «Сам у себя под стражей» — почти буффонада: показать ее современной публике и на этом успокоиться, значит — совершить тяжкий грех пред памятью поэта, заставить нас вообразить, будто это — его подлинный лик. Настоящее понятие о Кальдероне мы получили только благодаря «Старинному театру», который не побоялся трудности задачи и дал нам лицезреть великого испанского поэта в его действительной сущности.

«Чистилище святого Патрика» — это диаметрально-противоположный полюс творческого вдохновения и в то же время настоящее вместилище души поэта; здесь его талант, беспредельный, как океан, является перед нами в полном блеске. Рассказывать содержание этого удивительного произведения невозможно, подобное занятие свелось бы к переписыванию целиком многих страниц, да и как пересказывать содержание представления, не основанного на смене внешних событий, а имеющего своим центром тяжести сверкание философской мысли. И как просто все, что вдохновило испанского поэта! Короткая легенда о св. Патрикке, просветителе Ирландии, принесшем в эту страну свет Христова учения, претерпевшая в продолжение многих веков различные изменения, послужила Кальдерону канвой, пользуясь которой поэт создал драму на чисто религиозной подкладке, введя в ее центр идею покаяния, открывающего всякой заблудшей душе путь к спасению. Тот, кто входит в чистилище Патрикка, исповедуя истинную веру, примиренный и просветленный, наследует жизнь вечную среди сонма блаженных духов. Нечего и говорить, что людям, вполне безразличным к вопросам веры и религии в ее самых разнообразных проявлениях, драма Кальдерона покажется просто скучной, имеющей лишь чисто внешний {57} интерес, усугубленный постановкой. Обратное произойдет со всеми, кто не считает идеи, руководящие целым миром, чуждыми своей душе. Кроме того, во всех произведениях Кальдерона очень ясно сказывается нормальный принцип искусства: не «что», а «как». С этой точки зрения, помимо идей, просвечивающих сквозь символизм поэзии Кальдерона, «Чистилище Святого Патрикка» бесконечно интересно, как образец искусства, в котором запечатлелись черты века, отразились искания души народа, жившего 300 лет назад полной кипучей жизнью. Все в драме Кальдерона, прежде всего, необычайно ярко в смысле изображения страстей. Уже неоднократно отмечалось, что его драма — драма движения, люди им выводимые, — представители железной воли прежде всего, той воли, которая заставляет своего носителя идти к цели безостановочно, не взирая ни на какие препятствия. В этом разительный контраст с современностью. Если сцена, как и вообще всякое искусство, есть преображение жизни, то рисуя людей воли, людей, постоянно стремящихся к цели и ее достигающих, испанская сцена делала это потому, что так происходило в действительности, и в руках драматурга не могло очутиться никакого другого материала. Вели современная сцена, и, в особенности, русская, этого не делает, будучи занята совершенно другим — изображением людей, пассивно относящихся к жизни, не кующих ее, а предоставляющих жизни ковать их самих, как угодно, значит, такова действительность, унылая, серая, подлая действительность, не выдвигающая на арену бытия сильных и смелых героев. А посмотрите у Кальдерона! Все характеры точно отлиты из стали, настолько велика их непоколебимость и прямолинейность, слово «компромисс», казалось, еще не рождалось в том веке. Любовь у Кальдерона здоровая, цельная, страстная, стихийная. Такова она у всех живущих экспансивной жизнью народов юга, везде, где она способна закаляться в виду препятствий и обретать все большую силу, по мере того, как обладание не дается сразу в руки. Драматизм положений всегда настолько силен, что наполняет душу зрителя трепетом. И все это у Кальдерона облечено в наряд таких прекрасных поэтических красок, что одно уже бездумное, любование ими повергает в восторг всякого ценителя красоты. Красота — первое, что бросается в глаза во всех творениях испанского драматурга, заключившего собою созвездие знаменитых поэтов его родины. Стих Кальдерона кованный, легкий, плавный и звучный, образует причудливое кружево; {58} поэтические образы мелькают на каждом шагу, в описаниях фантазия не знает границ, и все вместе взятое образует строго законченную, гармоничную во всех деталях форму, в которую отлилось творчество испанца, жившего в XVII веке, и которая своей совершенной красотой, сливающей вместе возвышенную идею с внешним приемом ее выражения, сияет нам сквозь густой туман столетий.

Останавливаясь в глубоком изумлении перед роскошным миром поэзии Кальдерона, приходится лишь недоумевать, какие злые силы могли сделать величайшего из испанских драматургов неведомым русской публике и двери русских театров — плотно запертыми для его произведений. Бесчисленное множество глупых и пошлых пьес отечественного изготовления и заграничного привоза постоянно красовалось на наших сценах, а к поэзии Кальдерона все, ведавшие судьбами театра, неизменно оставались глухи, вздыхая в то же время о том, что нечего ставить. Конечно, Кальдерон-драматург для познавания не из легких. Публику пришлось бы к нему приучать. Но лет десять тому назад Рихард Вагнер был совершенно не по зубам нашим меломанам. Зевали, спали, не ходили в театр в дни представления его музыкальных драм. Теперь от желающих попасть на «Кольцо Нибелунга» отбоя нет. Приучили. Точно также следовало бы поступить и в драме: постепенно приучить публику созерцать только такие произведения, поэтическое достоинство которых уподобляется горным вершинам, одетым в вечно-белые снега. И в этом отношении заслуга «Старинного театра» несомненно велика, ибо он зовет публику упиться радостью настоящего искусства, возвышенного и благородного. Она была бы еще больше, эта заслуга, если бы… если бы в постановке «Чистилища Патрикка» названный театр совершенно неожиданно не обнаружил значительной дозы… трусости… да, ни более, ни менее, как трусости! Дирекция произвела в тексте кальдероновской драмы такие сокращения, которые в подобном художественном произведении совершенно недопустимы. Сделано это было, конечно, потому, что боялись: «а вдруг публика не выдержит?»… Чего?.. Какое могло быть дело до публики театральному предприятию, выступавшему на арену смелой и оригинальной художественной деятельности? Разве что-либо в его деле, руководившемся только стремлением к тонкой красоте, похоже на обыкновенную театральную антрепризу, которая все свое существование ставила в {59} зависимость от толпы: нет публики, нет сборов, нет и театра? Он не представлял собою постоянно изо дня в день действующего учреждения, он являлся на краткий миг, у него нет никаких конкурентов, ни кто, кроме него, и в мыслях не имел предпринять тоже самое и не мог бы сделать так же хорошо, а потому «Старинный театр» обязан был держать голову высоко и предлагать публике только то, что он сам нашел нужным, не прибегая к компромиссам. Четыре года назад, когда сокращали более, чем на половину, моралите «Нынешние братья», это было понятно и допустимо, потому что моралите, взятое само по себе, для нас уже не имеет никакого значения, может привлекать только, как курьез чисто исторического характера, но в «Чистилище Патрикка» мы имеем дело с глубоким и возвышенным, от первой и до последней строки интересным, необычайно прекрасным художественным произведением, и сократить его чуть ли не вдвое — значило бы чересчур уж считаться с мнением публики. Последнего не нужно было вовсе допускать уже потому, что все равно никто не может знать наперед, каково будет мнение публики, и оно никогда не окажется однородным. Конечно, на представлении «Чистилища Патрикка» были такие, которые радовались, которые испытывали величайшее эстетическое наслаждение. Пусть это было меньшинство — что из того? Художник всегда должен творить сначала для себя, а потом для меньшинства. Необходимо было поставить «Чистилище Патрикка» целиком прежде всего потому, что такая задача удовлетворила бы прежде всего эстетическую потребность самих работников театра, предполагая, что им была дорога каждая строка поэта, если они искренно увлекались искусством; к ним присоединилось бы меньшинство; а большинство… могло бы остаться за порогом Соляного городка, или отправиться в какой-нибудь другой театр из числа не слишком художественных. Наконец, если уж так необходимы были купюры, последние, во всяком случае, должны были быть сделаны с большим выбором; никакими соображениями нельзя было оправдать пропуск во 2‑м действии великолепного диалога между царем и Патрикком по поводу того, куда идет человеческая душа после смерти; это одно из лучших мест драмы.

Таков существенный упрек, который можно было, не колеблясь нимало, сделать дирекции «Старинного театра».

В этом же спектакле открылось одно обстоятельство, которое, {60} на мой взгляд, несколько убивало самую идею «Старинного театра». В виду блестящей поэзии Кальдерона, перед глубиной его мысли и возвышенностью идей, стала как-то совершенно неинтересна реставрация игры; то, что в этом предприятии было главным, вдруг сделалось второстепенным, и вы ловили себя на мысли: да, ведь, это совсем не важно, как оно там происходило при Филиппе IV, в загородном дворце Buen Retiro! Театральная археология совершенно стушевывалась перед Кальдероном, может быть, потому, что он сам очень уж явно — не археология. Между примитивной постановкой и упрощенными приемами игры, с одной стороны, и внутренними достоинствами кальдероновской драмы — с другой, не получалось необходимой гармонии вследствие того, что достоинства эти, весь сценический материал, заключенный в творении испанского поэта, бесконечно превышают тогдашние театральные возможности. Пока я следил за исполнением «Чистилища Патрикка», мне все время очень ясно представлялось, что драма эта, разыгранная во всем блеске современных сценических средств, при участи первоклассных актеров, могла бы на всех без исключения зрителей произвести захватывающее впечатление, причем от «Старинного театра» следовало бы заимствовать только великолепный портал по эскизу Щуко, актера Мгеброва, игравшего Патрикка, и музыку Саца. Что же касается до метода игры, выявленного в постановке «Чистилища», то хотя он и соответствовал историческим изысканиям, но оказался на этом спектакле чрезвычайно мало любопытным. Просто, все время хотелось чего-то большего хотелось изысканно яркой игры, которая была совершенно не под силу актерам «Старинного театра». Не знаю, почему, но они играли лучше всего в «Фуэнте Овехуна», слабее в «Благочестивой Марте» и окончательно нехорошо в «Чистилище». Объяснение, пожалуй, может быть только одно: чем труднее была пьеса в смысле овладения ее психологическими тонкостями, тем непосильнее становилась актерская задача, и если бы репертуар театра не был утвержден и разработан раньше, чем окончательно наметились подходящие исполнители, «Чистилище Патрикка», быть может, совсем не следовало бы ставить. В драме Кальдерона слишком много какого-то внутреннего трепета, передача которого под силу лишь большим талантам, и отсутствие которого нельзя замаскировать отвлечением внимания зрителей в сторону мелких, хотя и второстепенных, но интересно скомбинированных, {61} внешних подробностей, характеризующих эпоху, как то было, например, в «Благочестивой Марте». Конечно, и здесь мы видели заманчивые подробности, относящиеся к истории театральных постановок. На площадке были выстроены три сцены, от которых вниз спускались ступени; кверху уходил великолепный портал о трех арках; на этих сценах попеременно сменялись декорации и происходило самое действие, которое временами переносилось на ступени. Таким образом, мы здесь имели уже несколько более сложный театральный механизм; над усовершенствованием его трудился при короле Филиппе IV режиссер придворного театра в Buen Retiro, известный в то время Cosme Loti. Он же первый применил на испанской сцене задники и начал прибегать к различным сценическим эффектам, в роде огней, грома, провалов и т. п. Тем не менее, вся историческая часть постановки, воспроизведенная самим бароном Н. В. Дризеном с большим знанием дела и вкусом, не могла отвлечь нашего внимания от главного недостатка спектакля: крайне плохого исполнения. Резким исключением явился один Мгебров, который создал из Патрикка поразительную фигуру. По внешности это был, особенно в первом действии, настоящий монах Зурбарана, вообще необычайно колоритный образ католического святого подвижника. С внутренней стороны Мгебров сумел дать полнейшую отрешенность от земного, воплощение духа, совершенно победившего материю; каждому своему слову он придал непоколебимую убежденность, и все это вместе с жестом великолепной пластичности и строгой выдержанности создало чисто художественное впечатление.

Но все сделанные мною отрицательные замечания — лишь плод холодного рассудка, сердце же подсказывает глубокую благодарность «Старинному театру» за то, что он дал нам возможность заглянуть в величавый мир поэзии Кальдерона. Несмотря на все несовершенства, все же оставалось еще довольно, чтобы вызвать в нас восторг перед этим прекрасным зрелищем. Вели бы не эти опыты фанатиков красоты, мы так и не узнали бы никогда, что такое испанский театр, какая бездна глубоких мыслей, возвышенных идей и утонченной поэзии скрывается в нем, какое это — совершенное искусство! И после всех этих спектаклей в душе поднималось лишь одно горячее желание, чтобы, с легкой руки «Старинного театра», поэзия испанской драмы вошла в наш постоянный эстетический обиход.

# **{62}** Глава IX. Итоги второго сезона 1911 – 1912 гг.

Начав свои спектакли 18‑го ноября, «Старинный театр» давал их два месяца с безусловным успехом у публики. Те недочеты, о которых говорилось выше и которые относились к «Благочестивой Марте» в большей степени, а к «Чистилищу св. Патрикка» в меньшей, в сущности были незначительны по сравнению с общей суммой того истинно художественного, прекрасного, возвышенного, что дали эти три спектакля и что заставило Александра Бенуа, после того как он тщательно взвесил все положительное и отрицательное в его работе, закончить свою статью в газете «Речь» от 16‑го декабря 1911 г. таким пожеланием: «И столько жизни, яркости, красоты во всем побочном, что дает “Старинный театр”, что хочется, что бы он превратился из “Старинного театра” в “Настоящий театр”».

Прессу и на этот раз «Старинный театр» имел хорошую, за исключением одного только «Нового Времени», где его спектакли были высмеяны, что называется, на все корки. Но такова уж была привилегия этой самой распространенной в то время газеты предавать поруганию все наиболее оригинальное, свежее, талантливое в области всякого искусства. Может быть, это даже было к лучшему, потому что тень, которую бросало «Новое Время» на «Старинный театр» только резче подчеркивала его солнечные стороны. Зато другие газеты вполне по достоинству оценили громаднейшую работу, проделанную «Старинным театром». Так Homo Novus в журнале «Театр и искусство» от 27‑го ноября писал:

«Старинный театр» — одно из любопытнейших театральных наших предприятий. Надо сознаться, что такие опыты (притом на частные средства и по частной инициативе) возможны только {63} у нас в России, где у театра имеются фанатические поклонники и где коммерция еще не все успела захватить в свои лапы.

… «Невольно преклоняешься пред любовью деятелей “Старинного театра” к своему делу — возродить старину в условном, и все таки дать впечатление настоящей старины».

Весьма знаменительные строки за подписью «В. А.» находим в газ. «Речь» от 20‑го ноября.

«Это был роскошный пир искусства, это было священнодействие, это было таинственное рождение забытой красоты, красоты старины. В нашу плоскую, бескрасочную, беззвучную жизнь, в наше житие чудом каким-то, клином каким-то вдвинулся старинный театр, в котором умели плакать до слез и смеяться до упаду. В нашу малокровную жизнь вдвинулся чудом ломоть жизни прошлой, сотканной из красоты и красотой повитой. Это были незабвенные вечера, вечера чистой радости и жгучего наслаждения. Когда-нибудь историк нашей культуры, перечисляя этапы нашего эстетического развития, скажет: “Мир искусства”… Художественный театр… историческая выставка портретов… “Старинный театр”. И с грустью констатирует, что в России не нашлось ни средств, ни людей, что бы сделать “Старинный театр” постоянным».

С. Андреевский в «Петерб. газете» от 22‑го ноября:

«В постановке (речь идет о “Фуэнте Овехуна”) чудесно использована “стилизация”. Не будь этого нововведения в театре, не было бы возможности передать площадную сцену. Да и средств не хватило бы на декорации. Все затруднения сглажены с замечательным вкусом. Труппа дисциплинирована умелой рукой. Встречаются картины тонкой красоты. Неведомые исполнители, все до единого, преисполнены любовью к своему делу. Не хочется их критиковать. Они делают нечто хорошее и для каждого из них священное».

Известный балетный критик В. Светлов, говоря в «Петерб. газете» от 20‑го ноября по поводу танцев в «Фуэнте Овехуна», находит, что «Пресняков поставил народный танец в комедии с той же прочувствованной им исторической и народной подлинностью, в которой нет ничего нарочного, никакой подделки под испанское, так противной в художественных реконструкциях. Танцовщицы старинного театра справились с своей трудной хореографической задачей прямо образцово и вполне заслужили единодушные аплодисменты публики».

{64} Александр Бенуа в глазете «Речь» от 23‑го декабря заканчивает свою вторую статью о постановках «Старинного театра» такими строками:

«Это редкое зрелище и в высшей степени почтенное предприятие, делающее честь его бесстрашным создателем. Хотелось бы, что бы дело это имело дальнейшую и долгую жизнь. Посидеть перед порталом Щуко, слушая древние мотеты, это уже такая “высокая проба”, что за нее можно простить все прочие недочеты. Если бы эти недочеты удалось преодолеть, то получилось бы прямо чудо. С такими энтузиастами театра, как Евреинов, Бутковская, Миклашевский, Дризен; с такими художниками, как Рерих, Лансере, Билибин, Шервашидзе и Калмаков, можно создать нечто не имеющее себе подобного, нечто, что станет русскому обществу по истине нужным и по истине питательным».

К сожалению, благие пожелания по большей части так и остаются благими пожеланиями. Всякое художественное предприятие, а театральное в особенности, нуждается в непрерывном притоке денежных средств до тех пор, пока оно не станет на ноги настолько прочно, что бы начать себя самоокупать. Для этого нужен по крайней мере год жизни. Два же месяца слишком ничтожный срок для того, что бы успеть завоевать симпатии широких масс. «Старинный театр» больших капиталов не имел, и материальное положение его во втором сезоне было столь же трудное, как и в первом. А тут еще совершенно неожиданно примешалась, расстроившая гармонию работы, внутренняя распря между руководителями театра, приведшая к открытому конфликту и закончившаяся даже разбирательством на третейском суде, причем с одной стороны выступали Евреинов, Бутковская и Миклашевский, а с другой Дризен. Вопрос шел о нарушении прав первых трех лиц и о стремлении последнего присвоить себе единоличное распорядительство делами «Старинного театра». Были и разные другие спорные вопросы. Вся эта тяжба весьма невыгодно отразилась на поездке «Старинного театра» в Москву. Евреинов, Бутковская и Миклашевский сняли свои имена с афиши и отказались ехать, кое-кто из труппы тоже, и театр повез в Москву один Дризен, что конечно отразилось на ансамбле спектаклей крайне невыгодно. Московские гастроли начались 13‑го февраля 1912 г. постановкою «Благочестивой Марты» и «Великого князя Московского» для исполнительского {65} собрания Литературно-Художественного Кружка. На другой день, 14‑го февраля, открылись спектакли для публики в Интернациональном театре, поставлено было «Фуэнте Овехуна».

Московская пресса приняла эти спектакли с большим одобрением. Особенно Александр Койранский в «Утре России» и Эм. Бескин в «Раннем Утре» воздали должное постановке «Фуэнте Овехуна», находя это представление полным исключительной красоты во внешнем и отмечая отличную игру артистов, особенно же Чекан в роли Лауренсии. К ним же примыкает и Як. Львов в «Новостях Сезона», который между прочим дает {66} намеки на целый ряд вопросов невольно возникавших в уме всякого, кто хотел поглубже вдуматься в существо театрального искусства. Он говорит:

«Конечно, “Старинный театр” имеет в своей основе элемент чисто-музейный.

Это инсценированная лекция по истории театра.

Но с другой стороны эта лекция открывает глаза на многое из самых современных и наболевших вопросов сценического лицедейства и от нее идут прочные и глубокие нити в театр современный.

Таким образом “Старинный театр” интересен со всех сторон — он интересен для большой публики, как прекрасное, полное вкуса, изысканности, яркое и увлекательное зрелище.

Он интересен и для специалиста, как зрелище поучительное.

Он разрешает целый ряд вопросов.

Например, разрешается вопрос о том, можно ли играть без декораций.

Посмотрите “Фуэнте Овехуна” и вы скажите, что можно. Ярко развивающееся действие увлекает фантазию зрителей и она идет за актером во дворец короля, в глухой лес, на сельскую площадь»…

Так закончился второй сезон «Старинного театра», оставивший в душе всех, кто способен ценить красоту, ряд самых прекрасных воспоминаний и сожалений о том, что судьбе не угодно было превратить его в постоянно действующее учреждение. Евреинов, Бутковская и Миклашевский усердно подготовляли третий сезон, который должен был быть посвящен итальянской Comedia dell’arte, этой оригинальнейшей форме театрального искусства эпохи Ренессанса. Начать спектакли предполагалось осенью 1914 г. Но тут грянула война. К. М. Миклашевского, который особенно много потратил труда на всевозможные изыскания в области итальянской комедии масок, призвали в ряды армии, и все дело расстроилось. Но память о «Старинном театре» не умерла, дух его живет и посейчас в русском театральном искусстве.

# **{67}** Глава X. Результаты деятельности «Старинного театра»

«Старинный театр» имел всего два сезона, весьма притом коротких, и в них только пять вечеров по разным программам. И, не смотря на всю кратковременность своей жизни, он оставил такие важные результаты, каких не может добиться иное театральное учреждение, функционирующее долгие сезоны, потому что в «Старинном театре» слишком сильно трепетал нерв подлинного художественного творчества.

Прежде всего перед нами вопрос чисто персональный. «Старинный театр» сыграл большую роль для тех, кто в нем работал, упрочив старые репутации и создав совершенно новые. Он создал в петроградских театральных кругах широкую популярность Н. В. Дризену, благодаря энергии которого прекрасная идея Н. Н. Евреинова облеклась в плоть и кровь, и эта популярность, начавшись с первого сезона и несомненно послужившая в некоторой степени причиною приглашения Дризена в конце 1908 г. на пост редактора «Ежегодника Императорских театров», еще более укрепилась после второго. Самого Н. Н. Евреинова «Старинный театр» выдвинул на более широкий путь театральной деятельности, показав, что в этом человеке таятся неограниченные возможности, и в следующем сезоне 1908 — 1909 гг. мы уже застаем Н. Н. Евреинова режиссером в театре В. Ф. Комиссаржевской. После второго сезона, особенно под влиянием блестящей постановки «Фуэнте Овехуна», имя Евреинова было уже у всех на устах. «Старинный театр» окончательно доказал, что, к сожалению, столь безвременно скончавшийся, И. А. Сац обладал крайне индивидуальным, красочным талантом музыкальной композиции, и Московский Художественный {68} театр стал после этого неоднократно пользоваться его услугами, особенно в тех случаях, когда требовалось создать музыку, полную своеобразного колорита и острых звучаний. Целый ряд артистов оказался выдвинутым «Старинным театром». К. М. Миклашевский, пришедший в него, как любитель, после первого сезона завершил свое специальное драматическое образование и затем выработался в серьезного, в высшей степени культурного театрального деятеля. Работа над средневековым театром до того увлекла Миклашевского, что в результате появился его серьезный, строго научный труд «Comedia dell’arte», удостоенный премии от Академии наук. Скрывавшийся под псевдонимом Альминского, бывший тогда студентом, М. Н. Каракаш сделался впоследствии прекраснейшим певцом и артистом, с честью несшим службу искусству на сцене Мариинского театра. А. А. Гейрот, отлично игравший в «Фуэнте Овехуна» и в «Благочестивой Марте», перешел из «Старинного театра» в студию Московского Художественного театра, где и занял первенствующее положение. А. А. Мгебров также всей своей карьерой обязан «Старинному театру». Бывшие лишь скромными танцовщицами, Маршева и Гейнц весьма усовершенствовали свои таланты в дальнейшем, работая в «Летучей мыши» Балиева. Так как живописная сторона дела играла в «Старинном театре» огромную роль и не могла пройти незамеченной, то прежде всего очень выдвинулись работавшие для театра художники, кроме, разумеется, таких, которые в таком движении не нуждались, будучи уже вполне законченными мастерами. Но впервые явили себя серьезными творцами в области декорационной живописи Н. К. Рерих, М. В. Добужинский и В. А. Щуко.

Всем своим серьезным тоном, бесконечно благоговейным отношением к делу, знаниями и художественным вкусом, положенными в основу предприятия, «Старинный театр» лишний раз подчеркнул, насколько театр вообще не есть игрушка, легкая забава, к которой можно приступать спустя рукава, насколько сцена отнюдь не есть последнее прибежище для тех, кому больше некуда деваться. Показав впервые русской публике, что такое литургическая драга, «Старинный театр» исполнил этим громадную задачу. Когда нам говорят: «театр есть храм» и в доказательство ссылаются на эллинов, возведших это учреждение на недосягаемую высоту, мы скептически отворачиваемся, дескать, там была совсем другая культура. «Старинный театр» {69} показал, что и в нашей христианской культуре театр тоже первоначально был храмом, ибо из храма вышло это литургическое действо о трех волхвах, духом богослужения повито было первоначально сценическое представление в Европе.

Старинный театр сослужил большую службу, показав всем очень рельефно и вполне убедительно, насколько во всех этих наивных первобытных формах средневековой драматургии встречается много такого, что на каждом шагу мы видим и в наших сценических произведениях. Разные приемы выражения мыслей, которые иные театральные писатели совсем недавнего времени пускали в ход, да не прочь пускать и сейчас, как нечто совершенно новое, составляющее всецело достояние их творческой фантазии, оказываются старыми, если начать сопоставлять их с тем, что было раньше. Конечно, это — новость отнюдь не для глубоких знатоков театральной литературы, но для широкой публики. Нагляднее всего оно обнаруживается, если сравнить то, что говорит, например, Пролог в «Нынешних братьях», с тем, что вещает «Некто в сером» в начале представления «Жизни человека» Л. Андреева, или вспомнить мечтания Ф. Сологуба, чтобы в сторонке на стуле сидел своего рода «преко» и пояснял все происходящее на сцене. Да и вообще много найдется в русской драматической литературе последнего времени, ищущей новых форм для своего выражения, такого, что сближает ее с поэзией средних веков. Ясно, что искусство, стремясь к новой жизни, должно постоянно обращаться назад, потому что в корнях прошлого содержится громадный запас чисто животного здоровья, бурной крови, без которых искусство становится анемичным, болезненным, близким к смерти. И если это справедливо по отношению к таким могущественным отраслям искусства, как живопись, скульптура, архитектура, поэзия, а оно справедливо, потому что это стремление обращаться к своим корням совершается на наших глазах, то, конечно, подобное явление в той же степени должно наблюдаться и в более интимной области искусства сцены. «Старинный театр», дав нам реконструкцию былой сценической красоты в ее примитиве, показал, насколько живуч этот примитив, как много в нем творческой силы, способной оживотворять искусство, даже отделенное от него длинным рядом столетий, и какие чисто художественные богатства скрываются в духовном наследстве, завещанном нам средними веками, наследстве, которое мы, {70} загипнотизированные рассказами об ужасах того времени, предали полному забвению.

«Старинный театр» сыграл чрезвычайно важную роль по отношению к стилю сценического исполнения. Здесь мы сталкиваемся с явлением беспримерной важности. Требование стиля в искусстве есть вопрос элементарный, и строжайшее выполнение этого условия мы наблюдаем везде, кроме театра. Стилизовать сценическое действие так, что бы оно вполне отвечало строгим художественным требованиям, что бы оно находилось в известном соотношении с духом поэтического произведения с одной стороны, и всем красочным нарядом, его облекающим с другой — задача очень трудная, по риску ежеминутно впасть в фальшь, надуманность, или даже просто показаться смешным. «Старинный театр» блестяще выполнил эту задачу. Давая стильную декорацию, он проектировал на ее фоне столь же стильную фигуру актера. Жест, как и весь ритм тела, этого актера не был произвольным по форме, но являлся прямым следствием стильной сущности всей его фигуры. Он совершенно натурально вытекал из того ритма, который лежал в основе данного сценического переживания, который был характерен для всего сценического произведения в его целом. Добиться полного совершенства в такой работе было гораздо труднее, чем достичь даже самого виртуозного ансамбля в современном натуралистическом театре, потому что там всякий жест актера есть точная имитация жизни, между тем как в «Старинном театре» этот жест и вообще все сценическое воплощение были преображением жизни, ее *театрализацией*.

Театрализация — вот то существенно важное, что вытекло из всех действований «Старинного театра», и что отразилось во множестве явлений, наблюдавшихся в жизни русской сцены после «Старинного театра» и для наших дней. Сначала театральность, а потом уже все остальное вплоть до литературы, вот лозунг, который приняли многие режиссеры, актеры, художники и даже сами литераторы. Долой всякую публицистику, всякие манифесты общественности, все, что делало театр похожим на какую-то инсценированную газету. И если внимательно присмотреться к некоторым эпизодам жизни русского театра с начала деятельности «Старинного театра» и до наших дней, то обнаружится множество таких фактов, которые не появились бы, не будь «Старинного театра». Петроградская студия Мейерхольда со всеми ее достижениями в области актерской пластики, увлечение {71} Гоцци с Гофманом, вся эта «Любовь к трем апельсинам» и другие аналогичные явления, что это как не прямое последствие всего добытого «Старинным театром»? А спектакли Московского Камерного театра, руководимого Таировым с его каприччио по Гофману, с его преображением Шекспира, потому что это нужно во славу голой театральности и не шекспировской, ибо театральность Шекспира сама себе довлеет, и притом весьма могущественно, но театральности, отвечающей настроениям сегодняшнего дня, настроениям нашей эпохи, с его, доведенными до крайней степени, четкими, законченными, выдержанными стилизациями жеста (достаточно вспомнить Фердинандова в роли Джилио Фава в «Принцессе Брамбилле»), — что это опять таки, как не прямое следствие всех вопросов, поставленных и разрешенных «Старинным театром»? В работе студий Московского Художественного театра также найдется не мало отголосков «Старинного театра». Все эти столь модные сейчас разговоры о снятии рампы, о разбивке сценической площадки, о роли просцениума, о слиянии сцены со зрительным залом и т. под., над чем усиленно стараются петроградские и московские новаторы, талантливые и вовсе бездарные, все ведут свое начало от «Старинного театра», все вдохновлены только им, хотя бы все «разговаривающие» и «действующие» и стали бы это отрицать.

Наконец, чисто эстетическое значение спектаклей «Старинного театра» покрывает собою все остальное. Был ли «Старинный театр» значительнейшим явлением красоты? Да. Этого довольно! Все остальное могло быть, могло и не быть, это неважно в конце концов. Красота сама по себе — великая цель, ибо она, рожденная искусством, творит добро. Кто достигает ее, ставит себе вечный памятник в сердцах всех влюбленных в красоту. «Старинный театр» это был благоухающий цветок эстетики, — их так немного растет на наших полях… Театр, где все до последней мелочи было проникнуто красотой. Укажите еще такой же ему подстать. Невозможно! В каждый театр, не исключая самого передового, вторгается в лице современной драматургии, драматургии XX‑го столетия в особенности, дух меркантильный, низкий, пошлый. В роскошный стильный наряд там сплошь да рядом облекают шумиху громких фраз, базар ничтожных чувств и малозначащих поступков, перед глазами мелькает кинематографическая лента вместо поэтического вымысла, злободневность сближает храм Мельпомены с уличной газетой, и {72} только в одном «Старинном театре» ничего этого не было, только в кем одном мы видели дивную гармонию стиля в каждом его спектакле, наслаждались зрелищем чистейшей красоты. И «возмутив бескрылое желание в нас, чадах праха», как говорит Пушкинский Сальери, «Старинный театр», подобно иным роскошным цветам, что живут один лишь день и умирают, едва зайдет солнце, отцвел, вместо того, чтобы превратиться в постоянное учреждение. Очевидно, мы еще не доросли до счастья владеть такими культурными ценностями, мы еще не достойны вечно поддерживать священный огонь в храмах красоты…

1. Курсив наш. [↑](#footnote-ref-2)
2. Проф. Б. В. Варнеке. История русского театра. Изд. 2‑е Н. Н. Сергиевского, Стр. 674 – 75. [↑](#footnote-ref-3)
3. Н. Н. Евреинов. Театральные новации, стр. 80. [↑](#footnote-ref-4)
4. См.: Н. Н. Евреинов. Драматические сочинения. Т. 2‑й. Изд. Н. И. Бутковской. СПб. 1914 г. Там же «Три волхва». [↑](#footnote-ref-5)
5. См.: Тикнор. История испанской литературы Пер. Н. И. Стороженко. Изд. К. Т. Солдатенкова. Москва, 1886 г. Т. II, стр. 175. [↑](#footnote-ref-6)