Евреинов Н. Н.

**Демон театральности**

 / Сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.

*В. Максимов.* Философия театра Николая Евреинова 5 [Читать](#_TOC125710720)

Театр как таковой

К новому читателю (Предисловие ко 2‑му изданию) 31 [Читать](#_Toc125710722)

Предисловие без маски, но на котурнах  
(К 1‑му изданию книги, 1912 г.) 34 [Читать](#_Toc125710723)

Апология театральности 39 [Читать](#_Toc125710724)

Театрализация жизни. Ex cathedra 43 [Читать](#_Toc125710725)

Тайна статиста 69 [Читать](#_Toc125710726)

К вопросу о пределах театральной иллюзии. Беседа 72 [Читать](#_Toc125710727)

Несмешное «вампуки». Анафора 77 [Читать](#_Toc125710728)

О театральной пьесе. Экстракт статьи 81 [Читать](#_Toc125710729)

Театральные инвенции 83 [Читать](#_Toc125710730)

Инвенции о смерти 91 [Читать](#_Toc125710759)

Новые театральные инвенции 94 [Читать](#_Toc125710771)

Введение в монодраму 99 [Читать](#_TOC125710778)

Театр для себя

Часть первая (Теоретическая)

Взвитие занавеса 115 [Читать](#_Toc125710781)

Театрократия Пригоршня раз навсегда взвешенных слов 117 [Читать](#_Toc125710782)

К философии театра 131 [Читать](#_Toc125710783)

I. «Театр» и театр 131 [Читать](#_Toc125710784)

II. Воля к театру 134 [Читать](#_Toc125710785)

III. Малолетние «преступники» 137 [Читать](#_Toc125710786)

IV. Преступление как атрибут театра 143 [Читать](#_Toc125710787)

V. Каждая минута — театр 149 [Читать](#_Toc125710789)

VI. Дон Кихот и Робинзон 162 [Читать](#_Toc125710791)

VII. Режиссура жизни 170 [Читать](#_Toc125710792)

VIII. Актеры для себя 179 [Читать](#_Toc125710793)

IX. Эксцессивный «театр для себя» 194 [Читать](#_Toc125710794)

Часть вторая (прагматическая)

Мы, аристократы театра! (Эстокада) 241 [Читать](#_Toc125710796)

Урок профессионалам 269 [Читать](#_Toc125710805)

Об отрицании театра (Полемика сердца) 277 [Читать](#_Toc125710806)

Театр пяти пальчиков 289 [Читать](#_Toc125710807)

Театр в будущем (Нефантастичная фантазия) 292 [Читать](#_Toc125710808)

Мой любимый театр 297 [Читать](#_Toc125710809)

Часть третья (практическая)

«Театр для себя» как искусство

I Общественный театр на взгляд познавшего искусство «театра для себя» *(Из частной переписки)* 301 [Читать](#_Toc125710812)

II Об устройстве «Спектаклей для себя» *(Проповедь индивидуального театра)* 305 [Читать](#_Toc125710813)

III Суд понимающих… (Сон, настолько же невероятный, насколько и поучительный) 321 [Читать](#_Toc125710814)

Пьесы из репертуара «театра для себя» 351 [Читать](#_Toc125710815)

Занавес падает 406 [Читать](#_Toc125710831)

Демон театральности

I. Леонид Андреев и проблема театральности в жизни 409 [Читать](#_Toc125710833)

II. Из «дневника сатаны» 413 [Читать](#_Toc125710834)

III. Христианский пережиток 415 [Читать](#_Toc125710835)

Комментарии 419 [Читать](#_TOC125710836)

Именной указатель 498 [Читать](#_TOC125710837)

Список литературы, упоминаемой и цитируемой Евреиновым 527 [Читать](#_Toc125710838)

# **{****5}** ФИЛОСОФИЯ ТЕАТРА НИКОЛАЯ ЕВРЕИНОВА

Среди ярких явлений великой театральной эпохи рубежа XIX – XX веков — времени, когда переосмыслялось соотношение искусства и жизни, когда театр превращался в режиссерский театр, когда искусство обытовлялось, а жизнь театрализовывалась, — театральная теория Николая Евреинова стала одним из самых глубоких и бескомпромиссных проявлений творческого духа. На рубеже XX и XXI веков эта теория оказалась самой незаслуженно забытой. О Евреинове помнят как об историке театра, как о создателе и режиссере Старинного театра, как о драматурге и режиссере «Кривого зеркала». Но это лишь малая часть всего того разнообразного наследия, которое оставил этот деятельный, разносторонний человек. И все же, возможно, самое главное в его творчестве — теория театра, разработанная в начале XX века и сформулированная в работах «Введение в монодраму», «Театр как таковой», в трилогии «Театр для себя» и многих других.

Современники Евреинова — театральные критики, историки, философы — видели в его теории некую философскую программу, переосмысление и развитие философии жизни, переработанной в философию театра. Е. А. Зноско-Боровский в 1925 году справедливо отмечал, что Евреинов «строит целую философскую систему»[[1]](#footnote-2). В том же году Б. В. Казанский опубликовал специальное исследование теории Евреинова, в котором подтверждал универсальность евреиновских принципов и понятий: «Театральность становится первоосновой и первым двигателем бытия, верховной и универсальной презумпцией культуры личности, ибо только в ней, как принципе созидания *нового* и *собственного*, зиждется как утверждение личности, так и движение истории вообще»[[2]](#footnote-3).

В чем собственно состоит метод Н. Евреинова?

В распространении законов театра на любые жизненные процессы. В открытии некоего мирового единства, строящегося по законам театра. Выдвинутая Евреиновым идея «театрализации жизни» объясняет существование и развитие человечества как осуществление театральных принципов, {6} более реальных и существенных, нежели те бытовые законы, по которым живет современное общество. Стремление выработать некий универсальный философский метод на принципах театра позволяет говорить о методе Евреинова как о философии театра.

Но нет ли здесь отказа от театра как искусства? Нет ли подмены проблемы театра и путей его развития решением жизненных проблем? Каков собственно театр, законы которого получают такое универсальное значение?

Евреинова часто упрекали в том, что он предельно размывает границы театра и тем самым «отрицает» его[[3]](#footnote-4). Однако «театрализация жизни» лишь общее внешнее условие развития искусства, которое позволяет Евреинову выработать оригинальную концепцию театра.

В случае Евреинова мы имеем дело с параллельным развитием философии, объясняющей мир через инстинкт театральности, и театра как уникальной художественной формы. Естественно, само понятие «театр» существенно отличается от того театра, который окружал Евреинова.

Евреинов не принимает сам принцип существования театра как культурного института, независимо от того, что это за институт — кафедра, с которой можно сказать миру много добра, или средство развлечения, в котором каждый вечер муж вытаскивает любовника за ногу из-под кровати. «Какие бы сладкие песни вы ни пели мне про ваш театр, — пишет он в статье “Театрократия”, — как бы остроумно, научно и занимательно вы ни убеждали меня, что это культурный институт первостепенной важности, что это храм, где душа может искупительно очиститься, что театр — учитель нравов, кафедра добродетели, зеркало правды и пр., и т. п., — я останусь к искусству театра совершенно равнодушен, если не увижу, что это мой театр, театр для меня, для моей радости, для удовлетворения моего алкающего преображения, в этом несовершенном мире, духа!» (стр. 130 наст. изд.). Так, критерием театрального искусства Евреинов делает принцип преображения «я», приобщения личности к некоему общечеловеческому театральному началу, проявление инстинкта театральности. Позиция Евреинова бескомпромиссна и эпатирует приверженцев общественных устоев: «Мое личное благо есть решающий критерий всех ценностей мира. Когда я умираю на поле сражения, не отечество мне дорого и не за него я жертвую собой, а за себя самого, как гордого своим отечеством сына его» (стр. 130 наст. изд.).

Критерии не только театра, но и жизни оказались поставленными с головы на ноги: не человек ради отечества, а отечество ради человека, не театр ради улучшения жизни, а жизнь как следствие театральной природы, первичного театрального инстинкта. И если жизнь не соответствует театральности, следует изменить жизнь, преобразить ее по законам театра!

{7} Евреинов творил в те времена, когда высказывались немыслимые ранее прозрения. Но в эти же времена родилась теория отрицания театра. Театр признавался отжившим свой век под натиском новых общественных ценностей, новой науки, новых видов искусства. Евреинов полемизирует не с этой теорией. Он считает, что Юлий Айхенвальд и Дмитрий Овсянико-Куликовский (которые его скорее забавляют, чем раздражают) лишь пошли по стопам… натуралистического понимания театра, и прежде всего театра Московского Художественного. Подмена театра другими понятиями, отрицание театра произошло именно здесь: «Они захотели привлечь к оскопленному ими театру “литературой”, “настроением”, “стилизацией”, “археологией”, “бытом”, “художественностью”, пускались даже на фокусы, на трюки, не жалели труда, времени, денег, — а в результате… отрицание театра! Даже их театра!» (стр. 284 наст. изд.).

В полемике Вл. И. Немировича-Данченко с Ю. Айхенвальдом Евреинова возмущает позиция первого, неуклюже защищающего театр тем, что он и МХТ творят «художественные ценности» (критерием театра становится сам художник и его «работа», причем речь идет о театре, подражающем быту, с его «внутренними переживаниями», «натуралистической игрой»). «… Все это воочию убедило, — считает Евреинов, — что Художественный театр, при всем таланте отдельных членов своих и при всех отменных качествах, — театр неумный, идейно-незначительный, действительно “провинциальный” театр» (стр. 280 наст. изд.), — пишет Евреинов в главе «Об отрицании театра».

В Московском Художественном предвидел Евреинов наибольшую опасность для театра. Он не мог не учитывать объективных достоинств МХТ, как не мог не реагировать на всепоглощающее засилье пошлости, ремесленничества, безвкусия, потакания сиюминутным зрительским запросам в театре. Почему же с МХТ Евреинов столь яростно полемизирует? Потому что он (подобно многим другим деятелям культуры) видит здесь мощную тенденцию, определившую развитие русского театра на многие десятилетия. МХТ был передовым театром, но в его новаторстве коренились стремление к монопольному владению театральным искусством (и что самое печальное — театральной школой), ориентация на воссоздание на сцене жизненных законов, решение средствами искусства бытовых проблем, подчинение театра литературе и утрата сценической специфики.

Именно в силу утверждения этих принципов творчество Евреинова оказалось забытым, как абсолютно неуместное в новой культурной ситуации. В результате на рубеже XX и XXI веков мы наблюдаем состояние театра, очень сходное с тем, что видел Евреинов столетие назад. То же засилье пошлости и ремесленничества, те же театры, каждый вечер из кожи лезущие, чтобы развеселить зрителя, или те же театры, каждый вечер рассказывающие со сцены поучительные истории о том, как нехорошо женам изменять своим мужьям. И во времена Евреинова и сейчас причина этого в смещении критериев театра, в подмене театра другими видами зрелища, театром не являющимися (как во времена упадка Римской империи театр {8} уступил место цирку, а новая христианская культура всячески боролась с театром, видя в нем только развлечение и насилие).

Евреинов сделал своей задачей выявление и разъяснение собственно театральной природы. Он обнаружил очевидный факт: то, что именуется театром, никакого отношения к театру не имеет. На этом пути Евреинов развивал определенную тенденцию, ставшую актуальной для наиболее радикальных представителей искусства и философии рубежа XIX – XX веков.

В третью часть «Театра для себя» Евреинов включает своеобразную философскую пьесу, в которой персонажи (от Шопенгауэра до Федора Сологуба) вступают в диалоги с Евреиновым, чтобы подтвердить свою приверженность идее театрализации жизни. Участники этого представления Ницше и Уайльд высказывают идею преодоления природы через желание быть не собой («Жить — разве не значит как раз быть чем-то другим, нежели эта природа?» — говорит евреиновский Ницше (стр. 333 наст. изд.)). Евреинов лишь называет эти качества театральностью, показывает театральную природу любой человеческой деятельности.

Как и у Ницше, у Евреинова существует разделение на культуру плебейскую (вкусы толпы) и культуру аристократическую. Как и Ницше, критерием плебейской культуры Евреинов называет «пользу». «Польза, полезность, выгода, — пишет в частности Евреинов, — с этим плебей носится в сфере искусства, боящегося, хуже огня, атмосферы банкирской конторы, — искусства, цветы которого требуют самой щедрой, самой чуждой расчета и экономии поливки!» (стр. 257 наст. изд.). Здесь Евреинов переходит на публицистический пафос нетерпимости к тому обывательскому искусству, которое распространяется вокруг него, забивая любые свободные побеги. Невозмутимый Ницше констатирует, что критерий «разумности» в искусстве установился со времен Сократа и господствовал до самого последнего времени[[4]](#footnote-5): качества, составляющие трагическое искусство, — аполлоновское и дионисийское — уступили место другим средствам возбуждения. «Такими средствами возбуждения являются холодные парадоксальные мысли, сменяющие аполлоновское созерцание, и пламенные аффекты, становящиеся на место дионисийского экстаза, причем и мысли эти, и аффекты воспроизводятся в высшей степени реалистично и ни в коем случае не погружаются в эфир искусства. (...) Мы можем теперь подступиться к сути эстетического сократизма, чей высший закон можно сформулировать примерно так: “Чтобы быть прекрасным, все должно быть разумным”, и это соотносится с сократовским тезисом “Лишь знающий добродетелен”»[[5]](#footnote-6).

Очевидность существования двух типов культуры — «эфир искусства» и «атмосфера банкирской конторы» — является для Ницше и Евреинова не {9} некой метафорой, а фактом, определяемым единым негативным критерием: полезность, разумность, реалистичность.

Как и Ницше, Евреинов полностью отвергает современный ему театр, называя его «театром для того сброда безмозглых эстетов, которые, в своем снобизме, вечно путают театр с музеем или выставкой картин» (стр. 316 наст. изд.). Ницше в «Утренней заре» подчеркивает обытовленность, поверхностность, случайность и подражательность современного театра: «Театр и актер, наряженный героем, являются тормозом, а не крыльями фантазии: слишком близко, слишком определенно, слишком тяжело, слишком мало грез и полета!»[[6]](#footnote-7)

И при этом непризнании причастности к искусству всей эволюции театра на пространстве от Еврипида до современности Ницше выводит формулу, оправдывающую существование мира, именно на примере анализа древнегреческой театральной модели, сохранившейся в более поздние времена только в музыке: «Бытие и мир получают оправдание только как эстетический феномен, подтверждая эту мысль, как раз трагический миф убеждает нас, что даже безобразные и дисгармоничные начала представляют собою художественную игру, которую ведет сама с собой воля, несущая вечную и полную радость»[[7]](#footnote-8). Таким образом Ницше расширил законы театра до общих законов существования человека и общества.

Приоритет нового мышления, открытие природной связи художественных законов и эволюции человека конечно же остается за Ницше. Но существует принципиальное различие, на котором постоянно настаивает Евреинов. В его теории основополагающим становятся не законы эстетики, вскрытые Ницше на примере древнеаттической трагедии, а собственно театральные законы.

В программной статье «Театрализация жизни» (сборник «Театр как таковой») Евреинов определяет исток своей театральной теории, от которого, однако, он решительно открещивается. Деятели театра, уставшие от жизнеподобия и психологизма, восприняли идею эстетизма, противостоящего жизненности: «красота ради красоты», «действие ради действия», творение реальности по законам эстетики. (Эту концепцию наиболее четко высказал Оскар Уайльд в «Упадке лжи», развивая, конечно же, идеи Ницше: «Искусство начинается с того, что художник, обратившись к нереальному и несуществующему, стремится создать путем своего воображения нечто восхитительное и прибегает для этого к украшению, не имеющему никакой прикладной цели»[[8]](#footnote-9).)

Евреинов решительно идет дальше теории эстетизма: не осознанное воссоздание законов искусства, а разрушение их ради бессознательного чувства театра как подлинной основы жизни. «И какое мне (черт возьми!) {10} дело до всех эстетик в мире, когда для меня сейчас самое важное — стать *другим* и сделать *другое*, а потом уже хороший вкус, удовольствия картинной галереи, подлинность музея, чудо техники изысканного контрапункта!» (стр. 44 наст. изд.). Так критерием театральности выступает желание преображения, стремление «стать другим». Это потребность не эстетическая, а *жизненная*, изначальная в человеке, и реализуется она по законам театра: «… что мне толку в эстетике, когда она мешает мне творить свободно другую жизнь, быть может даже наперекор тому, что называется хорошим вкусом, творить, чтобы противопоставить мой мир навязанному мне, творить совсем с иной целью, чем творится произведение искусства! Последнее имеет в виду эстетическое наслаждение, произведение же театральности — наслаждение от произвольного преображения…» (стр. 44 наст. изд.). Таким образом, театральность противопоставляется созданию произведения искусства. Театральность — не театр. Это всеобщая жизненная творческая основа. Театр — построение художественного произведения на основе этой театральности. Конечно, такое понимание театра — при всей его простоте и очевидности — оказывалось противоположным и привычному развлекательно-морализирующему театру и новому режиссерско-психологическому.

Театральность Евреинова — это другая реальность жизни, независимая от законов обыденности, со своей реальной логикой, со своей моралью, своими чувствами. Такое противопоставление двух реальностей хорошо известно в символизме: мир повседневный и мир сущностный. У Евреинова иное: в этой театральной реальности (основанной на инстинкте театральности) опровергается и эстетика, и художественность как нечто искусственное. «Художественно-красивое не есть непременно театрально-красивое. (...) Художественно-безобразное театрально-прекрасно, когда сценическая правда требует причинения боли моему эстетическому чувству» (стр. 83 наст. изд.). Итак, не эстетизм, противостоящий обыденной повседневности, но разрушение эстетизма по законам театральной природы человека, ограниченного («оскопленного») цивилизацией.

В петербургском обществе Евреинов воспринимался своего рода русским Уайльдом — творческая натура, эпатажность, опровержение жизненных и художественных форм, жизнь служащего Министерства путей сообщения, строящаяся по законам искусства. К этому можно добавить крайнее высокомерие и самолюбие Евреинова, отстаивание им первенства во всех начинаниях (например, тяжба с бароном Дризеном по вопросу главенства в Старинном театре), во всех высказанных им идеях. Бескомпромиссность Евреинова переходила в эгоизм, он творил себя для истории, он считал себя самым образованным среди режиссеров, самым творческим среди историков и теоретиков, самым одаренным, самым-самым… Конечно, это было реализацией маски, реализацией принципа «быть другим», создание театра для себя, но реализацией весьма агрессивной.

Однако за внешней — эстетизированной — игрой скрывается иная природа, совсем иная. Возьмите его короткую зарисовку «Театр пяти пальчиков» {11} (стр. 289 наст. изд.), и вам станут ясны истинные ценности воинствующего эстета!

Евреинов рассказывает о театре четырехлетней Верочки, которой «нет никакого дела до новых теорий сценического искусства». Она обходится без сценического оборудования и без костюмов, ей не нужны куклы и игрушки. Ее актеры — пальцы ее руки, у каждого из которых — роль, а сюжеты спектаклей рождаются в Верочкиной фантазии. Вот подлинный театр. «Моя милая Верочка, моя милая волшебница, моя всезнающая, всеумеющая, — завершает Евреинов рассказ об этом театре, — на глазах моих слезы, что я могу сказать о твоем искусстве театра? — я, жалкий невежда, грубый и неумный, так измучившийся, так измучившийся от бессилия найти настоящие слова о спасительном преображении?!» (стр. 291 наст. изд.).

Маска эстета оказывается фальшивой перед театральной природой ребенка. Театральная поза — результат отчаянной борьбы за выживание в обществе — теряет смысл перед истинными ценностями. Вся биография Евреинова — бесконечное отстаивание неповторимой индивидуальности художника и отказ от внешней субъективности перед лицом истины, правды театра.

Николай Николаевич Евреинов родился в Москве в 1879 году в семье инженера путей сообщения (матерью Евреинова была французская аристократка)[[9]](#footnote-10). Закончив в 22 года Петербургское училище правоведения, Евреинов вскоре начинает работу в Министерстве путей сообщения, где он прослужил до 1914 года. Одновременно со службой в министерстве он продолжает изучение философии в Петербургском университете и обучение в Петербургской консерватории в классе Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова.

С 1905 года начинается его известность как драматурга: пьеса «Стёпик и Манюрочка» поставлена в этом году в Александрийском театре, последующие пьесы ставятся в Новом театре Л. Б. Яворской, в Малом театре А. С. Суворина. В 1907 и 1914 годах выходят первые два тома его «Драматических сочинений».

В 1907 году Евреинов вместе с Н. В. Дризеном и М. Н. Бурнашевым создает Старинный театр. В первом сезоне были поставлены спектакли различных жанров средневекового репертуара: литургическая драма «Три волхва», «Миракль о Теофиле», «Игра о Робене и Марион», моралите XV в. «Нынешние братья», фарсы «О шляпе-рогаче» и «Чан». Переводчики — А. А. Блок, М. А. Кузмин, С. М. Городецкий. Художники — И. Я. Билибин, Н. К. Рерих, М. В. Добужинский, В. А. Щуко. Через несколько лет в сезоне 1911 – 1912 гг. Старинный театр показывает спектакли по пьесам {12} испанского золотого века: «Фуэнте Овехуна» и «Великий князь Московский» Лопе де Вега, «Благочестивая Марта» Тирсо де Молина, «Два болтуна» Сервантеса, «Чистилище Святого Патрика» Кальдерона. Спектакли имели большой общественный резонанс, став результатом органического соединения научного и художественного подхода к сценическому искусству. Первые представления Старинного театра ознаменовали новое направление в исканиях русской сцены — так называемый «традиционализм». К Евреинову пришла известность и как к режиссеру: осуществив несколько постановок в различных студийных театрах, он становится режиссером Драматического театра на Офицерской В. Ф. Комиссаржевской после ухода оттуда В. Э. Мейерхольда. В сезоне 1908 – 1909 гг. Евреинов ставит в этом театре «Франческу да Римини» Г. Д’Аннунцио с Комиссаржевской в главной роли, «Ваньку-ключника и пажа Жеана» Ф. Сологуба. Спектакль по трагедии О. Уайльда «Саломея» был запрещен Синодом накануне премьеры.

В 1910 году Евреинов становится режиссером театра А. Р. Кугеля и З. В. Холмской «Кривое зеркало». В период до 1916 года им написаны и поставлены многочисленные пьесы-пародии.

Деятельность Евреинова режиссера и драматурга будет продолжаться и в советский период, и в период эмиграции до самой его смерти в Париже в 1953 году. За полвека Евреинов проделает значительную эволюцию. Будут меняться театры и языки, драматургические жанры и политические пристрастия, Евреинов всегда чутко реагирует на веяния времени, часто оказываясь в конфликте с эпохой. Неизменным будет оставаться одно — сочетание в одном человеке таланта режиссера, драматурга, организатора, оратора, композитора, художника, историка и теоретика.

В 1908 году Евреинов выдвигает теорию монодрамы и выступает с лекциями в театрах, литературных кружках, различных обществах. Вслед за этим — целый ряд статей, вошедших впоследствии в сборник «Театр как таковой» (1912). Осенью 1914 года Евреинов прервал свою кипучую режиссерскую деятельность на целый год, чтобы уединиться на даче Юрия Анненкова в Куоккале и изложить подробно принципы своей театральной теории. В результате родилась трилогия «Театр для себя», тома которой выходили соответственно в 1915, 1916 и 1917 годах. После этого будут еще выходить многие книги, десятки статей, но основополагающая идея театрализации жизни выдвинута именно в названных произведениях.

Евреинов исходит из того, что в современном человеке происходят существенные изменения, которые невозможно отразить средствами, разрабатываемыми в предшествующие рациональные просветительские века. В отрицании общепринятых истин Евреинову присущ футуристический эпатаж (неслучайно его сближение с футуристами в середине 1910‑х годов): «При современной нивелировке переживаний, *искренность* в общении людей стала отъявленной *скукой*. (...) Не накануне ли мы чудесного века маски, позы и фразы? Наиболее чуткие умы уже поняли, что задушевность — своего рода невежество, пошлость, отсутствие творческой способности, {13} бедность, назойливо вторгающаяся в чужой дом не столько за помощью, сколько для отравы» (стр. 83 наст. изд.).

Психологический театр мотивирует свой метод стремлением к жизненной естественности. Евреинов отказывается как от эстетизма (искусственной структуры), так и от естественности, ибо под естественностью подразумевается перенесение жизненных законов на сцену, т. е. эстетика реализма. Кажется, режиссер-философ оказывается перед неизбежным противоречием. Однако театральность предусматривает другой путь — природная общечеловеческая основа, независимая от обыденности, позволяющая реализовать человеческую индивидуальность. «Высший закон, проявляемый через подсознательное “я”, а не “глупое” кокетство, заставляет девчонку сексуально театрализировать свою внешность еще до брачного возраста — нужна подготовка, практика, гарантия заранее» (стр. 94 наст. изд.). Театральность подсознательна. Она сопровождает человека постоянно и проявляется во всем. Фрейд объяснял действия человека подсознательным сексуальным влечением, Евреинов объяснял сексуальное влечение подсознательной театральностью.

Говоря об *инстинкте театральности* («воле к театру») как об изначально присущем человеку, Евреинов определяет театральность как преэстетизм, предыскусство, как свойство, предшествующее религиозности (объяснение возникновения театра религиозным культом Евреинов называет «отсталым», «так как любой этнограф теперь укажет на десятки племен, совсем не знающих понятия “Бог”, но вряд ли он мне назовет хоть одно такое племя, в жизненном укладе которого не нашлось бы признаков, характеризуемых мною как “театральность”» (стр. 46 наст. изд.)).

Евреинов подчеркивает природную основу театральности в противовес наносным социальным принципам. Законы театра возвращают человека к его природе. «Совсем другое дело — законы религиозного самоопределения человечества, его нравственной эволюции, его социального и экономического устроения. Уж одно то обстоятельство, что первобытное человечество десятки тысячелетий просуществовало вне всякой зависимости от этих законов, не дает нам права называть эти законы, подобно законам биологическим, господствующими с испокон веков» (стр. 117 наст. изд.). Инстинкт театральности равен биологическому закону, и именно вскрытие человеческой природы становится задачей нового театра.

Теория Евреинова полна противоречий, но эти противоречия отражают диалектичность и многогранность философии театра. Подобно философии Ницше, постоянно опровергающей саму себя ради бесконечного углубления и уточнения антифилософской логики, Евреинов открывает читателю истину, не боясь самоопровержений. Евреинов утверждает, что наступает эпоха маски, театральность находит все новые и новые воплощения в жизни. Вместе с тем он не может не видеть наступление воинствующего мещанства (Грядущего Хама), для которого театральность неприемлема не только в жизни, но и в театре: «Сегодня “они” смеялись над условностью итальянщины, завтра “они” будут смеяться над тем, что в опере поют, а не {14} разговаривают, говорят стихами, а не по-обывательски. Послезавтра “они” будут умирать со смеху, что нет на сцене четвертой стены, а скоро с легким сердцем и вовсе выбросят сценическое искусство за борт своего рационально построенного (о! как рационально построенного) корабля» (стр. 79 наст. изд.). Евреинов не ошибся — история развивалась именно в эту сторону. Но подлинная-то реальность, сохраненная в творчестве избранных аристократов духа, продолжала свое стремительное развитие сквозь весь двадцатый век, продолжает развитие и сейчас. Мысль Евреинова пробудила тенденцию в эволюции мирового театра, ставшую самой революционной в XX веке и давшую самое глубокое понимание смысла театрального искусства.

В конце второй части «Театра для себя» Евреинов делает гениальные прозрения будущего развития театра: «Что же касается театра со скопищем зрителей, т. е. современного театра, потрафляющего или, вернее, стремящегося потрафить в один прием и приказчику, и ученому, и ребенку, и старцу, и девственнику, и гетере, то его времена придут к концу скорее, чем это мнится большинству» (стр. 295 наст. изд.). Действительно, театр, претендующий на морализирование и просвещение общества, театр, ставший литературой для ленящихся читать, — этот театр постепенно потерял привлекательность для любых общественных групп, кроме узкой прослойки «профессионалов», замкнувшейся в своеобразном производственном цикле. Этот театр выродился в искусство либо музейное, либо чисто развлекательное. По-разному упадок театра проходил на Западе и в России, и понадобились великие прозрения одиночек, понадобились великие потрясения истории, чтобы стали реализовываться отдельные проблески свободного чистого театра в 40‑е, 50‑е, 60‑е годы двадцатого века.

Евреинов же предполагает, что театр превратится в… домашний кинотеатр — «*свой собственный театр, некий тоже в своем роде “театр для себя”*». Евреинов прозревает, что и библиотеку, и театр заменит видеотека: «В кабинете студента, ученого, а пожалуй, и всякого любознательного гражданина близкого будущего главное место займут не книги, а принадлежности усовершенствованного кинетофона. Не в библиотеке-хранилище книг будет абонентно записываться читатель грядущего века, а в библиотеке-хранилище кинетофонных лент и валиков» (стр. 294 наст. изд.). Фактически на этих страницах Евреинов отказывает в существовании любой форме «современного театра», оставляя будущее только за «театром для себя», т. е. за «театральностью». Можно ли считать это действительной позицией режиссера, работавшего с лучшими коллективами своего времени, ставящего спектакли различных жанров, отдавшего столько сил театру практическому? Скорее всего, точность евреиновских прозрений сочетается с евреиновской крайностью суждений и ригоризмом.

Способность к прозрениям подтверждается также пониманием происходящих социальных процессов, впрочем, с большой долей идеализации: «Часть русского народа в один поистине прекрасный день неожиданно для всех, врасплох, сюрпризом, заберет, объединенная своим сильнейшим {15} представителем, мировую власть и… не убоявшись миллионов жертв, во имя сказочной, быть может, древней и варварской красоты, перестроит жизнь, с ребяческим хохотом и ребяческой правотою, на таких диковинных началах волшебной театральности, что все перед насильниками преклонятся…» (стр. 296 наст. изд.). Да, все то, что устроила «часть русского народа» «не убоявшись миллионов жертв» стало для Евреинова очевидным вскоре после Октябрьского захвата власти большевиками. В январе 1925 года Евреинов навсегда покидает большевистскую Россию. Но следует признать правоту Евреинова — то, как «перестраивалась жизнь» в последующие годы и десятилетия, было действительно театрализовано до мельчайших подробностей (с жестокой режиссурой, грандиозной бутафорией, миллионной массовкой, сменой героев, раздачей амплуа и т. д.).

Не случайно в первые годы советского театра актуальность теории Евреинова для нового искусства была очевидной.

Идеолог Пролеткульта П. М. Керженцев выпустил в 1918 году книгу «Творческий театр», в которой немалое значение уделено теории Евреинова и принципу театрализации жизни. При этом автор обрушивался на «аристократическую» и «эстетическую» позицию Евреинова, т. е. обвинял его в неверных выводах из правильной идеи. Однако в более поздних изданиях «Творческого театра» Керженцев отмечал удовлетворенность практической деятельностью режиссера в советский период (постановка массового действа, новая драматургия): «Я должен отметить, что в последние годы театральная работа Н. Евреинова в некоторых отношениях склонилась в сторону истинно-революционного театра, и, вероятно, сейчас он уже сам не разделяет многих утверждений, находившихся в его первых книгах»[[10]](#footnote-11). Исследователь русского театра XX века Г. В. Титова отмечает огромное влияние теории Евреинова на театр его времени и особенно на театральную эстетику Керженцева: «Концепция “театрализации жизни”, выдвинутая Евреиновым, оказала сильнейшее воздействие не только на современное искусство, но на весь театр XX века, причем даже на тех его представителей, которые стояли на противоположных Евреинову эстетических позициях… Керженцев евреиновской теорией просто не мог не воспользоваться, ибо творческий театр это и есть театрализация жизни»[[11]](#footnote-12).

Что же касается апологетов Евреинова, они однозначно указывали на единство нового советского театра и идеи театрализации жизни. «Именно теперь, когда старая система искусства утратила активный смысл… — пишет Б. В. Казанский, — представляется плодотворным оглянуться на начальный момент этой борьбы, первые порывы которой в самом процессе ее становления представляют мысль и дело Евреинова. К ним так или иначе восходит вся идеология нового, и даже новое театропонимание связано {16} с его именем и, прежде всего, стремится преодолеть его идею»[[12]](#footnote-13). Новое пролетарское искусство перекликалось с учением Евреинова, и пафосом отрицания предшествующего театра, и стремлением пробудить творческое начало в массах, и всеобщей театрализацией политических актов. Другой вопрос: опираются все эти действия на Евреинова или отталкиваются от него. В любом случае советское искусство очень быстро отошло от «нового театропонимания» и вернулось к худшим образцам прошлого, имитирующим культуру с сугубо утилитарными целями. Евреинов был закономерно забыт.

Если же говорить о его непосредственном влиянии, то здесь на первом месте следует поставить имя одного из великих русских режиссеров Александра Таирова. Таиров шел по пути, равноудаленному и от натурализма Станиславского, и от символизма Мейерхольда. Подчеркнутая обособленность Таирова вызвана тем, что он стремился сохранить уникальные качества собственно театрального искусства, в то время как абсолютное большинство режиссеров разрывали грань, отделяющую театр от других искусств. Таиров подчеркивал первичность актера на сцене, добивался чистоты жанров, пытался возродить трагическую линию в искусстве. Все это неминуемо приводило его в круг проблем евреиновской теории. Во второй половине 1910‑х годов этот «третий путь» воплотился в спектаклях Таирова и был обозначен им как Театр Эмоционально-насыщенных форм. Свой метод, свою задачу Таиров называет Театрализацией Театра, подчеркивая специфику театра и то, что ему в настоящее время недостает, — театральности, собственной его природы. Все это несомненно практическое развитие принципов Евреинова. Однако Таирова интересует исключительно театр как искусство, в то время как Евреинов делает акцент на театральности жизни. А театр для Евреинова — это особая форма, вырастающая из театральности. Но что это за специфическая форма?

В предисловии к «Театру для себя» Евреинов затрагивает тему соотношения *театра* и *театральности*: «Пусть мещане, с жадным интересом выслеживающие, сквозь узкие разрезы своих социалистических или бюрократических масок, каждую обидно-поучительную для своего низменного духа мелочь во взглядах аристократа, узнают наконец из этого произведения, что считавшееся до сих пор “театром” не более как одна из многочисленных вульгарных форм удовлетворения чувства театральности, — лишь незначительный, в конечном результате, эпизод из истории соборной театральной культуры, а главное… — не всегда театр в полном смысле этого слова…» (стр. 116 наст. изд.).

Идею соборного театра Евреинов в конечном счете не принял. «Театр как институт» не принимал никогда, т. к. он не основывается на театральности в том смысле, в котором это понимал Евреинов. При этом существенно, что проблема театра существовала помимо проблемы театральности. {17} И если концепция театральности сформулирована достаточно ясно и неизменно, понятие театра у Евреинова не исчерпывается наличием театральности как основы его.

В своих книгах Евреинов не раз упоминает имя баварского короля Людвига II. Его жизнь для Евреинова — воплощение театральности. Однако помимо театральности в жизни не утрачивает актуальности для Людвига и собственно театр: «Тут только и мог он видеть теперь людей, движение, страсти, словом — жизнь, — цитирует Евреинов книгу В. Александровой “Людовик II, король Баварский”, — и жизнь именно такую, какую он хотел» (стр. 207 наст. изд.). Театрализация жизни не исчерпывает всего творческого потенциала человека, даже если его возможности неограниченны. Инстинкт театральности театрализует жизнь. Театр как таковой реализует жизнь в художественном пространстве такой, какой ее представляет «автор».

Из этих и других высказываний Евреинова можно сделать вывод, что театрализация жизни не есть собственно концепция театра. Театрализация жизни — это философская концепция, объясняющая человеческую природу, принципы мироустройства и — подобно многим значительным модернистским программам — пути дальнейшей эволюции человечества. Главный принцип театрализации жизни, принцип театра для себя — *не быть самим собой*, создать маску, стать другим. Главный принцип театра, вырастающего из общечеловеческой театральности, театра как такового — *стать самим собой*, реализовать то, что скрыто в человеческой природе. Игра — лишь способ прийти к полной реализации творческого начала[[13]](#footnote-14). Можно сказать, что в театре как таковом происходит снятие маски.

Конечно, сам Евреинов не противопоставляет понятия «Театр для себя» и «Театр как таковой»[[14]](#footnote-15). В этих двух книгах нет четкого разделения объектов рассмотрения (книги имеет смысл рассматривать, скорее, как тетралогию, в которой все основные понятия раскрываются параллельно). Но разделение проблем театральности и театра у Евреинова очевидно. «Театр, — пишет Евреинов во второй части “Театра для себя”, — как мы знаем по великим образцам его (греческих трагиков, испанских драматургов, итальянских буфов и др.)[[15]](#footnote-16), потому и притягателен, что являет нам воочию недосягаемое в жизни, являет реализацию идеального даже в злодействе, являет грезу, химеру, мечту, прихоть осуществленными со всем правдоподобием жизни, которой они, эти греза, химера, мечта, прихоть, так алкают, но {18} в отношении которой всегда соблюдают пафос дистанции, страхующий их от обращенья в немилую нам обыденность» (стр. 256 наст. изд.). Формула театра по Евреинову проста: «реализация идеального», «недосягаемого в жизни», и реализация без обращения в обыденность. Художественное произведение, таким образом, строится по внутренним театральным законам, не преобразующим действительность (это — «театр для себя»), а создающим иную действительность, адекватную человеческой природе.

Именно такую задачу можно выполнить с помощью постановочного метода и драматургического принципа, названных Евреиновым *монодрамой*.

По мысли Евреинова, пьеса воспринимается только тогда, когда зритель ощущает себя участником происходящего на сцене. Если этого не происходит, спектакль остается только «зрелищем». Если мы «сочувствуем» двум персонажам — мы в положении любопытного очевидца, но не участника. Требуя сочувствия зрителя актеру, Евреинов отвергает «переживание» самого актера. Артист на сцене может выходить из образа, обращаться непосредственно к зрителю, изображать состояния человека, внутренне не связанные между собой, создавать нежизнеподобные образы.

Монодрама воссоздает внутренний мир героя: «Спектакль внешний должен быть выражением спектакля внутреннего» (стр. 105 наст. изд.). Все предметы должны воссоздаваться на сцене так, как они воспринимаются главным действующим лицом. Пьесами такого типа Евреинов называет «Ганнеле» Герхарда Гауптмана, «Синюю птицу» Мориса Метерлинка, «Черные маски» Леонида Андреева. Драма-сновидение «Ганнеле» представляет собой брел умирающей девочки. Персонажи возникают лишь в ее сознании, в ее субъективном представлении. В «Синей птице» действующие лица приобретают облик, в котором их видят во сне Тильтиль и Митиль. А так как их представления идентичны (они как бы видят один сон), пьесу можно считать монодрамой. В «Черных масках» всячески подчеркивается, что люди и даже стихии предстают в особом видении Лоренцо (сцены производят впечатление болезненного сна, от которого никак не избавиться). В отличие от первых двух пьес в «Черных масках» душевное состояние героя противоречит его желаниям, ему самому. Это приводит к тому, что Лоренцо раздваивается. Но это лишь разорванное сознание одного человека. При всей своей сложности пьеса, может быть, наиболее отвечает евреиновскому принципу монодрамности, события и персонажи здесь наиболее ярки. Сам Евреинов отмечает близость своих идей с деятельностью Андреева. И творчество, и сам облик писателя подтверждают театральность жизни и театральность театра. При этом Евреинов считает, что Андреев «в неизбывной театральности жизни увидел только одну ее сторону — отрицательную» (стр. 411 наст. изд.).

Для монодрамы необходима соответствующая режиссура. Режиссер должен добиваться слияния «я» главного действующего лица со зрительским «я». В идеале — «переживание» на сцене и в зале должно стать единым. Примером монодрамы как изображения внутреннего мира героя может служить «Гамлет» Гордона Крэга в МХТ.

{19} Евреинов сам пишет монодрамы, которые ставятся в различных театрах. Обладая в значительной мере самоиронией, Евреинов создал пародию на монодраму — «В кулисах души», обошедшую театры мира. Для драматургии Евреинова характерно общение актеров с залом, утверждение арлекинады на сцене и идеи театральности — в жизни. Характерно, что постановки монодрам Евреиновым в театре «Кривое зеркало» — это прежде всего пародии. Монодрама универсальна, но практическое применение принцип нашел в комическом жанре.

В 1910‑е годы учение о монодраме получило широкое распространение, имело поклонников и продолжателей среди крупнейших деятелей театра. В монодраме нашла завершение символистская эстетика с ее принципом двоемирья. В свою очередь футуристический театр воспринял идею монодрамы. Представление трагедии «Владимир Маяковский» в Первом в мире футуристов театре в 1913 году — яркое подтверждение этому.

После революционных событий и появления новых тенденций актуальность монодрамы стала резко спадать. Б. В. Казанский отмечает, что в этот период монодрама теряет свое значение и для самого Евреинова. «Я думаю, однако, — продолжает исследователь, — что в более углубленном понимании монодрама так или иначе еще возродится в новом сознании театра, которое не может уже вернуться ни к наивному реализму дореформенного театра, ни вообще к какому бы то ни было догматизму»[[16]](#footnote-17). Как оказалось, «сознание театра» смогло вернуться к «наивному реализму»!

Вероятно, прав современный исследователь, считающий, что развитие монодрамы вышло за пределы театрального искусства: «В монодраме “театр как таковой” достиг того порога условности, за которым начались уже пределы другого искусства. Им был кинематограф, который и смог эти задачи решить»[[17]](#footnote-18).

Так или иначе учение о монодраме стало для Евреинова принципом практической реализации театра как такового, т. е. театра, отвергающего случайную повседневную действительность и психологический театр. Монодрама — метод построения театрального произведения не по законам реальности, а по законам театральности.

В этом смысле несправедливо сводить монодраму к воплощению субъективного взгляда одного персонажа. Речь не идет о психологии индивидуума, речь идет о придании целостности и узнаваемости объективной театральной логике.

Задачу театра Евреинов видит в преодолении «границ действительного мира как границ тюрьмы» (стр. 70 наст изд.). Актер создает иной мир — «где царствует не законный произвол космических сил, а наше самодовлеющее “я”, его воля, его законы, его творчество, пускай пустяшное, вздорное, {20} но “его”, “наше” творчество, наш мир, — мир, нами созданный в душе и нами же воплощаемый вовне» (стр. 70 наст. изд.). Из этого принципа «самодовлеющего Я», а также из некоторых суждений о монодраме, исследователи делают вывод, что театр Евреинова — воплощение крайнего субъективизма. Однако в статье «Театрализация жизни» есть четкое разграничение «театра» и «искусства»: в театре актер становится другим, преодолевая собственное я. «Ведь в “театре” главное, чего я хочу, — это быть не собою, а в “искусстве” как раз наоборот — найти самого себя, изучить самое сокровенное моего “я”, моего оитштатос; в искреннейшей форме!» (стр. 45 наст. изд.). Итак, субъективность присуща эстетическому началу, а театральность направлена на преодоление собственного «я». Конечно же речь идет о некоем случайном положении человека в «действительном мире» с присущими ему социальностью, психологизмом и тому подобным. Все это преодолевается ради приобщения к общечеловеческим принципам. Таким образом, мы вновь убеждаемся: театральность Евреинова перекликается с концепцией античной трагедии, сформулированной Ницше.

Что в театре как таковом речь идет именно о преодолении личностного начала, легко убедиться из отдельных высказываний Евреинова. Критикуя обывательский профессиональный театр, отвергая его, Евреинов характеризует такой театр именно как личностный, эгоистический, и именно это Евреинов не приемлет в театре: «Метод работы профессионала чисто эстетический (не говорю о счастливых исключениях). Ему важно “сделать роль” с минимальной затратой сил и максимальным результатом в смысле успеха не пьесы, не театра, не направления театра, а *его личного*, чисто личного лицедейского успеха» (стр. 275 наст. изд.). Не утверждение субъективизма, а его преодоление является одним из основных качеств театра как такового.

Еще одно свойство собственно театра, названное Евреиновым в самом конце трилогии «Театр для себя», — воссоздание прошлого, инсценировка воспоминаний, восстановления «я», *похищенного Временем*. Главное в «театре воспоминаний» — «дать момент, хоть бы *один момент* осознания прошлого как настоящего!» (стр. 405 наст. изд.). Таким образом, в театре восстанавливается связь времен, разрушаются барьеры не только между индивидуумами, но и между эпохами, преодолеваются временные и пространственные барьеры. Театр, рождающийся из театральности, предлагает общечеловеческий язык, устанавливающий вечные ценности взамен сиюминутных.

Театр как таковой имеет для Евреинова и чисто практическое значение. Если театральность преобразует жизнь, то в театре человек (и прежде всего актер) свободно раскрывает свои подсознательные импульсы и желания. Евреинов разрабатывает идеи *театротерапии*, предвосхитившие различные методики, основанные на психоанализе. Театр, по мысли Евреинова, приносит реальное исцеление, разрешает человеческие проблемы, неразрешимые никаким другим способом. (Конечно, здесь возникает очевидный практицизм, от которого так яростно открещивается Евреинов, но подобное {21} противоречие сглаживается стремлением к абсолютной универсальности метода.)

Для обоснования евреиновского принципа театротерапии следует прежде всего вспомнить театральный эксперимент, состоявшийся 25 июня 1921 года в обыкновенной петроградской школе. О спектакле, называвшемся «Так было — так не было», рассказывает сам Евреинов в книге «О новой маске»[[18]](#footnote-19). Создатель спектакля Н. П. Ижевский был два года знаком с Евреиновым и проникся его идеями «театра для себя». Он взял как материал для спектакля реальные отношения учеников класса — ситуацию, возникшую между одной девочкой и несколькими мальчиками. Ему пришла идея инсценировать «роман со всеми его сложными перипетиями, и заставить кровных его участников изобразить самих себя, со всеми их интимными переживаниями на подмостках театра»[[19]](#footnote-20). Реальные характеры 14 – 16‑летних ребят были облечены в театральные образы. Четырнадцатилетняя девочка, в которую были влюблены шестеро мальчиков, превратилась в Коломбину, легкомысленную и очаровательную. Мальчики же стали Франтом с цепочкой — «из поклонников Коломбины наиболее серьезный, однако изящный и… пустоватый», Доктором Фаустом — «личность цельная, тип интеллектуально волевой», Пьеро — «неумный и безнадежный воздыхатель», недовольный «лживостью и неестественностью карнавала», Арлекином — «личность художественно эмоциональная», «легкомыслен, подвижен», Человеком без маски — «житель леса, упрямый, прямолинейный, довольно простодушный, но в то же время тонко чувствующий»[[20]](#footnote-21). Каждый исполнитель не играл своего героя, а жил на сцене всеми своими реальными качествами. Ибо персонажи были такими, каковы исполнители. Однако сюжет пьесы четко зафиксирован: Коломбина и Арлекин, которому та симпатизирует, дурачат всех остальных поклонников; Коломбина неожиданно увлекается Человеком без маски и уходит с ним, но она не может жить без карнавала и возвращается к Арлекину.

Евреинов считает принципом спектакля «последнюю откровенность»[[21]](#footnote-22) участников. Тем более что ситуация отношений «Коломбины» с каждым мальчиком переносится на сцену такой, какова она есть.

Спектакль, собственно, представлял проигрывание реальной ситуации, но в искусственных театральных условиях — условиях карнавала. В этом и состояла идея Ижевского. С этой целью были придуманы образы-маски на манер commedia dell’arte.

Спектакль, состоявшийся в 13‑й Единой трудовой школе, Евреинов считает первой попыткой создания автобио-реконструктивной маски. {22} Евреинов полагает, что в театре существовало до сих пор два типа «масок»: психологическая — «обязывающая к преображению самого стержня лицедейской души» — и прагматическая, когда лицедей «остается адекватным себе»[[22]](#footnote-23). Отсюда два типа актеров: изображающие других, «т. е. лиц, противоположных им по характеру»[[23]](#footnote-24) (Давыдов, Шаляпин, Грановская, Комиссаржевская) и являющие «на сцене *самих себя*»[[24]](#footnote-25) (Варламов, Макс Линдер, Юренева). Новая же маска дает возможность актерам «явить на подмостках театра себя самих в повторении действительно случившегося с ними»[[25]](#footnote-26).

Да, каждый должен создавать себе маску в жизни, но в театре необходима полная раскрепощенность актера. С другой стороны, законы построения спектакля «Так было — так не было» связаны с философией Фрейда. Б. Казанский справедливо отмечает: «Это был замечательный опыт коллективного психоанализа, произведенного сценически. (...) Это была “театрализация жизни” в лучшем смысле этого понятия, “театр для себя”»[[26]](#footnote-27).

Расширив таким образом понятие театра до границ практического воздействия на реальность, Евреинов вновь и вновь оговаривается, что театр в обиходном смысле этого слова не имеет никакого отношения к театру как таковому. Евреинов подчеркивает, что использование одного и того же термина не должно вносить путаницу. В главе «Театр и театр» Евреинов обрушивается с обличительной критикой на «официальный и платный» театр «для всех». Этот публичный «театр» имеет такое же отношение к театру, какое публичный дом имеет к любви. Евреинов утверждает, что публичный театр спекулирует на зрительском «чувстве театральности». В главе «Театр и театр» высказывается вполне четкая позиция: «Когда же *я* произношу слово “театр”, мне *прежде* всего представляется ребенок, дикарь и все, что свойственно их творческо-преображающей воле: неприятие этого мира, непонятного им и не *их* мира; замена его другим, свободно выдуманным и свободно принятым как *своим*, зависимым не столько от судьбы, сколько от выдумщика…» (стр. 132 наст. изд.). Театр — это то, что способно противостоять миру, созданному цивилизацией. Театр — это то, что свободный человек творит сам, наперекор «судьбе». Подобный театр как таковой сохранился, по мнению Евреинова, в мире ребенка, в мире дикаря. Такая позиция почти точно совпадает с тем, что двадцать лет спустя будет предложено Антоненом Арто в противовес существующему — «пищеварительному» — театру.

В 1931 году Арто попадает на представление ритуального театра острова Бали. Именно эти спектакли стали для Арто театром как воплощением {23} иной реальности, возможностью творения человеком своей судьбы. «Спектакль дает нам, — пишет Арто в статье “О Балийском театре”, — удивительный набор чисто сценических образов, для постижения которых был, видимо, изобретен совершенный язык: актеры в своих костюмах образуют настоящие иероглифы, живые и двигающиеся. (...) Эту идею чистоты театра, известную у нас только теоретически — никто никогда не пытался хоть в какой-то мере ее реализовать, — Балийский театр представляет нам поразительным образом, в том смысле, что он исключает всякую возможность пользоваться словом для прояснения самых абстрактных предметов и изобретает язык жестов, совершающихся в пространстве и не имеющих вне его никакого смысла»[[27]](#footnote-28).

Арто прежде всего практик театра. Он выявляет конкретные приемы для воссоздания «мифической реальности» на сцене. Евреинов, ставя перед театром предельно высокие задачи, не отличается тем же максимализмом в режиссерской практике. Ему важнее использовать специфику театра (будь то Драматический театр Комиссаржевской, театр «Кривое зеркало» или оперная труппа Михайловского театра) и актерскую индивидуальность, он стремится не переломить свое время, а найти с ним компромисс, чтобы иметь возможность максимально на него воздействовать. Но и Евреинов, и Арто подчеркивают самостоятельность реальности театра, независимость ее от логики жизни. Евреиновский *театр как таковой* обладает абсолютной чистотой в отличие от *театральности*, которая преображает любую жизненную ситуацию.

Непосредственного описания чистого театра Евреинов не дает (за исключением спектакля в книге «О новой маске», но там компромиссность представления еще более очевидна). Арто находит чистый театр в балийских представлениях. В таком театре, по мысли Арто, свободный человек посредством театра реализует скрытые возможности. Подобный театр Арто пытается создать в современной обществе (впрочем, общество оказалось к этому не готовым).

Арто считает, что современный человек с помощью театра способен преодолеть свои социальные, психологические оковы — «человеческое, слишком человеческое» — и найти свое подлинное «я», точнее, своего Двойника, в котором воплощено не субъективное «я» человека, а его общечеловеческое содержание.

То, что у Арто разработано в виде развернутой программы, у Евреинова сформулировано — впервые — в искрометной публицистической форме, в виде гениальных догадок и прозрений.

Арто сравнивает Двойника с понятием *ка* в древнеегипетской философии: «Чтобы пользоваться своей чувственностью, как боец мускулатурой, надо увидеть в человеческом существе своего рода Двойника, Ка {24} египетских мумий, вечный призрак, излучающий силы чувственности. Пластический и вечно незавершенный призрак, чьи формы имитирует истинный актер, подчиняя ему формы и образы своего восприятия»[[28]](#footnote-29). Ка — одна из сущностей человека, продолжающая жить в мумии после физической смерти.

У Евреинова, как и у Арто, возникают образы Древнего Египта, но в ином аспекте: «Когда я говорю “театр”, я вижу следование человеком примеру божества, — порой даже наперекор ему, порой даже там, где, казалось бы, бессилен человек и все человеческое. Вижу мертвого египтянина, вместо запаха тлена — испускающего благовоние, вместо предсмертной гримасы тоскливого испуга — поражающего улыбкой мудро растянутых губ, и над всем его личным обликом раззолоченную маску — дань последнему здешнему маскараду» (стр. 133 наст. изд.).

Театр — собственно театр — для Евреинова — это, как и для крюотического театра Арто, прежде всего преодоление человеческого, преодоление личностного, ради сверхчеловеческого. Конечно, Арто не акцентировал внимание на «театрализации жизни», хотя и видел театральное начало в различных жизненных проявлениях. «Театрализация жизни», по Арто, — это не обыденность, а исключительность ситуаций, наподобие тех, которые Арто описывает в «Театре и Чуме». Жизнь превращается в подлинный театр, когда между людьми устанавливаются внелогические связи.

Между Евреиновым и Арто не было взаимовлияния, каждый развивал свою теорию самостоятельно, хотя в 1930‑е годы деятельность обоих протекала в Париже. Неизвестно, присутствовал ли Евреинов на представлении спектакля Арто «Семья Ченчи» в 1935 году, но он сохранил в своем архиве статью Н. Чебышева «“Ченчи” и “Театр жестокости”»[[29]](#footnote-30).

Близость художественных программ Евреинова и Арто прежде всего в определении значения театра. Картина мира выстраивается у обоих театральных деятелей именно через разработку модели театра. Театр способен преобразовать мир, реализовать в человеке творческое начало.

Определения подлинного Театра в системах Евреинова и Арто поразительно близки. Подлинный человек, «человек как таковой», открывается в «театре как таковом» и в «крюотическом театре». Открывая свое подлинное «я» в условиях театральной реальности, «актер» Евреинова вписывается в определенные игровые модели, вживается в общечеловеческие театральные схемы и становится самим собой. В театре Арто человек преодолевает свое «я», переходя на архетипический уровень. На этом уровне устанавливается контакт со зрителем. Методика обеих систем связана с психоанализом, хотя с различными его сторонами.

{25} Собственно театральная традиция устанавливается обоими режиссерами на общей основе — в истоках античного театра и его места в жизни социума.

Евреинов и Арто поднимают театр на высочайший уровень и актуализируют его для современного человека.

Евреинов стал предшественником не только крюотического театра Антонена Арто, но и некоторых других театральных концепций. Понимание театральности как качества, противоположного естественности, сближает теорию Евреинова с одним из самых заметных явлений театра XX века — с «бедным театром» Ежи Гротовского. Евреинов первым недвусмысленно заявил, что «естественная» жизнь не должна быть критерием театральной жизни, естественность противоположна театральности. Для польского режиссера подобная логика сохраняет актуальность в театральной ситуации 50 – 60‑х годов. Критерию естественности в театре он противопоставляет иные принципы.

Формулируя принципы «бедного театра», Гротовский отказывается не только от заштампованности современного театра и от формализованной социальными структурами и моральными установками жизни, режиссер отказывается также от устремлений реалистического театра добиться правдивости и естественности. Актер не может останавливаться на полпути, он должен дойти до конца в отказе «от самого себя». Профессионализм актера заключается, по Гротовскому, в способности испытать сильнейшее чувство, в возможности стать частью зрителя. Этот процесс нельзя назвать естественным с точки зрения обыденной логики. Это действие парадоксальное и исключительное, которое Гротовский называет «тотальным действием»[[30]](#footnote-31).

Подобное понимание театра как такового — исключительного акта, опирающегося на общечеловеческий инстинкт театральности, — делает именно Гротовского реализатором самых глубоких идей Евреинова.

Гротовского сближает с Евреиновым не только близость мировоззрения, но и практические принципы. Спектакль 1921 года «Так было — так не было» явился прообразом опытов польского режиссера, который заставил актера обнажить свои внутренние порывы, сбросив груз искусственных преград, и очиститься в экстазе телесного и духовного освобождения. Актер Гротовского делает «вызов» зрителю, чтобы тот тоже раскрепостился и произошло исчезновение рампы. Актер открывает различные грани своей личности — от инстинктивных, через мысль и сознание, вплоть до интуитивного уровня, где происходит выход на архетипический уровень воздействия. Гротовский призывает вырваться из тесных рамок «Я», преодолев индивидуальное начало.

Этим не ограничивается связь Евреинова с последующим искусством. Исследователь русского театра Ю. Герасимов пишет: «Уместно вспомнить {26} “Красивый деспот” Евреинова — законченный образец и обоснование ремейка, ныне ставшего проявлением социальной ностальгии по прошлому у элиты Европы и США. Хеппенинг тоже был предугадан Евреиновым»[[31]](#footnote-32). Впрочем, такое утверждение весьма спорно. Хеппенинг, получивший свое наибольшее развитие в 1950‑е годы и поставивший своей задачей изгнать из театра театр, во многом близок Евреинову. Однако представления хеппенинга ориентируются лишь на сценарий и являются своеобразной импровизацией, основанной на внутренних эмоциях (импульсах) актеров. С другой стороны, хеппенинг близок идеям Евреинова в восприятии явлений реальности как проявления театральности жизни.

Евреинов стал предшественником не только театральных теорий и практик, парадоксальность его мышления, новое мировоззрение, которое он утверждал своими книгами предвосхитили многие новаторские идеи и события XX века.

Одна из глав первой части «Театра для себя» называется «Малолетние преступники». В ней Евреинов на конкретных примерах показывает, что нет детского преступления, есть игра, присущая каждому ребенку, есть инстинкт театральности, реализующийся в человеке, не испорченном взрослым миром. Правовед Евреинов обнаруживает, что государство близоруко подавляет в ребенке творческое начало. Он называет подлинными преступниками банкиров, чиновников, рецензентов, купцов, всех «темнителей светлой радости преображения».

И здесь Евреинов — предшественник сюрреалиста Антонена Арто, рассылающего письма начальникам тюрем и врачам сумасшедших домов с требованием выпустить свободных людей, подавляемых государством. Почти так же, как глава книги Евреинова, называется речь, написанная Жаном Жене для выступления по радио в 1948 году — «Enfant criminel» (только Жене использует единственное число). В ней Жене, рассказывая о своем детстве и о судьбе заключенных исправительных колоний, приходит к выводу, что мир детей совершенно независим от мира взрослых и взрослые, не зная его законов, вторгаются и разрушают творческую, игровую реальность. «На преступление детей ведет романтическое чувство или собственно видение себя в самой исключительной, дерзкой и, наконец, самой опасной из жизней. Я говорю их языком, поскольку они имеют право использовать язык, помогающий им рисковать. Зачем, как вы думаете? Я не знаю. Они тоже не знают, даже если их мечта претендует на конкретность, она вне вас. Мне кажется, что вы преследуете их, досадуя на то, что они вас покидают и презирают»[[32]](#footnote-33), — обращается Жене к благовоспитанным слушателям.

В главе «Преступление как атрибут театра» Евреинов утверждает условность закона и случайность преступления, в то время как действительное {27} преступление — «другое преступление» — совершаемое «против естественного Закона, против той Природы, которая… *приуготовила* данное деяние в его преступной для закона человеческого форме?» (стр. 144 наст. изд.). Евреинов находится на той же позиции, что и маркиз де Сад, верящий в справедливость Природы, в ее гармонизирующее начало; преступник не тот, кто нарушает случайные законы общества, придуманные для удобства облеченных властью преступников, а тот, кто идет против законов природы в себе самом.

Очевидно, что по логике Евреинова законы театра определяют логику жизни. Очевидно также, что театр оказывается в центре мировоззренческой системы, объясняющей мир в новой исторической ситуации.

Столетиями значение театра в общественной жизни сужалось. В XIX веке появились первые проблески того театра, который соединялся с философией и при этом оставался собственно театром. Философ XX века, обладающий также театральной логикой мышления — Жиль Делёз задается вопросом в книге «Различие и повторение»: «Какова идея театрального деятеля, режиссера, опередившего свое время?»[[33]](#footnote-34) И отвечает, что начиная с Кьеркегора и Ницше возникает совершенно новое понимание театра — театра вне *представления*, вне *воспроизведения* действительности. Это театр реального повторения реального действия. Это театр, в котором человек (пока еще человек) играет сверхчеловека. Кьеркегор и Ницше «изобрели в философии невероятный эквивалент театра, основывая, тем самым, театр будущего и одновременно — новую философию»[[34]](#footnote-35). Делёз называет «Рождение трагедии из духа музыки» «практическим обоснованием театра будущего», в котором содержится задача влияния на конкретную театральную (и общечеловеческую) ситуацию и конкретные замечания постановщика, рассчитанные на воплощение сверхчеловека.

Но Кьеркегор и Ницше — философы, постигшие подлинное значение театра. Николай Евреинов — первый человек театра, постигший и сформулировавший философию театра. Отталкиваясь от гениального прозрения Ницше, он разрабатывает концепцию театра не как философский образ, а как творческий (художественный) акт, воплощающий философскую картину мира. Делёз не знал произведений Евреинова, но он хорошо знал Арто. В творчестве Арто (и в его теории, и в его режиссуре, и в его биографии) философия XX века нашла реальное слияние искусства и жизненного акта, слияние означаемого и означающего, преодоление формы в реальном действии актера. «Театр, — говорит Делёз, — это реальное движение; он извлекает реальное движение из всех искусств, которыми пользуется»[[35]](#footnote-36). Арто добивается такого театра, в котором актер и зритель реализуют те необъятные человеческие возможности (аффекты), которые немыслимы {28} в обыденной жизни. Человек реализует себя, воздействует на движение мира, сам определяет свою судьбу. И все это впервые провозглашается в театре Евреинова: человек становится самим собой. Статуя, говорит Евреинов, является знаком, формой, означающей нечто. Живой актер в театре означает самого себя. Он является знаком, но преодолевает свою знаковость реальным действием. Евреинов первым открыл философию театра не с помощью философии, а через театр как таковой, — через театр, все еще забытый сегодня.

*Вадим Максимов*

# **{****29}** Театр как таковой[[36]](#endnote-2)

[Посвящаю эту книгу моим смешным врагам, убежденный в правоте своего учения не менее, чем в издевке настоящего посвящения.

*Н. Евреинов 1912 г.*]

## **{****31}** К новому читателю (Предисловие ко 2‑му изданию)

Эта книга, впервые появившаяся в печати более десяти лет тому назад, была принята нехотя даже самой благожелательной ко мне критикой — столь невероятной казалась тогда правда моего учения о *театральности* как *положительном* начале искусства и жизни.

О «театральности» *до меня* вообще говорили немного, вернее — почти совсем не говорили, а если и упоминали вскользь, то неизменно в духе тогдашнего властителя дум о драме — Д. В. Аверкиева[[37]](#endnote-3), учившего, что «все неестественное, напыщенное называют театральным; всякое выдуманное, имеющее целью пустить пыль в глаза действие — театрально-эффектным; *всякую фальшивую рисовку собою — театральностью*»[[38]](#footnote-37) (курсив мой. — *Н. Е.*). Некоторые, как, например, А. Е. Молчанов, будучи мужем М. Г. Савиной и вице-президентом б<ывшего> Императорского театрального общества, даже назидательно хвастались, утверждая, что «все то, что принято называть в действительной жизни “театральным”, мы первые отвергли как фальшь и обман, недостойные благородного искусства»[[39]](#footnote-38).

Ничего нового *в отношении к театральности* не явил в свое время и К. С. Станиславский, публично еще в 1911 г. (на собрании у Н. В. Дризена[[40]](#endnote-4)) доказывавший при мне, что театральность — *зло* в театре[[41]](#endnote-5), с которым он никогда бы не примирился[[42]](#footnote-39).

В. Э. Мейерхольд, до появления в печати моей «Апологии театральности»[[43]](#footnote-40), писал о том, что «*Новый Театр* вырастает *из литературы*», что литература {32} «подсказывает театр»[[44]](#footnote-41). *После* моей «Апологии театральности» В. Э. Мейерхольд уже пишет: «Для того чтобы *спасти русский театр от стремления стать слугою литературы*, необходимо… вернуть сцене культ каботинажа[[45]](#endnote-6)»[[46]](#footnote-42) (курсив мой. — *Н. Е.*), вслед за чем, в целом ряде постановок являет себя уже рьяным, отнюдь не двусмысленным приверженцем театральности. (Вспомним только увлеченье Мейерхольда commedia dell’arte и балаганом!)

На Западе с проблемой театральности обстояло долгое время совсем безнадежно, так как, не говоря уже о «староверах», сам великий реформатор театра, гениальный Гордон Крэг, и тот, исходя из неправильного представления, будто «в раннюю эпоху человеческое тело не применялось как материал для театрального искусства»[[47]](#endnote-7), многократно, как известно, осуждал в печати театральность, преисполненный наивного доверия к чисто *эстетическому* базису театра.

Правда, на Западе стал греметь с начала этого века Макс Рейнхардт, целиком принявший от Георга Фукса[[48]](#endnote-8) взгляд на театральность в положительном смысле этого понятия; но Фукс, ставя в большинстве случаев слово «театральность» в кавычки, довольствуется скорей упоминанием этого понятия, чем разъяснением его сокровенного смысла, и сводит свою проповедь à la longue[[49]](#endnote-9) не к *театральному* пуризму[[50]](#endnote-10), а к *художественности*[[51]](#footnote-43), откуда и театр, возникший по идее Фукса, носит название Мюнхенский Художественный театр[[52]](#endnote-11).

«Нам далеко еще до несравненных постановок Московского Художественного театра», — заявляет Г. Фукс в предисловии русскому изданию «Die Revolution des Theaters», датированному 1910 годом[[53]](#endnote-12). Ну а какова была *театральность* в Московском Художественном театре, распространяться можно только анекдота ради.

Но и помимо этого — кстати сказать — *приоритет признанья за театральностью самодовлеющего значения* остается за мной, так как Г. Фукс датирует свою книгу в предисловии (к немецкому изданию) 15 октября 1908 г., а моя «Апология театральности» была напечатана в «Утре» 8 сентября 1908 года.

Tempora mutantur![[54]](#endnote-13) — возвещенное мною одиннадцать лет тому назад в этой книге светлое начало театральности и лозунг театрализации не только театра, но и самой жизни, пустили за последние годы могучие корни в нашей революционной почве, и бывшие враги мои и отступники уже вправе сказать мне: «*Ты победил, галилеянин!*»[[55]](#endnote-14)

{33} Что талантливый А. Я. Таиров проповедует ныне «театрализацию театра»[[56]](#endnote-15), повторяя своими словами сущность «Театра как такового», — это, разумеется, не большая победа!

Но то, что Московский Художественный театр принужден был заново поставить «Ревизора»[[57]](#endnote-16), применительно к моему учению о театральности, на платформу какового становятся все Студии этого театра[[58]](#endnote-17), — это уже большая победа! (В особенности, если вспомнить, рядом с этим, мою пародийную буффонаду «Ревизор»[[59]](#endnote-18), высмеивавшую в продолжение трех лет на сцене «Кривого зеркала» прежнюю бытовую постановку этой пьесы в Художественном театре.)

Но вот в чем дело! — молодежь слышит все эти термины *(театральность, преображение, театр как таковой, театрализация)*, внемлет им или спорит об их содержании, волнуется, а знать толком, откуда эти термины взялись, поскольку они новы, где их источник, кто автор их, — порой не знает, так как наши писатели по вопросам театра, поголовно усвоившие теперь эти термины и даже употребляющие их сплошь и рядом совершенно некстати, в лучшем случае ленивы или просто забывчивы в ссылке на Н. Евреинова как на настоящего терминодателя, если не законодателя современного театра.

В заботе, чтобы моя книга, где впервые формулированы все эти термины, стала всеобщим достоянием как «исторический документ», определяющий исходный пункт *театрального пуризма*, свободного не только от литературы, но и вообще от эстетики *(преэстетизм театральности!)*, я согласился переиздать «Театр как таковой» в том именно виде, в каком он появился в печати одиннадцать лет тому назад.

Мне было очень соблазнительно заново переработать эту книгу: в ней столько lapsus’oв, столько недоговоренного, столько старых, выветренных революцией выпадов! Но я не счел себя вправе подменять одну редакцию другой, дабы не оказаться случайно перед новым читателем в незавидном положении пророка «задним числом».

Я только кое-где исправил слишком грубые ошибки (опечатки) и вычеркнул несколько строк, напрасных в глазах революции, да прибавил в конце книги «Новые театральные инвенции», накопившиеся за эти годы, — в надежде, что другие мои книги (например, три книги «Театра для себя»), не столь редкие, как первое издание «Театра как такового», доскажут подробно новому читателю то, что на этих страницах он найдет лишь намеченным и недоговоренным.

Я знаю, как многие из молодежи ждут на книжном рынке появления моего «евангелия». Я прошу их прощения, что так долго заставил ждать.

*Н. Евреинов*

## **{****34}** Предисловие без маски, но на котурнах (К 1‑му изданию книги, 1912 г.)

Тра‑та‑та!

Я зычно трублю вам призыв на *представление* вашей собственной жизни.

Уместны трубные звуки, когда дело касается битвы; а что такое жизнь, как не битва и *представление битвы*!

Я трублю вам сначала *лихо*, как кавалеристам, озаренный надеждой [что если не вы, так ваши кони услышат] сигнал. Ведь всякий из нас сидит на коне эвдемонизма[[60]](#endnote-19), послушном радостным сигналам!., а мой сигнал — светлая радость vorwärts’а[[61]](#endnote-20).

Но если вы одурманили ваших коней, опоив их мутным пойлом вашей философии, пересели на коней из папье-маше или устало спешились, — я трублю вам сигнал *оскорбительно*, потому что трублю уже как пастух коровам, пережевывающим вчерашнюю жвачку, как пастух бедным коровам, не знающим восхода солнца в темных стойлах, — восхода солнца над лугом сочных злаков.

Не нравится сравнение — так я трублю вам *просто*, как почтальон недавнего времени, как веселый Postilion[[62]](#endnote-21), возвещающий о любезных новостях, спрятанных в его дорожной сумке.

Я трублю вам как гаер сегодня и святой завтра. Потому что я трублю о спасительно-святом для людей — театральности! трублю, апостол ее, в развеселых ризах гаера.

Мы все, как выражаются модистки, «много о себе воображаем»; и я, крикливый шут Ее Величества Жизни, не исключение хотя бы потому, что новое мерило ценности Ее даю я отвергающим Ее — *театральность*. Не добро в смысле нравственном, или в смысле продления бытия, или в смысле изучения — раскрытия Ее тайн, или технических завоеваний Ее Величества ради, а добро в смысле высшего интереса к сценизму Ее предлагаю я мерилом Ее отчаявшимся, бунтующим и уходящим. Этот интерес в *театральности* обличия всего существующего, которое лишь чрез нее осмысливается, подобно тому как осмысливается на сцене глупейший фарс через хорошую игру, пикантные, красивые или комичные костюмы, парфорсную[[63]](#endnote-22) бойкость диалога, раззабавные декорации и невероятную цепь «трюков», один неожиданнее другого.

Приемля с благодарностью плоды культуры нашего просвещенного века — его аэропланы, граммофоны, радии, беспроволочные сообщения и тысячи других занятых и полезных игрушек, я (непоследовательность?) {35} тревожим проблемой высшей греческой касты, сказочных потемок зачарованного ее властью народа, «мираклей», кровавых игр на эшафоте, татуировки, помпезных облачений, монстративных обнажений… Que sais-je?[[64]](#endnote-23)

Мы потеряли *вкус к жизни*. Оказалось, без приправы это блюдо можно есть только насильно. Философы (моралисты, социалисты, оккультисты и др.) в заботе, как бы сделать блюдо более питательным, а я — как бы вообще сделать так, чтоб его охотно ели; а то уж очень многие уходят от трапезы, и среди них кое-кто, с кем я, в частности, не прочь бы еще часок попировать.

Ведь мы вступаем в связь с женщиной не ради ребенка, а ради наслаждения, из-за красоты женщины и ее половых чар. И обедаем мы охотно не только насыщения ради, а потому что вкусен посоленный хлеб, пьяно-душисто вино и аппетитно-остра подливка к жаркому. И ребенок нужен для продления человеческого рода, и насыщение для работоспособности, но то и другое не цели действий, к ним ведущих, а последствия, которые имеются в виду у хитрой Природы — именно у нее, а не у нас, вечно отлынивающих от исполнения ее законов, потому что в этом отлынивании наш каприз, наша игра, наша роль, наше самоутверждение, в отличие от скота, неизбежно послушного Природе и природному.

Трубным гласом призываю я вас к театральности, о которой будет шуметь вместе с шелестом переворачивания каждая страница настоящей книги.

Близким определениям ее я уделил много места. И если не нашел точной формы ее содержанию — не тужу, как не тужу, что не вместить мне океана в суповую миску. Важно жителю горного ущелья *познать* прелесть открытого моря, а не *определить* его; ничего не поделаешь, коли в наречии горцев нет для океана определяющих слов; но ведь значение океана вне зависимости от толкового словаря. Подобно «праву», «совести», «вечности», «искусству» и другим прекрасным понятиям, «театральность» можно и должно определять, но вряд ли мыслимо определить. Я твердо помню о бессилии языка в деле конечных обозначений; однако, вряд ли убежденный в чем-либо также совершено, как в непреложности исповедуемого настоящей книгой, я и в объеме несовершенных слов, как в объеме всей этой несовершенной книги, полагаю себя убедительным.

И *вы* убедитесь. Друзья и враги мои — все убедитесь! Знаю это по опыту. Когда я в первый раз заговорил о своей идее «Старинного театра», о должном возвращении драматическим произведениям тех форм постановки и исполнения, которые учитывались их творцами (это было задолго до моего «рокового» знакомства с Н. В. Дризеном[[65]](#endnote-24)), меня положительно никто не хотел слушать: учение мое о художественной реконструкции понималось виднейшими деятелями сцены не только как неинтересное, но даже и как вредное оригинальничанье (надо идти, мол, вперед, а не назад); о поступательном же значении для театра творческого восстановления того, что отжило неоцененным, никто и не догадывался. Нужно было время, и много времени, чтобы признание правильности моей идеи и неизбежности {36} руководства ею стало одним из лозунгов не только нового театра, но и нашего «академического»[[66]](#footnote-44).

То же самое случилось и с моей идеей монодрамы, т. е. архитектоники драмы на принципе сценического тожества ее с представлением действующего. Совсем недавно моя теория монодрамы и метода монодраматизации казалась нелепостью, о которой и говорить-то не стоило серьезно. Теперь же понятие монодрамы вошло в курс элементарного сценического образования, о значении монодраматизации создалась обширная литература[[67]](#endnote-25), и целый ряд практических испытаний подтвердил художественно-психологический интерес сделанного мною открытия.

Принцип ритмического воспитания, на началах строгого соответствия жеста и тона музыкальному единству, преподавался мною в моей Драматической студии задолго до того, как сценическая эксплуатация искусства ритма стала наконец уделом западных и наших школ[[68]](#endnote-26). Тогда же школа моя считалась чем-то «декадентским»…

Мне нужно было много говорить и много писать, прежде чем принцип «наготы на сцене»[[69]](#endnote-27) утвердился в категории *почтенного*, а не фривольно-порнографического, прежде чем всем стало понятно то значение, какое суждено нагому телу, в смысле сценического *средства эмоциональной экспрессии*, безотносительно к пластико-эстетическому моменту такой экспрессии.

Наконец, с моей стороны необходимо было настоящее упорство, чтобы понятию театральности возвратить ту ценность, которая бессознательно придавалась ей еще в недавно прошедших веках; чтобы из отрицательного термина она стала наконец положительным, хотя бы еще и проблематичным; чтобы она перестала быть неизменно «театральщиной». [Ах, Ф. Батюшков[[70]](#endnote-28)!]

Теперь уже сплошь и рядом услышишь или прочтешь такие отзывы, как «это недостаточно театрально», а «это вполне театрально», «тут мало театральности», а «у такого-то недостаточно благородная театральность» и пр. … О! как быстро идет время (седое время!), когда его за белые космы насильно тащит хотя бы такой шальной юнец, как я. Ведь еще не так давно (весною 1911 года) перед лицом многочисленных свидетелей наш самый, казалось бы, передовой и вместе с тем маститый работник сцены К. С. Станиславский доказывал мне, что театральность — *зло* в театре, с которым он не ужился бы и минуты!..[[71]](#endnote-29)

Вы, конечно, представляете себе, каково это было выслушать мне, рыцарю театральности, пропевшему гимн фразе и позе еще в 1906 году и пропевшему его столь дерзновенно удачно, что, несмотря на разгоревшийся в то время оппозиционно-политический пыл у большинства, это большинство {37} в день исполнения моего нового гимна (на премьере «Красивого деспота»[[72]](#endnote-30)) обезоруженно вызвало на сцену автора его, проповедовавшего à la longue даже рабство во имя прекрасной театрализации жизни!..

Коснувшись новейшей истории театральности, замечу, что в первый раз, без драматических обиняков, я объявил о *театральности, в обратном значении этого понятия*, лишь осенью 1908 года, а именно во вступительной речи к труппе театра В. Ф. Комиссаржевской, тотчас же, как нанялся режиссером ее театра на место талантливого В. Э. Мейерхольда, стилизационные принципы которого представились наконец знаменитой артистке началом краха Драматического театра[[73]](#endnote-31). Эта моя речь под названием «Апология театральности» была (за полной моей подписью) напечатана фельетоном в газете «Утро» (ред. И. Василевского) в том же 1908 году.

Далее, основные положения театральности я предпосылал как предисловие, на трех лекциях о монодраме (в Москве и в Петербурге) в 1908 и 1909 гг. В последнем, 1909 году, свое краткое credo о театральности я формулировал в анкетной книге «Куда мы идем» (изд. «Заря» 1910 г.) следующими словами:

«Мы присутствуем при последней вспышке искания смысла жизни вне прекрасного в строго эстетическом отношении. Близкое будущее явит нам всеобщее признание смысла художественного произведения исключительно в его *форме*; недолго ждать, пока наиупрямейшие будут чтить ее как истинное *содержание* искусства, а все остальное (внехудожественную идею, фабулу и пр.) лишь балластом, “от лукавого”. Оправдание жизни через прекрасное, через искусство, воспримется и глубоко, и прочно. А раз в искусстве *форма станет содержанием*, мы обратим уродливую внешность жизни в невиданную и неслыханную красоту. Театр будет новым учителем. Отеатралить жизнь — вот что станет долгом всякого художника. Появится новый род режиссеров — режиссеров жизни. Перикл, Нерон, Наполеон, Людовик XIV… их ждет еще новая оценка в истории — оценка театрально-режиссерская».

Несколько других моих статей, появившихся за последнее время в журналах «Театр и искусство», «Аполлон», «Театр», «С.‑Петербургские театральные ведомости», «Ежегодник императорских театров», «Театральный день», «Против течения», «Маски» и др., неуклонно отстаивали с тех пор главенство чистого сценизма в театре, т. е. самодовлеющей театральности. Однако окончательно обособить, вернее, противопоставить проблему эстетическую проблеме абсолютно театральной, другими словами — разграничить принципиально самые сферы эстетического творчества и театрального, мне удалось лишь совсем недавно, а именно в 1911 году (за несколько месяцев до напечатания в «Против течения» моей статьи ex cathedra[[74]](#endnote-32) «Театрализация жизни»[[75]](#endnote-33)).

Улыбаюсь, размышляя о сроке, в который это знаменательное для грядущего разграничение станет внеспорным для моих современников, станет для них столь же ясным и понятным, как стремление моего сверхрежиссера отодвинуть рампу сцены, где он топчется с горстью актеров, до края света, {38} где нет уж больше действующих, и на сценируемую им комедию жизни смотрят одни только звезды — они же рампа, они же зрители.

Сейчас я говорю о режиссуре жизни и театрализации ее с таких высот, что вряд ли, за шумом фабрик, гудками автомобилей, стуком арифмометров и уличным гвалтом, меня услышат внизу, если я обойдусь без звонкой трубы! вряд ли заметят, если я не облекусь в некий наряд Арлекина, невероятный для «настоящей» жизни, невыносимый для современных «точек зрения»!

А потому к черту «полутона» и скромный наряд проповедника!

На страницах этой книги вы увидите меня неизменно с рупором, крепко прижатым к накрашенным губам, увидите одетым в непривычно яркий наряд, звенящий бубенцами, и «между строк» заметите следы моих веселых ног, искушенных в искусстве пляски, церемонных поклонов и не медлящих с пинками по адресу тех, кто слишком глуп и скучен.

Я трублю вам призыв на представление вашей собственной жизни.

Тра‑та‑та!..

Звените, мои бубенчики!..

## **{****39}** Апология театральности

Я прекрасно знаю, что обращаюсь к читателю, уже несколько уставшему от всевозможных новых теорий сценического искусства, — к читателю, который на опыте уже изверился в совершенном практическом применении всех этих теорий. И хоть душа его еще не отворачивается брезгливо от модных картинок нашей театральной неразберихи, жажда вечного в искусстве должна современную душу томить с каждым часом все больше. Действительно, живя в эпоху какого-то невероятно напряженного искания театральной истины, мы слышим такую разноголосицу в понимании существенных задач сценического творчества, какой — насколько я знаю историю театра — никогда до сих пор не существовало. И странно, время как будто удвоило скорость своего бега, и то, что вчера еще казалось нам неопровержимым как аксиома, сегодня уже возбуждает сомнение, а завтра, может быть, сдастся в архив документов сценических исканий как некая нелепость, как заблуждение. Помните слова доктора Штокмана о том, что истины не живут мафусаилов век, а, как и обыкновенные люди, стареют, дряхлеют и умирают[[76]](#endnote-34). И театральные истины уж, разумеется, не составляют исключенья из этого парадоксального положения. Следуя этой же ибсеновской аналогии, я мог бы прибавить: и для истины нужно время, чтобы она стала в наших глазах жизнеспособной, и, может быть, даже много времени для такого, чтобы мы могли признать ее зрелость. Слишком уж эфемерна истина при своем рождении, и потому слишком опасно сразу же возлагать на нее свои надежды.

Существуют истины настолько зрелые, настолько очевидные, что добиваться их торжества, их всеобщего признания не только можно, но и должно революционным путем. И, напротив, существуют истины настолько тщедушные, настолько сомнительной жизнеспособности, что другого удела, как эволюционного, было бы просто неблагоразумно для них требовать. Мы знаем, сплошь и рядом, Wunderkind[[77]](#endnote-35) не становится Wundermensch’eм[[78]](#endnote-36): это справедливо в применении и к истинам. Есть истины-вундеркинды, относительно которых мы должны быть крайне сдержаны в своих увлечениях и упованиях. Живым нравоучением да послужит В. Э. Мейерхольд, который, не успев еще как следует распустить дерзкие крылья на твердо решенном, казалось, пути своего творчества, признал печатно ряд ошибок, совершенных им в театре Комиссаржевской[[79]](#endnote-37); чистосердечный, он не мог не сознаться уже после своей постановки «Пеллеаса {40} и Мелизанды»[[80]](#endnote-38), что круг исканий в области *данного* условного театра им завершен. Я умышленно говорю: «данного» условного театра, так как театр, по-моему, никогда не был, да и не мог, пожалуй, быть другим, как условным, какой бы ультранатурализм ни культивировался на его подмостках, ибо, как бы последовательно ни стремился театр к самой настоящей правде, — место и время действия в нем все-таки останутся условными. И мисс Мод Аллан[[81]](#endnote-39), исполняющая полунагая танец из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона в настоящем лесу, и та даже не может претендовать на безусловность выбранной ею обстановки.

В искусстве все условно, поскольку одно выдается за другое. Между художником и зрителем к моменту эстетического восприятия безмолвно заключается договор, некий tacitus consensus[[82]](#endnote-40), в силу которого зритель обязывается к такому, а не иному отношению к эстетической видимости, а художник — к поддержанию во всеоружии такого отношения. В театре зритель должен рассуждать: «Это — полотно, но такое, которое я охотно принимаю за небо», и если он не соглашается на это, то в том виновен или декоратор, не сумевший дать искусного намека на небо, или актер, взирающий на такое «небо», как на тряпку, или, наконец, зритель, лишенный эстетической восприимчивости, требующий настоящего неба, а не поддельного.

Итак, театр насквозь условен. И в этом его прелесть. И в этом его радость для нас, потому что прекрасно искусство, созидающее новые ценности, увлекательно искусство, не желающее ничего брать на прокат, как бы дешево это ни стоило, и дерзновенно творящее даже собственное небо, в котором подчас больше небесного для нас, чем в настоящем небосклоне.

Какова же задача, какова цель вообще неизбежно условного театра? Говорят — театр должен быть храмом, другие говорят — он должен быть школой, притом одни утверждают, что школой нравственности, другие — что вообще школой жизни, и опять-таки одни думают, что школой жизни, представленной в чисто реальных формах, другие же предпочитают школу жизни в символическом ее преломлении; наконец, есть и такие, которые до сих пор на развалинах натурализма утверждают, что театр — зеркало действительности, и идейно-бытовую форму ценят выше всякой другой; еще находятся такие, которые хотят видеть в театре исключительно трибуну борцов за свободу, другие же, напротив, кафедру смиренной лояльности.

Я полагаю, настало время возвратить театру его истинное значение. Не храмом, школой, зеркалом, трибуной или кафедрой должен быть театр, а только театром (да простится мне тавтологичность моего определения). Да! Театр должен быть прежде всего театром, т. е. самодовлеющей художественной величиной, покоящей свою эстетическую сущность на синтезе всех искусств, но притом с таким расчетом, чтобы не нанести урона самостоятельному значению сценизма — этой альфе и омеге истинно театрального искусства.

Отсюда понятно то благоговейное отношение, какое вызывает во мне «театральность», так долго и так незаслуженно гонимая с нашей европейской сцены. Под «театральностью» как термином я подразумеваю эстетическую {41} монстрацию явно тенденциозного характера, каковая, даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмостки, декорации и освобождает нас от оков действительности — легко, радостно и всенепременно. И я решительно придаю благородной театральности положительную эстетическую ценность. То обстоятельство, что ее кляли за последнее время на всех актерских перекрестках, меня нисколько не смущает. Разве вы в жизни не слышали, например, такого ходячего выражения: «да полно вам ломать трагедию»… но разве оттого изменилось ваше отношение к этой вершине искусства!

Утверждать, как это делают сторонники «условно условного театра»[[83]](#endnote-41), что главная задача нового сценического искусства — в раскрытии перед зрителем тайны, в выявлении внутреннего диалога и пр., — значит навязывать искусству определенный предмет выражения, что для свободного по своей сущности искусства и бесполезно, и оскорбительно. Не все ли равно, какой это предмет, важный или неважный в философском значении! — Раз театральность его выражения будет игнорирована, как бы он ни был прекрасен, не спасти ему зрительного зала от скуки. Давно созрела истина, что в искусстве важно не содержание, а форма, и раз в сценическом искусстве пренебрегли чисто театральной формой, оно не достойно даже называться сценическим искусством.

Не мудрствуя лукаво, путем простой интуиции, мы сознаем в том или другом случае театральность как таковую и, в зависимости от нашей интеллигентности, придаем тому или другому ее виду ту или другую эстетическую ценность. В конце концов, театральность в том смысле, как я ее понимаю, существовала и так или иначе ценилась с незапамятных времен. Кто был в Старинном театре — основанном по моей инициативе, между прочим и для того, чтобы, проследив пути сценического творчества, обратить должное внимание как на вечное в нем, так и на случайно-наносное, — тот не мог не заметить, что, при самом ничтожном содержании, некоторые из этих примитивных пьес очаровательны в той театральной форме, в какой они обыкновенно разыгрывались. Пустяковый характер какой-нибудь пастурели или пасторали, даже если она и не принадлежит перу подлинного мастера слова, как Адам де ла Аль[[84]](#endnote-42), сторицей искупается той милой театральностью, которая, как добрая волшебница, переносит нас в некий лучший мир, — в тот мир, где даже такие властелины, как здравый смысл, теряют свою власть над нами. Потому что здесь — искусство, потому что здесь — театральность.

Разумеется, театральность эволюционирует, как и все в жизни; от наивных движений простодушного аббата, изображающего в литургической драме Богородицу до вдохновенного жеста Айседоры Дункан, воплощающей девушку перед лицом Смерти, — целая пропасть. Но и там, и здесь эстетическое очарование коренится в театральности, понимаемой в смысле эстетической монстрации явно тенденциозного характера. Театральность, а не что-либо другое обусловливает на сцене творчество новых форм {42} жизни; без театральности мы имели бы только дубликат жизни, все равно в виде ли бытового или символического ее образчика. Но задача искусства — творчество новых ценностей. Я утверждаю и настаиваю на том, что не столько сцена должна заимствовать у жизни, сколько жизнь у сцены. Неуместно артисту искать на жизненном базаре жемчуг в мусорных кучах; у него самого, в велелепо-мистических раковинах, должны искать его люди базара. И если он не в состоянии дать им жемчужин своего творчества «я», если он не в силах заразить этих людей красотою дикции, мимики, пластики настолько, чтобы и в жизни они пожелали пользоваться подаренным со сцены, — задача артиста, задача творца эстетических ценностей, не сможет считаться достигнутой. Глубоко прав Оскар Уайльд, говоря, что не столько природа обусловливает красоту художественного произведения, сколько художник является истинным виновником красот природы[[85]](#endnote-43). Англичане только тогда стали гутировать[[86]](#endnote-44) красоту лондонских туманов, когда гениальный Тернер[[87]](#endnote-45) выявил ее суть на своих полотнах. Уайльд смело заявляет, что великие художники воплощают в своих произведениях не современное им общество, а то, которое живет после них.

Это самое заражающее творческое начало искусства лежит для художника сцены не в чем ином, повторяю, как в театральности. Если артист хочет не лицеприятной награды, он должен оправдать действительность нашего существования в примиряющей с нею эстетической видимости. Но какая же конкретная форма здесь наиболее желательна?.. Мы знаем, что метод искусства, говоря вообще, заключается в представлении действительности сокращенно, упрощенно, т. е. в стремлении объять многое в видимо малом, другими словами — в симплификации, и именно такой, которая бы отвечала нашему пониманию прекрасного, т. е. эстетически тенденциозной симплификации. (К этому понятию близко примыкает понятие стилизации, однако последнее уступает первому в емкости.) Если же вообще метод искусства таков — а что он действительно таков, в том порукой вся история искусства, — то альфой и омегой сценического творчества является изысканная простота театральности.

Из всего сказанного ясно, что как чистый реализм, так и чистый символизм в сценическом искусстве одинаково противоречат сущности театра: первый — потому что стремится к ненужной жизненной повторности, второй — потому что, по природе своей, не стоит на линии интенсивнейшего зрительного восприятия[[88]](#endnote-46). Исповедуя всей душой принцип идеальной театральности, я, в противоположность двум названным направлениям, выдвигаю *сценический реализм*[[89]](#endnote-47) как направление, проникнутое тенденцией творчества новых, чисто театральных ценностей. Под сценическим реализмом я разумею театрально-условный реализм, т. е. такой, который, коренясь в нашей творческой фантазии, заменяет точность исторической и современной нам действительности обманной ее видимостью, властно требующей доверчивого к себе отношения.

## **{****43}** Театрализация жизни Ex cathedra

Человеку присущ инстинкт, о котором, несмотря на его неиссякаемую жизненность, ни история, ни психология, ни эстетика не говорили до сих нор ни слова. — Я имею в виду инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы, достаточно ясно раскрывающий свою сущность в понятии «театральность».

То обстоятельство, что сам человек, непрестанно одержимый этим могучим в истории прогресса инстинктом, ничего не подозревал о нем как о реальной сущности, разумеется, не может служить доказательством эфемерности существования такого инстинкта, потому что момент осознания какого-либо чувства неизбежно отделен, в эволюции человеческого «я», вековой дистанцией от момента возникновения данного чувства.

Правда, большинство из проявлений этого инстинкта не могло не привлечь внимания зоркого ока науки, но, поспешная в группировке явлений, она без колебаний отнесла понятие, именуемое мной театральностью, к разряду эстетической категории.

Оставив за собой право (или, если угодно, обязанность) вести в дальнейшем улики столь печального промаха науки, сейчас лишь замечу, что последствия его для театра были поистине губительны: учреждение, обязанное своим возникновением исключительно инстинкту театральности, руководившему индивидуальным и социальным поведением еще за несколько тысячелетий до украшения земли сценическими подмостками, это учреждение стало, под влиянием ложной идеологии спешно мудрствующих, на путь отрицания того самого начала, максимальным выражением которого это учреждение должно было бы быть.

Цветок возненавидел свой стебель, цветок захотел цвести без стебля, цветок завял! — вот краткая история «театра» без театральности последних пятидесяти-шестидесяти лет[[90]](#endnote-48).

Возомнив себя *исключительно* эстетическим явлением, театр тем самым вырыл себе яму, и смена художественно-натуралистического направления художественно-символическим не могла спасти дело без твердой директивы театральности. Хотя таковая директива, преподанная мною еще в 1908 г. труппе В. Ф. Комиссаржевской, при вступлении режиссером ее театра[[91]](#endnote-49), и встречает в настоящее время признание даже в недавно враждебных театральности лагерях (например, ультратеатральная постановка «В лапах {44} жизни» Кнута Гамсуна на сцене театра К. С. Станиславского[[92]](#endnote-50)), однако принцип театральности сценического действа понимается покамест лишь в узкоэстетическом значении. И это неверно. Глубоко важно проникнуться тем незыблемым, на мой взгляд, положением, что в истории культуры театральность является абсолютно самодовлеющим началом и что искусство относится к ней примерно так же, как жемчужина к раковине. Если вы возразите, что «жемчужина — болезнь раковины», я отвечу, что, может быть, Макс Нордау уж не так не прав, считая всеувлекающее искусство чем-то вроде болезни[[93]](#endnote-51).

*Преэстетизм* театральности — вот лозунг, одним ударом сталкивающий с мели тонкой эстетики застрявший корабль нашего театра вместе с экипажем, завороженным песнями ее предательских сирен. Ибо, по истине, сиренами оказались для сценических деятелей теоретики искусства! Их сладкогласные речи о «красоте ради красоты» были слишком соблазнительны, чтоб не смутить простодушных детей сцены, чутче других понимавших великую радость и великое значение драматического «действа ради действа», органическую необходимость творчества «другой», все равно красивой или некрасивой, жизни, философию маски, очаровательной даже тогда, когда, неэстетичная и плохо сработанная, она прикрывает эстетичный и совершенный по технике лик красоты; потому что в минуты священного бунта моего «я» — «я» неисправимого анархиста — красота, извне данная, нерушимыми цепями прикрепленная к извне избранному, становится ненавистной, как не дело моих рук, моей воли, не дело моего творческого вызова Небу, окружающим, самому себе! а в маске, несмотря на ее полную *неподвижность* (но свободно мной выбранную), уже *действо*, уже вознесение моего смеющегося «я» над скукой обязательности «небесной» красоты, уже представление, уже театр!.. И какое мне (черт возьми!) дело до всех эстетик в мире, когда для меня сейчас самое важное — стать *другим* и делать *другое*, а потом уже хороший вкус, удовольствия картинной галереи, подлинность музея, чудо техники изысканного контрапункта! Я все это люблю, признаю, уважаю, потому что я, помимо прочего, «животное эстетическое», но что мне толку в эстетике, когда она мешает мне творить свободно другую жизнь, быть может даже наперекор тому, что называется хорошим вкусом, творить, чтобы противопоставить мой мир навязанному мне, творить совсем с иною целью, чем творится произведение искусства! Последнее имеет в виду эстетическое наслаждение, произведение же театральности — наслаждение от произвольного преображения, быть может, эстетического, а быть может и нет, что неважно.

Наши художественные критики до сих пор воображают, что главное в театре — литературная пьеса, стиль, верность эпохе, чувство меры, красивые декорации, костюмы, бантики и т. п. А я утверждаю, что все это в театре — красивая труха, не более! Всего этого может и не быть на сцене. Конечно, приятно, когда и об этом позаботились заправилы театра, но это еще не делает театра театром. Я видел балаганные представления, далекие от эстетических требований Александра Бенуа[[94]](#endnote-52), но где был подлинный театр, {45} потому что там обращались не к художественному чувству зрителей, а к чувству театральности, к тому, повторяю, анархическому чувству каждого из нас, которое прежде всего хочет настоящего и до безумия смелого преображения; а последнее, как тенденция, как пафос, нередко тем явственней, чем мизернее художественные средства преобразителей. Главное здесь — в воле, в произволе, я бы сказал даже — в безудержке преображающей фантазии, а не в доброкачественности художественных средств. Не в ней убедительность театральности, а в пафосе преображения. Бумажная корона на гордой голове достаточно властно импонирует моей воле видеть перед собой короля!.. Оденьте короля получше, и я, чего доброго, отвлеку свое внимание от сущности его величества ко вкусу, с которым подобраны цвета его одежды, к эпохе, в верности которой хочет убедить меня художник, и к прочим мелочам акцидентального характера!.. Отсюда, кстати сказать, и явствует разница в построении театрального одеянья и платья для костюмированного бала[[95]](#endnote-53), — разница, до сих пор непрочувствованная нашими театральными художниками.

Разумеется, в конце концов и преображение, подобно многим другим способностям человека, становится искусством, но искусством совсем другой природы, чем живопись, музыка, поэзия, архитектура и прочие искусства, родственные как по мотивам, так и по целям своего возникновения. Эстетизм — вот что главным образом роднит последние. Театральное же искусство, само по себе отличное от них, нуждается для породнения с ними в эстетизации. Но отнюдь не путем эстетизации достигается вообще значение театрального преображенья, как «тоже искусства», потому что оно есть уже искусство, но только другого порядка, другого домогания, — искусство, для своего признания совершенно не нуждающееся в эстетизации, т. е. в родственных связях с искусством чисто эстетического характера.

Помню, еще в детстве я инстинктивно понимал разницу между тем и другим, между многоглавым искусством — эстетическим и одноглавым — театральным: «театр» — это когда я надевал черные очки и отцовскую крылатку, хриплым голосом страшного незнакомца пугая прислугу, а «искусство» — когда я с увлечением занимался рисованием и музыкой. Я был бы очень удивлен, если бы мне сказали тогда, что то и другое одно и то же. И теперь я с тем же детским удивлением спрашиваю: да правда ли это одно и то же!.. Ведь в «театре» главное, чего я хочу, — это быть не собою, а в «искусстве» как раз наоборот — найти самого себя, излить самое сокровенное моего «я», моего аитштатос[[96]](#endnote-54), в искреннейшей форме! Что же тут общего? Творчество?.. Но при таком обобщении мы рискуем подвести под одну категорию и рождение ребенка, и сколачиванье фоба. Эстетическое наслаждение?.. Но, право же, в моем ребяческом использовании черных очков и отцовской крылатки никак нельзя заподозрить стремления к эстетическому наслаждению!

Я сказал — «преэстетизм театральности». Еще не знаю, насколько первое из этих понятий убедительно определяет категорию второго, — знаю только, что в одном отношении оно совершенно правильно: именно в эволюции {46} человеческого духа развитие чувства театральности постоянно предшествует развитию эстетического чувства. Этому учит нас история культуры, это именно подсказывает нам и анализ обоих чувств, в результате которого признание большей тонкости и сложности остается за эстетическим чувством. (Из предшествовавшего ясно, что здесь идет речь о новом анализе, свободном от тенденции современной науки даже примитивные проявления театральности подводить sine ulla dubitatione[[97]](#endnote-55) под рубрику эстетического чувства.)

Театральное искусство уже потому преэстетического, а не эстетического характера, что *трансформация*, каковой является по существу театральное искусство, примитивнее и доступнее, чем *формация*, каковой по существу является эстетическое искусство.

И я думаю, что в истории культуры именно театральность была некоего рода пред-искусством, понимая последнее в общепризнанном смысле. Смешно видеть зачатки его, как это допускают орнитологи[[98]](#endnote-56), даже у некоторых видов пернатых! — эстетическое чувство предполагает, как таковое, слишком сложную для птиц духовную формацию. Но легко, по-моему, усмотреть зачатки театральности в веселой, *декоративной* отделке гнезд «сатиновыми» австралийскими птицами[[99]](#endnote-57), «по-театральному» завистливыми к голубым перышкам попугаев (этих прирожденных актеров-имитаторов), или в выдумках новогвинейской Amblyornis[[100]](#endnote-58), разбивающей перед входом в гнездо лужайку, в виде мшистой арены, чтобы выступать на ней потом среди ею же принесенных раковин и ярких цветов, которые, чуть завяли, она заменяет свежими.

В чувстве театральности, а не в утилитаризме первобытного человека (как это полагает большинство ученых [а в частности Е. В. Аничков[[101]](#endnote-59)]) надо видеть зачатки всякого искусства. Не для устрашения врагов или удобства войны продевают себе в нос рыбью кость, от которой трудно дышать и плохо видно, а для радости самоизменения.

Чувству театральности, а не какому-то хореографическому влечению, на чем ошибочно настаивает, например, Георг Фукс[[102]](#endnote-60), обязан своим возникновением и театр как постоянное учреждение. Я уже не говорю про совершенно отсталое ныне объяснение возникновения театра религиозным культом, так как любой этнограф теперь укажет на десятки племен, совсем не знающих понятия «Бог», но вряд ли он мне назовет хоть одно такое племя, в жизненном укладе которого не нашлось бы признаков, характеризуемых мною как «театральность».

Театральность столь органически связана с существом человека, что даже освобождаясь от некоего рода тяготы ее организацией арен, театров, карнавалов и прочих учреждений, где бы это чувство, получив высшее напряжение, разряжалось талантами профессиональных «разрядителей» — актеров, человек неизменно продолжает платить дань театральности и в самой жизни, далекой от официального театра. Он стал данником ее за несколько тысячелетий до основания настоящего театра.

Так ли это?

{47} История дает вполне утвердительный ответ.

Самые трогательные страницы антропологии — это те, на которых повествуется, что «в пещере Кроманьон» найдены были пробуравленные для нанизывания раковины Littorinae[[103]](#endnote-61), служившие, вне сомнения, ожерельями и браслетами людям *мамонтового периода*. В Лермской пещере нашли три нижних челюсти медведей, каждая с дырами, чтоб их можно было подвешивать к лицу, изменяя свою внешность. В Ломбривской пещере[[104]](#endnote-62) найдены такие же собачьи клыки, а в пещере близ Ориньяка[[105]](#endnote-63) — медвежий зуб, просверленный и причудливо обработанный. Наконец, среди останков пещерных людей Европы найдены примитивные ступки со следами охры и других красок, растиравшихся в целях гримировки тела и лица. Не удивительно ли, что вместе с останками человека этой фантастично суровой эпохи найдены, как предметы первой необходимости, не оружие или что-либо хозяйственное, а вещи-игрушки, вещи-маски головы и тела, — вещи, которые я не в шутку назвал бы «бутафорией» дюливиального периода!.. Очевидно, очень дорога была эта чудовищно грубая *бутафория* первобытному человеку, если везде, где он умирал, он, расставаясь с жизнью, не расставался с этими кольцевидными окаменелостями, и даже со ступкой для растирания грима!..

Утверждать, что эти «украшения» служат доказательством эстетического чувства у допотопных людей, нельзя хотя бы вследствие тех объяснений, какие дал таким украшениям П. Засодимский в своей книге «Наследие веков»: «В желании украсить себя сказывается стремление человека индивидуально выдвинуться, отличиться каким-нибудь признаком, не данным природой» — и только! Ни о каком эстетическом бескорыстии созерцания тут и речи быть не может! — это была самая «беспардонная» по своей наивности театральность, тот могучий инстинкт преображения, который орнаментовщика каменного века заставлял изображать и оленей с непомерно преувеличенными рогами.

Еще более ясные примеры театральности мы находим у диких.

V. Cherbuliez удачно начинает свою книгу «L’art et la nature» указанием, что «дикие народы Африки и Америки, не зная плуга, знают бубен, свирель и драматические танцы. Везде и во все времена человек, не дожидаясь, пока усовершенствуются орудия и способы промышленности, уже творил то, что мы теперь относим к области изящных искусств: до такой степени необходимою являлась для него эта кажущаяся роскошь». Под этими словами можно подписаться, с условием замены термина «изящные искусства» термином «театральность», так как Шербюлье[[106]](#endnote-64), подобно прочим эстетикам, еще не разбирается в этих двух понятиях.

Действительно, театральности у диких столько, что разве слепота или тенденциозность не позволяет заметить ее в качестве именно таковой. Обращу здесь вниманье только на ее главные показатели.

Прежде всего татуировка, пронизывание кожи, хрящей и зубов для продевания или вставления перьев, колец, кусков кристалла, металла или дерева (pelele); выбивание резцов, вырывание волос, уродованье формы черепа {48} или ног, — что это, как не мания преображения, т. е. театральность чистой пробы!.. И, однако, эта «дикая» трансформация своей видимости заслуживает самого глубокого уважения, потому что эти «прибавления», как мудро замечает Т. Рибо[[107]](#endnote-65) (в «Психологии чувств»), при всей своей ничтожности, «послужили *решительным шагом, чтобы выйти за границы природы*». «Идеал мучает даже самые грубые натуры, — объясняет Теофиль Готье. — Дикарь, который татуируется, мажет себя красным или голубым, вдевает себе в ноздрю рыбью кость… ищет чего-то, выше лежащего над тем, что существует…»

Потребность в предметах театральности сильнее у дикаря не только потребности в порядочной пище, но и в гарантии безболезненного, сносного существования: например, края шрамов в татуировке африканского племени буннов поддерживаются самым варварским образом постоянно выпуклыми; борнуэзы[[108]](#endnote-66) делают свыше девяноста глубоких надрезов кожи, причем мучительность этой театральной операции осложняется тропическим зноем и мухами; многие из таких преображений видимости требуют, по свидетельству Дарвина, нескольких лет для полного окончания и нередко влекут за собой ужасную смерть; Г. Спенсер[[109]](#endnote-67) ручается, что индеец Ориноко, не обращающий никакого внимания на комфорт тела, будет работать две недели, чтобы заработать на краску, которая сделает его предметом удивления; дикарка с западного берега Африки охотно продает свою девственность за грошовую пуговицу, потому что *блеск* пуговицы — реальная театральная ценность, а *честь* — кто ее видит? Новозеландский вождь, расплакавшийся как ребенок, когда английский матрос запачкал мукой его лучший плащ, без жалости предложил свою жену капитану Куку за красные перья. Что театральный эффект в глазах дикаря выше его собственного благосостояния, видно из следующего исторического факта: англичане, мстя за смерть Кука, зажгли селенья гаваитян; последние, лишь только оказались вне опасности, остановились на мосту и, наблюдая, как яркое пламя уничтожало их имущество, не переставали в восторге кричать «майтай!», т. е. «как хорошо!». Вот люди, сумевшие бы оправдать не только Кука, но и Нерона-поджигателя, которому Рим пылающий показался дороже в театральном смысле Рима, докучно-спокойно хранящего свои вековые драгоценности!

После этой «реплики» по адресу эстетики, простирающей свои границы до дикарской театральности включительно, вполне уместна «ремарка» смеха — до того комичной кажется уже одна возможность объяснения жертв жизнью, честью и благосостоянием дикаря служением бескорыстно прекрасному, созерцательно прекрасному, прекрасному самому по себе!.. Так вот кто фанатик чистого искусства?! — борнуэз, умирающий от заражения крови при нанесении девяносто первого шрама.

Не быть самим собой! — первый девиз театральности… «Вот голая дикарка! — восклицает Шербюлье[[110]](#endnote-68). — Она насурьмила себе веки и ресницы, она выкрасила свои волосы синим, в суетной, но все-таки достойной уважения надежде походить на цветок». Не прикрыть свою наготу она тщится, {49} а дать ей иную видимость. В конце концов, одежда есть результат театральной эволюции украшения. Не будь в человеке инстинкта театральности, мы бы не знали на юге, что такое одежда. Целомудрие, как теперь дознано, отнюдь не фактор в развитии одежды; а чувство стыдливости в данной эволюции надо понимать в том смысле, что примитивному человеку стало со временем стыдно показываться в «природном», а не «искусственном» виде, другими словами — выставлять себя невеждой в отношении общественного этикета, требовавшего уважения к чувству театральности другого; быть может, еще к этому примешивалась и боязнь прослыть немощным в своей власти над природой. Во всяком случае, чисто эстетические мотивы не играли в первые века одежды почти никакой роли. Еще меньше значили мотивы утилитарные: коммодор Дж. Байрон[[111]](#endnote-69) выгодно сбывал патагонцам куски шелковых лент, которыми они поспешно украшали головы, но кусок простого сукна, который был бы им очень полезен, дикари, хотя и взяли, но скоро бросили, не сумев найти ему «театрального» применения; вот если бы это было *пестрое* сукно, тогда другое дело! тогда, быть может, они поступили бы по примеру таитян, которые, как известно, только тогда приучились прикрывать свою «срамоту» материей, когда научились ткать ее разноцветными нитками. Кафры[[112]](#endnote-70) соглашались учиться читать только в театральной обстановке; их молодежь говорила миссионеру Моффа[[113]](#endnote-71): «Научи нас азбуке[[114]](#endnote-72), но с музыкой», — это значило, что они наберут сухих веток и будут ударять их друг о друга так, как это делают обезьяны.

Из рождения ребенка, из его обучения, из охоты, свадьбы, войны, из суда и наказания, из религиозного обряда, наконец, из похорон, — почти изо всего первобытный человек, так же как и человек позднейшей культуры, устраивает представление чисто театрального характера. В этом протекает вся его жизнь; без соли театральности она подобна в его глазах пресной пище, которою он может наслаждаться, лишь придав ей искусственный вкус. Он театрализирует жизнь, и она получает для него полный смысл, она становится *его* жизнью, чем-то таким, что можно любить! Он начинает уважать себя и требует уважения не только к своей актерской власти, но и к тому, что он изображает в силу магии актерской власти!.. Кто оперил попугая? — Природа, — а он, этот гордый, этот сильный, этот красивый человек, он сам оперился!.. Кто дал пятнистую шкуру пантере? — Природа, — а он, — ах дивитесь! — он отнял у пантеры шкуру и накинул ее на свои плечи! *на свои плечи*, потому что *он* их сделал такими лоснящимися, разрисованными, душистыми! Он сам стал пантерой или, вернее, сверхпантерой, потому что, танцуя, он может показать не только, как царапается пантера, но и как убивают за это пантеру.

Он понимает, что жизнь есть нечто, из чего надлежит что-то сделать для того, чтобы почувствовать себя ее хозяином, а не рабом, для того, чтоб из необходимой она стала желанной, стала, наконец, игрушкой. Чужая и непонятная, жизнь становится чрез театрализацию близкой и понятной. Своей. Сложная, она упрощается идейно до невероятности: *объект преображения* — вот к чему сводится ее неохватная на первый взгляд ценность.

{50} Человека живо трогает лишь то, что поддается его театрализации. Виды природы, красивый ландшафт — все это долго было безразличным или ненавистным прирожденному декоратору — человеку. В обширном каталоге, где Филострат[[115]](#endnote-73) собрал картины своего времени, нет вовсе пейзажей [что сразу бросилось в глаза Гумбольдту[[116]](#endnote-74), как автору «Космоса»]. Юлий Цезарь, проходя [живописные] Альпы, составлял грамматический трактат, чтоб убить свою скуку[[117]](#endnote-75), и M-me de Stael[[118]](#endnote-76) — эта пылкая поклонница театральных талантов — разделила через две тысячи лет взгляд Цезаря на Альпы…

Чем скорее на заре культуры развивается человечество, тем скорее крепнет в нем прежде всего *воля к театру*[[119]](#endnote-77). В младенческой Африке — и там мы уже видим потребность жизни в профессиональных актерах! — племя ниам-ниам[[120]](#endnote-78) образовало бродячих мимов и певцов, одевающихся в экстравагантные платья театрального пошиба; у латуколов[[121]](#endnote-79) погребальные танцы принимают со временем характер подлинных драматических представлений, длящихся иногда более месяца; кафрские царьки начинают угощать знатных иностранцев балетными спектаклями; в Моселекотчи[[122]](#endnote-80) организуются представления, которые можно смело назвать «военными феериями»; у бамбаров и мандингов[[123]](#endnote-81) каста «трубадуров» и артистов веселого жанра считается даже неприкосновенною во время войны — столь велика любовь народа к театральной усладе; богатые и властные, наравне с королями, обзаводятся шутами и бардами; доходят до того, что сами короли стремятся импонировать народу своими артистическими дарованиями! — король Мунца, например, этот Нерон племени бонгов[[124]](#endnote-82) верхнего Нила, не выходил из дворца иначе как в сопровождении оркестра, которым он дирижировал бамбуковой погремушкой, плясал и «кривлялся» не хуже своих заправских артистов. Подобное мы видим и в других странах первобытной цивилизации; например, у всякого острова Полинезии имеются свои пантомимы, нечто вроде классического театра на излюбленные темы, как то «Пегие свиньи» (в Нукагиве[[125]](#endnote-83)), «Дитя идет» (в Таити) и пр. На последнем острове образовалось даже особое общество «Ареоис», вне компромиссов осуществляющее таитянский идеал жизни-праздника, жизни-театра; всегда парадно украшенные, надушенные, искушенные в искусстве пения и пляски, комедианты-ареоисы всюду принимаются как некие боги; один таитянин, попавший на корабль Кука, считал себя равным королю Англии, не потому, чтобы он был полководцем, жрецом, ученым или царского происхождения, а потому что он был… Ареоис. Между прочим, эти факты, как совершенно верно установил Ш. Летурно[[126]](#endnote-84), идут вразрез с общераспространенным мнением, по которому драма является позднее других родов искусства. Как раз наоборот! — Первое искусство, которым как таковым начинает интересоваться девственная душа дикаря, — именно драматическое искусство, потому что чувство театральности, как я уже объяснил, преэстетического характера. И действительно, как категорически, на основании сотен примеров, утверждает тот же Ш. Летурно в «Литературной эволюции», сценические представления являются излюбленной формой литературных произведений в первобытной общине, и везде, везде, к какой бы стране вы ни {51} обратились, ее история подтвердит, что *драматическое искусство является искусством первобытным*[[127]](#endnote-85).

Поднимаясь по лестнице культуры, мы с каждой новой ступенью убеждаемся, что человек в культе театральности прогрессирует гораздо быстрее, чем в культе других духовных ценностей. Вспомним греков, у которых театр очень рано становится государственным учреждением, наипочетнейшая должность посла поручалась искусному актеру, а страсть к театру доходила до того, что гречанки зачастую рожали в амфитеатре. Римский народ уже прямо формулирует смысл жизни в словах «panem et circenses!»[[128]](#endnote-86) и зрит на сцене, наравне с дрессированными животными и вышколенными плетью проститутками, августейшие особы Нерона, Коммода и Гелиогабала[[129]](#endnote-87). В древних Перу и Мексике лучшие дары из рук монархов получали именно актеры, в среду которых записывались сыновья царя и старшие офицеры, принадлежавшие, без исключенья, к громадной царской семье. В Китае интенсивность театрального чувства такова, что ни один званый обед не обходится без участия актеров, которые, предложив гостям настоящее театральное меню из 50 – 60‑ти пьес, разыгрывают заказанное под стук костяных палочек. И если в публичных театрах Китая народ проводит целые дни, ест, пьет, нянчит детей и пр., то в Индии, например, в Пондишери[[130]](#endnote-88), где реалистические представления длятся 4 – 7 ночей подряд, народ, в количестве пяти-шести тысяч, устраивает себе здесь же ночлег, не находя сил уйти домой с этого места величайшего соблазна. В Персии народ столь благодарен антрепренерам за представление любой из 32 мистериальных «теази»[[131]](#endnote-89), что называет разыгрываемые сцены «кирпичами, которые антрепренер изготовляет на земле, чтобы по праву воздвигнуть себе из них дворец на небе».

История христианской Европы дает еще более разительные примеры театрального культа. Враждебное к театру духовенство было вынуждено в конце концов не только явно театрализировать церковную службу и внецерковные духовные церемонии, но и породить в лоне своем литургическую драму, которая быстро с паперти церкви шагнула на площадь, обратилась в мистерию грандиозных размеров, отделилась от нежизненной церковности и совершенно свободно слилась со светским лицедейством. Тщетно отказывала церковь в христианском погребении вольнодумным скоморохам, плясунам и прочим нечестивцам! — Среди них она увидела самого короля Франции, Короля-Солнце (Ballet du Roy)[[132]](#endnote-90)! К этому же времени создалась и трогательная легенда о бедном жонглере, который своим искусством умилил самое Святую Деву[[133]](#endnote-91), — легенда, ясно говорившая, что народ не верит в греховность театрального инстинкта. Стало очевидно, что бороться с этим инстинктом может разве слепой или тот, кто вычеркнул из своей памяти если не всю историю человечества, то хотя бы историю Средних веков, когда был создан прочный образ «Смерти, кривляющейся в пляске» (Danses macabres[[134]](#endnote-92)) — своеобразный символ веры в бессмертие театральности.

И разумно ли было бежать от театра, — если как это давным-давно сознавалось, а с 1600 года [подробно] оформлено музой самого Шекспира — весь мир всегда был не чем иным, как тем же театром, где

{52} … женщины, мужчины — все актеры,  
У каждого есть вход и выход свой,  
И человек один и тот же роли  
Различные играет в пьесе, где  
Семь действий есть[[135]](#footnote-45). Сначала он ребенок,  
Пищащий и ревущий на руках  
У нянюшки; затем плаксивый школьник,  
С блистающим, как утро дня, лицом  
И с сумочкой, ползущий неохотно  
Улиткою в училище; затем  
Любовник он, вздыхающий, как печка,  
Балладой жалостною в честь бровей  
Возлюбленной своей; затем он воин,  
Обросший бородой, как леопард,  
Наполненный ругательствами, честью  
Ревниво дорожащий и задорный,  
За мыльным славы пузырем готовый  
Влезть в самое орудия жерло.  
Затем уже он судия, с почтенным  
Животиком, в котором каплуна  
Отличного запрятал, с строгим взором,  
С остриженной красиво бородой,  
Исполненный мудрейших изречений  
И аксиом новейших — *роль свою  
Играет он*. В шестом из этих действий  
Является он тощим паяцом,  
С очками на носу и с сумкой сбоку;  
Штаны его, что юношей еще  
Себе он сшил, отлично сохранились,  
Но широки безмерно для его  
Иссохших ног; а мужественный голос,  
Сменившийся ребяческим дискантом,  
Свист издает пронзительно-фальшивый,  
Последний акт, кончающий собой  
Столь полную и сложную исторью,  
Есть новое младенчество — пора  
Беззубая, безглазая, без вкуса,  
Без памяти малейшей, без всего[[136]](#endnote-93).

{53} Впрочем, «As you like it» («Как вам будет угодно»), ехидно улыбается Шекспир уже в заглавии пьесы, коварно выдавшей идентичность сцены и жизни.

Нечего и говорить, что чудовищная по размерам и интенсивности напряжения эволюция театрального искусства, которому вдобавок на первых же порах была придана новая прелесть, — прелесть эстетическая, усилила рефлекторным путем и без нее властную тенденцию человеческого духа «театрализовать» жизнь, причем последнее выражение здесь надо понимать уже в общепринятом смысле. Жест, интонацию, костюм, обстановку — словом, все, взятое у жизни, сцена возвращала жизни с процентами творческого преувеличения. Снова черпала у жизни материал, ею же обогащенный и обработанный, и снова возвращала его прелестной обезьяне-жизни с новыми процентами.

Не разбрасываясь во все стороны, взять хотя бы Испанию XVII века, века расцвета ее могущества, где все обратилось в театр: инквизиционное судьбище с замаскированными судьями и адской бутафорией пыток грандиозные аутодафе, где палачи и мученики состязались в выдержанности стиля роли; ритуал дуэли, где артисты фехтованья упивались ролью храбрых и не забывали, умирая, щегольнуть красивым словечком по адресу возлюбленной! где даже из грубого ремесла мясника создали изящный спектакль боя быков; где культистский язык [эффектмахера] Гонгоры[[137]](#endnote-94) вытеснил-таки соблазном театральной гримасы естественный язык нации! Прибавьте сюда бесконечные процессии «на оперный лад» — церковные, королевские, военные, судебные («проводка» преступников), свадебные и карнавально-мистические (процессия Тараска[[138]](#endnote-95))!.. Театральная начинка просачивается в самые отдаленные уголки жизненного пирога, испеченного церковниками на горьком постном масле, и перестаешь отличать фарш от теста, перестаешь понимать, где же религиозный мотив действия и где театральный: лучшие актеры бросают сцену и поступают в монастырь, в то самое время как лучшие монахи бросают кельи и поступают в сословие актеров [наряду с шетрионами[[139]](#endnote-96)]; величайшие драматурги XVII века — *монахи* Лопе де Вега и Кальдерон, а святейшая монахиня (при кончине которой колокола без звонаря зазвонили отходную) — *актриса* Бальтасара[[140]](#endnote-97)!.. Уж не движимо ль и вправду монашеское отречение от *этого* мира тем же инстинктом преображения, которое есть не что иное, как *замаскированная* (как ей и подобает быть!) театральность? — История ультратеатральной Испании дает не один повод к такому подозрению. Можно было думать, что идти дальше по стезе театральности, чем пошла Испания, некуда! Но нет! Во Франции соперничество жизни в действительности и жизни на сцене дошло в XVIII веке до того, что уже никто не мог определить, что более театрально. Здесь и там были напыщенные, заученные фразы, манерная изощренность поклонов, улыбок, жестов, здесь и там казовые костюмы, «декоративные», как и комнаты, дворцы и сады, очень много белил, румян, мушек, лорнетов и очень мало «всамделишного» лица, хотя б и омоложенного искусственно бритвой, невероятные парики, затемняющие в памяти {54} взаимные пропорции головы и туловища, — наконец, здесь и там courtoisie[[141]](#endnote-98) как метод изображения существа совсем другой породы, чем созданная Богом…

Недаром портреты Фрагонара сделаны большей частью с актеров[[142]](#endnote-99)! — «Они были героями той эпохи, — пишет Р. Мутер, — в *которой больше уже не жили, не действовали, а только представляли и смотрели на представление*».

И вот наступила реакция или, вернее — видимость реакции. Первый на жизненной сцене «опомнился» Жан Жак Руссо[[143]](#endnote-100), первый на театральной сцене — Тальма[[144]](#endnote-101). Тот и другой, лакеи в молодости, захотели возвратить к естественности зазнавшихся хозяев жизни. В сущности говоря, филиппики первого против культуры XVIII века и античный, вплоть до оголения, облик второго создали на первых порах только новый род театральности.

Подобно мольеровскому «Bourgeois gentilhomme»[[145]](#endnote-102), который до преклонных лет не понимал, что, разговаривая, «il faisait de la prose»[[146]](#endnote-103), человечество удивительно долго не могло понять, что, живя так, как оно жило, «il faisait du théâtres»[[147]](#endnote-104). В лучшем случае, оно объясняло свою театральность подчинением жизни эстетическому идеалу. Художник Хогарт, например, в своем «Анализе красоты»[[148]](#endnote-105) даже в парике, этом вне спора законном детище театра (*маска волос*, не как украшение, а лишь как маска), видел исключительно плод эстетики своего времени, проповедовавшей ту же волнистую линию, какую в изобилии являет кудрявый парик XVIII века (sic!).

Нужен был целый ряд революций для того, чтобы «старый строй» понял наконец театральную ходульность жизненной иерархии. Первая революция изменила только «мизансцену» и переменила роли, приведя их всех к одному сценическому знаменателю — изображать «равных» друг другу. Установив чисто театральный эгалитаризм[[149]](#endnote-106), первое, о чем позаботились, это о костюмах: живописец Давид[[150]](#endnote-107) нарисовал костюм «свободного гражданина», актер Тальма примерил его на подмостках, народ одобрил и переоделся. Парики сожгли, обстригли затылки и стали здороваться судорожным кивком головы, изображая гильотинируемых. Страсть к театральности проявлялась даже на трупах обезглавленных: их размещали в живописном порядке, в позах беседы друг с другом, ухаживанья, патетических или порнографических; заигрывали с ними, пели им, танцевали, смеялись и очень потешались нелепым видом этих актеров, так плохо исполнявших «забавные» роли. Дамы настолько вошли во вкус представлений на эшафоте (Grand Guignol[[151]](#endnote-108)!), что даже стали носить серьги в виде крошечных стальных гильотинок с рубинами вместо капелек крови. Словом, Великая революция была столько же политической, сколько и театральной. Слушались лишь тех, у кого был артистический темперамент и такт. Неисправимые актеры, совсем несчастные без режиссера, обрели его вскоре в лице Наполеона — артиста, который дерзал учить — и не без пользы — самого великого Тальма!.. Тот coup d’état[[152]](#endnote-109), а вместе и coup de théâtre[[153]](#endnote-110), который не мог удаться грубому и бесталанному Робеспьеру, — вполне удался изумительнейшему режиссеру всех времен и народов — гениальному Наполеону. Вот {55} артист, у которого наша актерская молодежь должна поучиться театральному гипнозу. Артист, дерзнувший взглянуть на мир как на сцену для своего выступления! обративший королевские троны в подмостки для своей игры, пламя Москвы в освещение своего трагизма, пушки всех народов в трубы чудовищного марша своего восхождения! О, он хорошо знал, как «на театре войны» действует эффективная фраза вроде «alea jacta est»[[154]](#endnote-111) Цезаря, «delenda est Carthago»[[155]](#endnote-112) Катона Старшего и пр. Он понимал, что можно забыть событие, исход которого всегда во власти случая, но бессмертными по своей театральности остаются даже такие жалкие слова, как «Вар, Вар, отдай мне мои легионы!»[[156]](#endnote-113), и, ценя, как настоящий актер, выигрышные слова роли, он добивался какими-нибудь «сорока веками, смотрящими с вершин пирамид»[[157]](#endnote-114) — чудес! Недаром, даже погибая, гвардия осталась верна его театральным заветам, и эффектные слова «гвардия умирает, но не сдается»[[158]](#endnote-115) обратили некрасивое на самом деле Ватерлоо в красивейшую декорацию мира! Из старинного шаблонного maintien[[159]](#endnote-116) в виде скрещенных на груди рук — даже из этой безделицы сумел Великий Артист создать импонирующую по своему значению театральность! Вот в ком была подлинная мания преображения, мания театральности coûte que coûte[[160]](#endnote-117)! Режиссер, который навязывал роли не только простым смертным, но королям и даже целым государствам. Режиссер, избравший для своих постановок «style empire»[[161]](#endnote-118) и заставивший влюбиться в этот style и старого и малого! Антрепренер, рискнувший миллионами жизней для своего подлинно театрального предприятия, но которому все простили за эту грандиозность «постановки», за этот блеск и «помпу», за то, что он вывел столько новых талантов на сцену жизни, за то, наконец, неописуемое впечатление величия, какое он, корсиканский выскочка, явил своей игрой на Мировых Подмостках. Поистине, его лавровая корона Императора была вместе с тем и заслуженным венцом Великого Актера!

«Mais il était du monde, où les plus belles choses ont le pire destin…»[[162]](#endnote-119) И, брошенный на берег св. Елены, на фоне скалистой декорации, пред лицом единственного зрителя — моря, не имел ли он большего права, чем его далекий предтеча, воскликнуть: «Qualis artifex pereo!»[[163]](#endnote-120)

Он угас подобно дымной фимеле Дионисова театра[[164]](#endnote-121), при которой кажущееся становилось настоящим, а настоящее кажущимся. Дурманный угар понемногу проходит при услужливой работе вентиляторов позитивизма. Театральная романтика вызывает уже смех. На смену элегантным librepenseur’ам[[165]](#endnote-122) приходят Базаровы с грязными ногтями, и скоро раздается тревожный вопрос Писарева: сапоги или Шекспир?[[166]](#endnote-123) — что важнее: театральный гений мира или обутость народа? Люди волнуются, вдохновляются, люди тратят бездну времени на разговоры о… «сапогах»! не о котурнах, а именно о сапогах, — не о сафьянных, боярских, узорчатых, не о гусарских, бранных, блестящих, звенящих, не о тех, которые галантно шаркают, окрыленно танцуют, пленяют женщин и снятся, как идеал красивой взрослости, маленьким мальчикам, нет! — о самых обыкновенных, штиблетах‑с, простых, тусклых, грубых, которые брезгливо взбегают по загаженным кошками {56} лестницам, растирают плевки по адресу «аристократов» и заказчик которых долго уговаривается с мастером, чтобы были подешевле, носились лет десять, не было бы мозолей и не потели б ноги — большего от сапога ведь не требуется!..

И вот, когда сам Шекспир оказался под грязной подошвой такого сапога, с театральностью жизни было, по-видимому, покончено раз и навсегда. По крайней мере, в принципе.

[Какая уж тут театральность жизни, когда для самого Искусства не стало вскоре другой мерки, кроме «сапожной», Рафаэль в глазах Базаровых превратился в бесполезного дурака и даже Пушкин не заставил одуматься Писарева!]

Одна за другою сдернуты с жизни маскарадные одежды, сброшены высокие котурны, сорваны смеющиеся личины…

Когда мы с вами родились, франтовство и глупость стали уже синонимами, пластика позерства смешной, культ фразы предосудительным.

Театральность оказалась изгнанной не только со сцены жизни, но и со сцены театра.

Разум, наука, фабрика, сытость народа, мозолистые руки — что, кроме этого?

Мы родились в сумерки…

Мы родились с заботой о «хлебе насущном» и «справедливости», но с забвением «circenses»[[167]](#endnote-124) жизни, которые, конечно, тот же «хлеб насущный» и та же «справедливость», если это понятие обнимает удовлетворение всех потребностей.

И вот случилось то, что и должно было случиться: чем больше люди стали пренебрегать театральностью, тем им тошнее стало жить. Истинное «горе от ума» должен был испытать тот, кто, смерив меркою рационализма нарядный фрак 20‑х годов, не увидел в нем ничего другого, как «спереди какой-то чудной выем, рассудку вопреки[[168]](#endnote-125), наперекор стихиям», и для кого в этом прелестном «наперекор» не было достаточного оправданья. (Кто из нас был в 1912 г.[[169]](#endnote-126) на Международной выставке костюмов в Таврическом дворце, тот, верно, затаив дыхание, запомнил, как этот бунтовской «наперекор» вечно борется, в истории одеванья народов, с будничной приспособляемостью[[170]](#endnote-127)!)

Статистические данные с поразительной ясностью показали, что уже начиная с 40‑х годов прошлого столетия самоубийства в Европе повсеместно растут: во Франции, например, в 1840 – 1860 годах приходилось 98 самоубийств в год на один миллион жителей, а в 1891 – 1896 годах 241 самоубийств, т. е. в 2 1/2 раза более; в Пруссии в 1841 – 1860 годах было 116 самоубийств в год на один миллион, а в 1875 – 1888 годах — 204 и т. п. Вот к чему привели односторонние заботы современной культуры о «благе» народа! Еще интереснее цифры России: в 60‑х годах, когда во всяком доме еще видели смысл в котильоне, брянчаньи на «гишпанской» гитаре, парадной офицерской форме, когда кругом еще бродили таборы цыган, народ еще пел песни, ходил на даровые «представления» порки и смертной {57} казни душегубов, соглашались, что «быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей»[[171]](#endnote-128), и даже штатских хоронили с военной музыкой, — тогда самоубийства не превышали 29, а в 1891 – 1907 годах возросли до 151 на один миллион жителей. Когда представление становится неинтересным, публика по одиночке уходит из театра. [— Вот в чем дело, господа Н. А. Оболенский, д‑р Гордон[[172]](#endnote-129) и прочие, мнящие, что бороться с самоубийствами должно реформами в области правовой экономической жизни.]

Кто мы такие?

«Чтобы найти свои самые благородные вдохновения, — говорит Гуман[[173]](#endnote-130), — нужно вернуться к первым годам существования человечества». И мы видели идеал наших допотопных предков и ценность этого идеала у наших диких братьев, обратимся же, «для очистки совести», еще к детям современной нам европейской цивилизации!

Новейшая педагогика доказывает, в лице знаменитого Н. Тичера, что «драматический инстинкт, издревле существующий в человечестве, особенно живо обнаруживается в раннем детстве ребенка». Этот инстинкт настолько силен в ребенке, что в последнее время в Америке разработан даже особый учебный прием, именно метод драматизации учебного материала в целях воспитания и обучения, — метод, приведший к самым блестящим результатам. И немудрено! — «Каждый взрослый человек, перебирая воспоминания из своего первого детства, видит, что это — воспоминания не о предметах действительности, а воспоминания об играх; например, — сознается Н. Тичер, — я помню похороны куклы, но не помню о действительных похоронах, которые я должен был наблюдать раньше, чем воспроизвести их в кукольной игре». C. A. Ellis и Stanley Hall, специально изучавшие игру в куклы, констатируют, что детей не удовлетворяет магазинная кукла, т. е. «условная» [«konventionelle»], почему дети всегда пробуют «сами сделать себе *будто бы куклу*»; ее, т. е. эту преображенную деревяшку и тряпки, дети настолько любят, что, при кормлении ее досыта, нередко сами себе отказывают в пище. «Чувство жуткого удивления вызывает созерцание детской игры, — замечает Л. Г. Оршанский в своем интересном труде об игрушках[[174]](#endnote-131), — наблюдатель видит полное слияние ребенка с игрой; все, что есть в нем жизнеспособного, силы, внимание, восторг, целиком отдаются этой *внереальной и в то же время самой действительной жизни*. Это… редкий случай творчества, совершающегося не в тайниках души, а открыто, безбоязненно, — *тайна на мгновение вынесена на свет*…»

Ребенок непрестанно актерствует; действительность его вовсе не интересует. Для него глубоко важно «faire la guerre»[[175]](#endnote-132) изображать собою взрослого коня, «в салазки жучку посадив»[[176]](#endnote-133). Окружающие его предметы суть не более как объекты его смелой театрализации. И «если вы их оторвете от игры, — замечает Ж. д’Удин[[177]](#endnote-134), — они не скоро вернутся к действительной жизни: в этом вымышленном мире игры как различен был ритм их существа от того будничного ритма, в который вы хотите их заставить вернуться!» Сюда же относится необыкновенно развитая у детей страсть гримасничать и «кривляться», особенно когда они чувствуют, что на них обращено {58} внимание. Все это не более и не менее как неудержимое для ребенка проявление инстинкта театральности.

О любви же детей к настоящему театру нечего и говорить! — Маша Сидорецкая в рассказе «Трагик» Ан. Чехова «не отрывала глаз от сцены *даже в антрактах*».

Что же им нравится на сцене?

Из анкеты, учиненной в Провиденсе (штате Rhode Island)[[178]](#endnote-135), с целью выяснения действия, производимого на детей театром, мы узнаем, что одному ребенку понравилось, «когда Анна уходит в бурю из дома», другому момент, «когда Алиса открывает свое лицо», третьему сцена, «где Монкей сказал: если даже вы меня убьете, тайна умрет вместе со мною», четвертому злодей из «Хижины дяди Тома», пятому вообще «печальные сцены» и т. п., т. е. главным образом то, что непосредственно импонировало театральному чувству. «*Очень небольшое число детей*, — замечает по этому поводу Н. Тичер, — *увлекается эстетикой*, красотой театральных представлений», что липший раз, по-моему, говорит в пользу преэстетизма театрального искусства…

На основании же анкеты среди детей об их впечатлении от собственного выступления на сцене, Н. Тичер вывел заключение, «что дети были настолько поглощены процессом самой игры, что не могут припомнить все подробности; удовольствие для них состояло только в самом олицетворении, которое заключается в роли, т. е. в том, что они *как бы на момент превращались в совершено других лиц*».

Какое громадное влияние на здоровье ребенка оказывает театральная забава, лучше всего доказали артисты-клоуны Фрателли[[179]](#endnote-136), которые, войдя осенью 1908 г. в компанию с журналом «Daily Mirror»[[180]](#endnote-137), совершили с благотворительною целью турне по детским госпиталям: их незамысловатые сценки, мастерски разыгранные вокруг детских кроваток, помогли маленьким пациентам лучше всяких лекарств.

Что театрализация, в смысле драматизации, является чем-то естественным, природным, прирожденным человеческой психике — в этом нас лучше всего убеждает «работа сна», под которой новейшая психология понимает переработку скрытых в нас мыслей в явное содержание сна. — Сновидение почти всегда состоит из зрительных картин (ситуаций), причем — как учит Зигмунд Фрейд, понимающий в своей гениальной «Психологии сна» ситуацию как «драматизацию», — оно, т. е. сновидение, «лишь очень редко дает точную, без всяких примесей репродукцию действительных сцен»[[181]](#endnote-138). Сновидение, согласно «фрейдотской науке», есть образное использование желания, которое, быть может, потому только и «применяется доверчиво, что является нам в виде зрительного восприятия». (Мы верим только нашим глазам: отсюда убедительность всего зрелищного, т. е. театрального.) «Чтобы помнить сновидение, — учит Фрейд, — необходимо подвергнуть психический материал сгущающей прессовке, внутреннему раздроблению, перемещению и, наконец, избирательному воздействию со стороны наиболее годных для образования ситуаций составных частей… Если {59} мы представим себе, например, задачу, заключающуюся в том, чтобы заменить фразу из какой-нибудь руководящей статьи или судебной речи рядом картинных изображений, то мы легко поймем, какие *изменения* вынуждена производить сонная психика в целях картинности сновидения»[[182]](#endnote-139). Самая отвлеченная мысль инсценируется нами во сне без малейшего участия нашего сознательного «я». Мало того, «если между скрытыми в сновидении мыслями нет общих частей, то работа сна стремится создать их, чтобы сделать возможным общее изложение». Но главное доказательство естественности театрализации, какое мы можем почерпнуть из учения Фрейда, состоит в том, что результат анализа сонной психики приводит к выводу, что «*мысль, выражающая пожелание в будущем, заменена (во сне) картиной, протекающей в настоящем*». То же самое, по существу, мы склонны беспрерывно проделывать и наяву, потому что, вечно недовольные действительностью, мы *обращаем* наше желание будущего изменения ее в некий факт настоящего, эфемерный, но «убедительный», как создание сна. Это *обращение* и есть театрализация — законная реакция критикующего духа на неприемлемый им «мир сам по себе»!

Все это нас еще раз убеждает[[183]](#endnote-140), что, наряду с инстинктом самосохранения, половым и прочими, в нас живет столь же могучий инстинкт театральности и что вытравление этого инстинкта из народного организма равнозначаще, с высшей санитарной точки зрения, [физическому] оскоплению.

Неспособные на такую жестокость по отношению к младенцам, родители потворствуют их чувству театральности, начиная с яркого блестящего костюма кормилицы и кончая «бессмысленной» для взрослых игрушкой. Затем — резкая «перемена декораций»! — отнимается у ребенка все им любимое и прививается противный ему взгляд на жизнь. «Держись естественно, что ты ломаешься!»… Берегитесь, родители! — я верю в чудо, — что если в один прекрасный день забастовавшие дети ответят вам, полные сознания своей правоты: «но что такое воспитание в зажиточных кругах нашего общества, как не педантичное обучение *роли* светского, сострадательного, дельного и хладнокровного человека, т. е. роли излюбленного героя современной драмы жизни! Вы учите нас той же театральности, но она шаблонна, в ней нет места яркой индивидуальности, у нее казенный привкус, и она нам противна…» Берегитесь, почтенные родители! — Я верю в чудо. Уж слишком тяжело жить в эпоху, когда детей не хотят больше видеть, и Виктора Гюго еще меньше ценят за его «Искусство быть дедушкой»[[184]](#endnote-141), чем за истинно театральные драмы.

К счастью, не все взрослые разделяют уныние театральных сумерек. Подобно чудесным огням преображающей рампы, там и сям еще вспыхивают светочи мысли, не порвавшей уз с прекрасной театральностью.

Вспомним дедушку Рёскина[[185]](#endnote-142), эстетизация жизни которого есть, в сущности, художественная ее театрализация! Рёскина, молившегося еще в детстве не о материальных радостях, а о том, чтобы мороз не сгубил весеннего цвета нежного миндаля! Рёскина, которому безобразие жизни причиняло страдания, равные, по его словам, физическим мукам, и учившего, что {60} самая богатая та страна, в которой люди лучше всего умеют радоваться, творить и удивляться. С чисто жреческим фанатизмом он предавал анафеме все виды труда, которые не могут стать свободным творчеством красоты! «Апостол религии красоты» — что еще прибавить к такой характеристике этого благороднейшего режиссера жизни.

Здесь же уместно вспомнить о дендизме великолепного jeune premier[[186]](#endnote-143) жизни — Джорджа Брайана Брэммеля[[187]](#endnote-144), голубые жилеты которого не давали покоя благородному «трагику» Байрону, утверждавшему, что он больше хотел бы быть Брэммелем, чем самим Наполеоном! — дендизме, которому «резонер» Томас Карлейль[[188]](#endnote-145) уделил целый монолог в своей «философии костюма», назвав даже приверженцев сего капризного образа жизни — сектой! — дендизме, обретшем себе такого тонкого теоретика, как «благородный отец» Барбе д’Оревильи[[189]](#endnote-146), по словам которого, главная заслуга дендизма в том, что «он постоянно *производит неожиданное*, т. е. то, что бессилен предвидеть ум, привыкший к господству определенных правил». И Барбе д’Оревильи был не только дендистом, но и (вопреки его оговорке) самым настоящим денди, до самой смерти неразлучным в «манере жить» хотя бы со своим необыкновенным плащом на ярко-малиновой подкладке, «так как у него не было недостатка в фатовстве… а в свете каждый считает себя элегантным или стремится быть им». И влиянию дендизма подчинялось иногда само духовенство, как это было, например, по замечанию Барбе д’Оревильи, со строгим монахом Жервезом[[190]](#endnote-147), биографом Ранее[[191]](#endnote-148), оставившим нам очаровательное описание своих восхитительных костюмов, «как бы давая нам случай приобрести заслугу в борьбе с искушением, поселенным в нас жестоким желанием их надеть».

Не тот же ли дендизм, общее говоря — не тот же ли театральный инстинкт побудил «костюмироваться» и других учителей современности в эпоху сумерек театральности? побудил даже некоторых буквально обратить свою жизнь в сценическое представление?

В противном случае, что значит монашеская ряса Бальзака и его трость с бирюзовым набалдашником, красная бархатная куртка и берет Рихарда Вагнера, средневековые черные и голубые одежды [Жозефа] Пеладана[[192]](#endnote-149), костюм [короля Франции XVII в. на короле Баварии XIX в., —] Людовика XIV на Людовике II Баварском[[193]](#endnote-150), пунцовая одежда атамана разбойников на Ришпене[[194]](#endnote-151), старинный кавалерийский наряд [Габриэля] д’Аннунцио[[195]](#endnote-152), прическа à la Neron[[196]](#endnote-153) и подсолнечник в туалете Оскара Уайльда[[197]](#endnote-154), малиновая подкладка плаща д’Оревильи, красный и зеленый носок на ногах Масканьи[[198]](#endnote-155) и т. п.

Конечно, отделаться по поводу этих чудачеств смешком — один из способов отделаться вообще от проблемы театральности; но я полагаю, что серьезное отношение к жизни не исчерпывается исследованием лишь того, что нам представляется серьезным. «Пустяки» и «не пустяки» вряд ли могут быть квалифицированы в качестве таковых a priori. История дает нам и здесь подходящее подтверждение! — например, Рабле умер с шутовской гримасой — «tirez le rideau, la farce est jouée!»[[199]](#endnote-156), а композитор Люлли — даже {61} в шутовской позе: лег на золу с веревкой на шее и, нагло обморочив духовенство, горланил: «il faut mourir, pécheur»[[200]](#endnote-157), пока смерть не сдавила глотки этого веселого импровизатора покаяния. Не правда ли, люди не занимаются «пустяками», когда сознают свой последний час?

И для меня не «пустяки», например, такие исторические данные, как любовь Апеллеса[[201]](#endnote-158) и Зевксиса[[202]](#endnote-159) наряжаться какими-то фантастичными царями или невозможность для Гайдна сочинить хотя бы менуэт без того, чтоб не облечься в тот сложный придворный наряд, который, казалось бы, должен был лишь служить помехой свободному творчеству.

Сопоставляя такие «пустяки», начинаешь как-то особенно ясно понимать идею Уайльда о долге человека самому стать произведением искусства, — идею, несомненно, навеянную Флобером, утверждавшим, что «искусство выше жизни», что «человек ничто, произведение все», и оценивавшим себя, как какую-то художественную мозаику: «я что-то вроде арабески наборной работы: есть куски из слоновой кости, золота и железа, некоторые из крашеного картона, одни из бриллиантов, другие из жести».

*Самому стать произведением искусства!..* Не этот ли строго театральный императив побуждал грека ставить в комнате жены статую Гермеса или Феба, дабы она рождала детей, подобных произведениям искусства, и не тот же ли императив обусловил побеги мальчиков в Америку Майна Рида, сыск à la Шерлок Холмс, самоубийства à la Ролла[[203]](#endnote-160) или Вертер[[204]](#endnote-161), поступление в разбойники по образу шиллеровских и пр.

Лишенные таланта разыгрывают роли, сочиненные другими, одаренные же им воплощают в жизни плоды своей фантазии, как, например, Гюисманс, живший многогранною жизнью своего Дез-Эссента[[205]](#endnote-162), или Бальзак, воображавший себя близким другом никогда не живших Гранвилей[[206]](#endnote-163), д‑ра Бенаси[[207]](#endnote-164), барышни Кормон[[208]](#endnote-165) и даже считавший мир реальный за неинтересный вымысел: «все это так, мой друг, — сказал он однажды приятелю, сокрушавшемуся о болезни родной сестры писателя, — но вернемся к *действительности* и поговорим о Евгении Гранде».

Л. Вальдштейн в своей нашумевшей книге «Подсознательное “я”» говорит об одной писательнице, вымышленные образы которой достигали такой степени жизненности и с такой силой вторгались в сферу ее внимания, что ее собственной сознательной жизни начинала грозить *опасность быть подавленной ими*. «Мое лицо, — признавалась эта писательница, — казалось в зеркале чьим-то другим, и я должна была *делать усилие*, чтобы придать чертам своего лица *обычное выражение*».

Ж. д’Удин в своей книге «Искусство и жест» рассказывает об одной девушке и ее отце, которые, «хотя и вполне уравновешенные и, по-видимому, положительного образа мыслей, имели странную привычку. Они выдумывали романы или, вернее, один единственный роман, без заключения, как действительная жизнь. Они никогда не писали, продолжали его до бесконечности и вечно над ним сотрудничали. Они мысленно устанавливали характеры своих героев и во время ежедневных прогулок обсуждали житье-бытье этих воображаемых существ. Самым серьезным образом отец, {62} бывало, говорит дочери: “Ты знаешь, Жанна, Поль Летеллье скоро женится на Фернанде; родители согласны”. И Жанна вполне убежденно отвечала: “О папа, как Луиза будет ревновать, как она будет страдать…”» На свою собственную жизнь эти мечтатели, должно быть, смотрели главным образом как на жизнь «хороших знакомых» Жанны, Поля Летеллье, Луизы и других фантомов, бывших для них большей реальностью, чем они сами, скромные буржуа-наблюдатели. — И жизнь могла бы рассказать нам еще тысячи таких примеров.

«Грезы, — замечает Ж. д’Удин, — приносят нам ритмы, способные изменить наш умственный строй, т. е. равновесие нашего внутреннего расположения, с такою же силой, как события и страсти действительной жизни. До такой степени, что в свою очередь человек, привыкший всегда вибрировать под влиянием либо своих мечтаний, либо созданий других художников, привыкает к таким психическим ритмам, что сами события действительной жизни окрашиваются некоторой ирреальностью и принимают характер почти такой же субъективный, как и вымышленные ритмы, которыми он проникнут. *Грезя грезу, мы, наконец, грезим и самое жизнь*».

Нередко, театрализация превращается в настоящую манию, и тогда пред изумленным взором современников появляется какой-нибудь граф П. М. Скавронский[[209]](#endnote-166) (посол в Неаполе в 1785 г.), у которого в имении никто, включая метрдотеля, кучера и выездного лакея, не говорил иначе как речитативом или короткими ариями all’improviso[[210]](#endnote-167); появляется, наконец, король Людовик II Баварский, который, устраивая обеды на двадцать персон, никого не приглашает, чтобы вести таинственные беседы с пустыми приборами, путешествует в Париж, не выезжая из манежа, катается, одетый Лоэнгрином, в лодке, влекомой лебедем, на крыше дворца строит целый ряд сказочных зданий, чтобы ночью прогуливаться по их анфиладам среди массы огней и «никого постороннего», кроме образов фантазии, не видеть, а когда министры будируют из-за расходов на такую театрализацию, подписывает, несмотря на всю свою гуманность, четыре приказа о наказании «нетеатральных» министров… розгами.

Эксцессы театральности редко проходят безнаказанно: понятие «ненормальности»[[211]](#endnote-168) слишком общо, чтобы, при желании, не суметь подвести под ее сюркуп[[212]](#endnote-169) всех, кто слишком откровенен в своей страсти к театрализации. Мы знаем, например, что стоило Сервантесу выпустить в 1605 г. первую часть «Дон Кихота», как в 1614 г. появилась подделка второй части[[213]](#endnote-170), где славный, но увы! слишком театральный даже для своего времени «Рыцарь Печального Образа» был немедленно посажен здравомыслящим подделывателем в сумасшедший дом. Нужно ли удивляться, что в Баварии 1886 года[[214]](#endnote-171) не оказались «глупее» в отношении театральности оригинального короля!.. [Но в Испании «расправились» с вымыслом, а в Баварии живым страдающим существом, сознававшим всю глубину позора, на который обрекает его трезвая наука; — «что меня лишают правления — это ничего, — сказал арестованный, — но что меня делают сумасшедшим…» И стража оказалась бессильной, когда он предпочел тихие воды озера Штарнберг своему {63} кричащему позору. Тот, кто слишком полюбил мир преображения, для того нет возврата в мир действительности… И теперь, когда Мюнхен, резиденция покойного Короля Театра, стал настоящим средоточием сценической жизни Германии, — не удивляйтесь, если, разговорившись со старым, грубым бюргером о Людовике II, вы увидите, как плачут «закаленные» жизнью… Народ, который чуть не разорился, удовлетворяя театральные прихоти своего властителя, понял теперь, что он, как-никак, жертвовал богу, а не маммоне, жертвовал материальным в пользу идеального, жертвовал прозой ради поэзии. И этот народ будет еще долго плакать, вспоминая того, кто грубую жизнь обращал в волшебный театр.]

Ища во всем последовательность, я не понимаю, как это не засадили до сих пор в сумасшедший дом вообще всех тех, в ком слишком сильна потребность театрализации жизни, хотя бы в первую голову проф. Густава Роя и д‑ра Карла Гоффендера, представивших на конгрессе эсперантистов в Дрездене[[215]](#endnote-172) проект «идеального» в художественно театральном отношении государства! «Я объездил всю Европу, — доказывал Гоффендер, — и мне надоели сухость, безобразие, контрасты и грязь европейских больших городов… И вот нам представляется случай преобразовать всю жизнь цивилизованного человека, жилище, привычки, обычаи…» В центре «белого города» предположен театр на 7 000 зрителей, а для последних особый костюм: красивая шляпа, черное джерси с широким поясом, цветные шаровары, свободный кафтан, чулки и белая обувь… Несмотря на всю странность такого проекта, он получил полное принципиальное одобрение конгресса, в чем я вижу знамение нашего времени, изголодавшегося по откровенной театральности, и вижу непоследовательность со стороны тех, кому дана власть пополнять дома умалишенных.

В сущности говоря, ради торжества науки следовало бы рассадить по лечебницам по крайней мере две трети всего человечества и следовало бы это сделать четверть века тому назад, когда Макс Нордау, достойный ученик Ломброзо[[216]](#endnote-173), самым серьезным образом заявил, что «клинический диагноз истерии вполне совпадает с особенностями публики fin de siècle[[217]](#endnote-174)», a «общая черта всех этих человеческих особей — что *они не хотят быть тем, что они есть в действительности*, а непременно тем, чем они никогда не были. Они [т. е. люди fin de siècle] не довольствуются природою, — объясняет автор “Вырождения”, — или искусством дополняющим тип. Нет, *они стремятся воссоздать из себя нечто*… Получается впечатление, как будто вы присутствуете на балу, где все маскированы и с приставными носами. Проникнем вместе со всеми этими масками в их квартиры — это те же театральные декорации» и т. д.

Вот характерный образец рационалистической травли даже той ничтожной театральности, которая осталась в удел тусклому концу блестящего вначале XIX века!

Мудрено ль, что к тому времени театральность изгнали даже из театра, возникшего, как я уж объяснил, исключительно ради максимального удовлетворения этой самой опозоренной рационализмом театральности.

{64} Да и только ли театр обязан своим учреждением чувству театральности? Я вижу в театральности могучий фактор еще других культурных ценностей, нисколько не уступающих по своей значительности институту театра.

Взять хотя бы православную религию! Не может быть сомнения, что если бы в X веке богослужение западной церкви отличалось большей театральностью в сравнении с восточной церковью, послы св. Владимира расхвалили бы великому князю именно римско-католический обряд, и Русь могла бы стать католической!.. Точно так же, например, исторически установлено, что мотивы крещения Литвы коренились в чувстве театральности, которому так импонировали нарядные крестильные рубахи-костюмы, из-за которых некоторые литовцы принимали крещение даже по нескольку раз подряд. Не иначе обстоит дело и при крещении современных дикарей — откровенный миссионер не скроет от вас тех театральных фокусов, к которым приходится прибегать где-нибудь в Центральной Африке, чтобы привлечь в лоно церкви новых чернокожих братьев. Да и многим ли их выше большинство светлокожих? — «Многие путали церковь с театром, а это ведь ужасно!» — ехидно смеется Андерсен в сказке о буре, переместившей вывески[[218]](#endnote-175).

Детеатрализация церковной службы всегда ведет к упадку веры простого народа; поэтому, например, практичные американцы и англичане, отдавая себе ясный отчет в излишней скромности англиканского богослужения, не задумались учредить Армию спасения, вербующую свои полки путем сценической монстративности уличных выступлений.

Что минус лютеранства — в детеатрализации церковной службы, это знают все немцы, и первый среди них Клейст: «Наша церковная служба, — пишет он, — ничего не значит. Она говорит только холодному разуму; католицизм же действует на все чувства». Отсюда понятно обращение в латинство Адама Мюллера[[219]](#endnote-176), Захарии Вернера[[220]](#endnote-177), Фридриха Шлегеля[[221]](#endnote-178), графа Штольберга[[222]](#endnote-179) и др. «Я склонен, — говорит Л. Вальдштейн (автор “Подсознательного Я”), — приписывать обрядовой стороне всевозможных религий высокое и положительное влияние на духовную жизнь человека… Когда слабеют наши интеллектуальные силы… когда все земное теряет свою ценность и значение, тогда нам вспоминается церковный звон, запах ладана, торжественность в соборе… настроение, которое в истории так часто возвращало в лоно церкви неверующих».

Мы зашли бы слишком далеко, если б подробно остановились на служебной роли театральности в истории политического управления. Вспомним только великолепные фигуры кардинала Ришелье или императрицы Екатерины II, которой недаром Апухтин[[223]](#endnote-180) приписал ходячие теперь слова: «Учитесь у меня, российские актеры». Достаточно сказать, что уже древние пророки понимали политическую пользу театральности: так, когда Палестина была наполнена ассирийцами, Исайя, чтобы воспрепятствовать союзу Израиля с Египтом, вышел на площадь босой, раздетый и пантомимно изобразил позорную участь египетских пленных, которых ассирийцы приводили {65} с собою «в лохмотьях и нагими». Театральною же убедительностью воспользовался и пророк Иеремия[[224]](#endnote-181), чтобы заставить царя Иудеи покориться Навуходоносору и тем избегнуть полного разорения: согбенный, с символической вязанкой дров на плечах, — таким предстал великий пророк пред очами царя и народа.

Но настоящим конфортативом[[225]](#endnote-182) духа театральность служит главным образом милитаризму. Можно даже усмотреть, без натяжки[[226]](#endnote-183), некоторую аналогию между военным бытом и сценой: здесь и там — «театр действий», дисциплина режиссуры, главные персонажи, второстепенные и статисты, блеск одеяний которых пропорционален играемой роли [; здесь и там искусство, мужество и хитрость, имеют равно важное значение; здесь и там этико-эстетические нормы специфического характера обусловливают корпоративный задор sui generis[[227]](#endnote-184), и пр.]. Военные, по-видимому, прекрасно понимают необходимость скрасить театральностью тяжелую обязанность убивать и умирать. Ведь недаром народная мудрость гласит, что «на миру и смерть красна» и «погибать, так с музыкой».

[Когда во второй половине XIX века началось всеобщее пренебрежение театральностью, волна утилитарного рационализма захватила и военное сословие: было брошено эффектное, но неудобное обмундирование, и солдат отправляли в поход чуть не в саванах; все это имело, как мы знаем, самые роковые последствия, почему старые действительно парадные формы вновь возвращены теперь тем, для кого театральное неудобство утилитарнее, как это ни странно, житейского удобства.

И нет ничего удивительного в той огромной цифре, напр., кавалеристов, которых костюмная реформа возвратила из «запаса».

Думается, что опомниться наше военное министерство заставил следующий случай:] вспомним, что, когда дух осаждавших Порт-Артур[[228]](#endnote-185) японцев стал заметно слабеть и бравый штурм казался поголовным самоистреблением, вожди японские, во главе отряда воинов из знатнейших фамилий, надели древние доспехи легендарных самураев и этим монстративным преображеньем сразу достигли нужного! — снова осаждавшим захотелось гибнуть смертью «славных сеятелей смерти», во славу родины, вскормившей героев.

[Наше военное министерство, всячески поощряя детские полки «потешных», принуждено силою вещей играть на чувстве театральности в милитарных целях; оно конечно вспомнило, что] название первых войск Петра Великого «потешными» не есть случайное наименование, не имеющее никакого отношения к духу армии: «потеха», «зрелище», «театр» — ведь именно это создает охоту там, где ее трудно ожидать. «Игра» в солдатики для казармы имеет то же значение, что и для детской. Полководец может двинуться в поход без сабли, но без оркестра даже глухой вояка не встанет во главе полка; сам экономный Наполеон I, считавший нелюбимую им музыку за «дорогой шум», не мог бы уничтожить, без урона для своих полков, бравурного марша, напоминающего о *потехе* тогда, когда мысль о *смерти* обезволивает душу.

{66} Суворов был гениальный стратег; но без театральности его военное искусство не перебросило бы солдат через Альпы: пришлось больше полагаться на роль «комического старика», чем на силу своей военной власти. И его шутливое «ку‑ка‑ре‑ку» вывозило его в походах так же, как и при дворе. Когда же мы вспомним, что Суворов был одним из лучших антрепренеров крепостного театра своего времени (прочтите его наказ управляющему: «Ерофеев имеет обучать трагедиям свой штат… Васька комиком хорош…»), — театра, искусство которого он любил не меньше, чем Наполеон, нам станут особенно ясны причины успехов великого полководца.

Насколько блеск обмундирования тешит театральное чувство даже *безгрешных* полководцев, видно, например, из жития недавно причисленной к лику святых Жанны д’Арк, которая настоятельно требовала для своей особы доспехов из чистого серебра!

Наконец, я серьезно задаюсь вопросом: стал бы бороться с ветряными мельницами Дон Кихот [Сервантеса], если б не был наряжен гениальной проницательностью своего автора в бритвенный тазик, изображавший рыцарский шлем [и т. п.]? другими словами, не была ли для Дон Кихота театральность обстановки зашиты слабых и угнетенных — conditio sine qua non[[229]](#endnote-186) его славных подвигов? Я полагаю, здесь возможен только утвердительный ответ; отрицательный означал бы непризнание общечеловечности в том, в ком каждый из нас находит родственные черты.

[Подобно тому] Как в религии, политике, военном деле, педагогике («драматизация учебного материала»), так равно и в других важных областях общественной жизни чувство театральности эксплуатируется с незапамятных времен. Нам, однако, незачем касаться всех случаев официальной театрализации, так как и приведенных достаточно, чтобы критический ум нашел сходное с ними в других обследуемых им явлениях, например, в судебно-административной практике, где такие определения, как «чтоб другим не повадно было», базируются с необходимостью на сценико-эшафотных подмостках, успех речей обвиненья и защиты зависит зачастую от театрально-ораторского гипноза доказывающего и т. д.

Оставим общественно-официальное значение театрализации и взглянем на последнюю просто, как на некую биологическую ценность.

Прежде всего, понимаемая как удовлетворение инстинкта театральности, свойственного всем людям и эволюционировавшего в продолжении тысячелетий, театрализация жизни представляет собою одну из эвдемонистических[[230]](#endnote-187) категорий, поскольку счастье понимается в смысле умеренного удовлетворения потребностей души. Театр, как монстрация преображенной гением художника жизни, разумеется, недостаточен для удовлетворения такой потребности, так как здесь речь идет не о монстрации и сопереживании зрителя, а о реальной театрализации *жизни* любого индивидуума.

Далее, на основании неразрывности ассоциации между определенными движениями и соответствующими им эмоциями, даже опустошенная душа наполняется, при театрализации жизненного материала, эмоциональным содержанием, и содержанием главным образом положительного характера, {67} поскольку наклон всякой театрализации, раз она не злоумышленна, есть наклон к радости, красоте, силе. «Присоединяясь к веселому обществу, — учит Т. Рибо, — и подражая его внешним приемам, можно вызвать в себе… веселье». Ясно, что и нарядный костюм, веселая обстановка, эротическая раскраска лица и т. п. не могут не оказать благого влияния на наше настроение. По-видимому, это усвоили даже социалисты, столь повинные в детеатрализации жизни, — положим, социалисты новейшей формации, как, например, Эллен Кей[[231]](#endnote-188), в брошюре которой «Эстетические начала общежития» мы с удивлением читаем, что «повышению жизненного импульса непосредственно содействует» не увеличение заработной платы, сокращение рабочих часов или что-нибудь вроде этого, а «всякого рода впечатления красоты: столовая утварь, освещение, цветы, жилище, платье, как и беседа». Нетрудно заметить, что перечисленные предметы легко подводятся под театральные понятия «бутафории», «декорации», «иллюминации», «костюма» и «диалога». Совершенно незаметным образом «проклятая театральщина» житейского уклада оказалось в фаворе у ее ненавистников. Остается принять шопенгауэровское bon mot[[232]](#endnote-189): «человек может быть вполне самим собою только, пока он один, так как общество прежде всего требует взаимного приспособления»[[233]](#endnote-190) — и мы возвратимся к тому положению вещей, какое было, например, в XVIII веке и которое философ екатерининской эпохи Григорий Саввич Сковорода определил исчерпывающе, сказав, что «свет подобен театру. Чтоб представить на нем игру с успехом и похвалою, берут роли по способностям. Действующее лицо не по знатности роли, но за удачность игры похваляется».

Да иначе и не может быть! — Мы неисправимые актеры, мы всасываем театральность с молоком матери и обойтись без нее, как и без него, мы не можем. Наша природа — не та ли дама, что говорила эстету Шербюлье[[234]](#endnote-191): «Когда я хочу посмотреть на себя, какова я, я предварительно оправляюсь»?.. Non est ridere[[235]](#endnote-192)…

«Есть люди, — говорит Шопенгауэр, — на лице которых отпечатана такая животная ограниченность рассудка, что просто удивляешься, как они рискуют выходить с такой физиономией без маски»[[236]](#endnote-193). На это можно ответить, что потому-то такие люди и чужды театрализации, что в них «животная ограниченность рассудка».

Умственно одаренный человек понимает, что природа есть нечто, что должно преодолеть, если не в ницшеанском смысле, то хотя бы в человеческом, слишком человеческом. «Китайские церемонии» смешны лишь как иноплеменная форма театрализации, но не как тенденция.

Недаром даже Смайльс[[237]](#endnote-194) — этот неумолимый, антитеатральный и скучнейший бог современных моралистов — и тот признал, что «изящество в обращении (т. е. тонкая театральность) доставляет более наслаждения, чем картины и статуи; это, — заявляет он в “Характере”, — *самое изящное из всех изящных искусств*». Право, стоит задуматься над этой знаменательной фразой.

Смысл жизни для ребенка — игра. Смысл жизни для дикаря — тоже игра. Знаем ли мы другой смысл жизни для нас, неверующих, разочарованных {68} не только в значении ценностей этических и научных, но и в самом скептицизме!..

Мы можем только рассказывать друг другу сказки. Смешить, пугать или восторгать выдуманными нами личинами. Обращать силу, знание, любовь и ненависть в некое сценическое представление, где все хорошо, что зрелищно, полно интриги, красиво, музыкально и отвлекает нас от выходных дверей, за которыми нет больше театра, нет сказки, нет мира нашей воли, непрестанно играющей, потому что ей играется.

И — кто знает! — быть может, близок час, когда среди людей, преступно забывших, что они те же дети, для которых нет мира, кроме мира игрушек, проявятся накрашенные, надушенные и диковинно напряженные Ареоисы Новой Полинезии — вдвойне прекрасные и мудрые, потому что они прошли искус дьявольского соблазна стать «взрослыми», — запоют песни о золотом детстве человечества, подтянут им, сами того не замечая, старики, уставшие от жизни, чуждой детского преображения, и воцарится на земле новый канон, — канон правды, как мы, актеры, ее выдумали, а не правды как она есть.

## **{****69}** Тайна статиста

Я раскрыл его тайну, и он стал мне вдвойне дорог.

Пожалуйста, не смейтесь над его броским галстуком, нарочито мятой шляпой и не по чину длинными волосами!

NB! — non est ridere, sed intelligere[[238]](#endnote-195)!..

Конечно, это очень странно: быть бедным и «заводить» себе какую-то необычайную австрийскую куртку. Быть без галош, но с вычурной булавкой в галстуке. И потом этот плащ, когда уже холодно и должно бы влечь к вате!

Но не смейтесь! — не будьте поверхностны! Сознайтесь, что о таких людях вы никогда серьезно не думали, а если вообще и думали о них, то не сходя ни на ступень с вашего спокойного буржуйного трона, на котором ваше милое рациональное величество царствует над мелочами жизни!

Есть люди, для которых оковы действительности, даже позолоченные, — нечто непримиримо ужасное

И эта жизнь, где вечно в силе разрушительно-безжалостные законы Неизвестного Тюремщика, является сама собою оправданием любого средства позабыть ее.

Бессмысленна ль в конечном итоге страсть к водке Альфреда де Мюссе, Эдгара По, страсть к табаку Жорж Санд, к хлоралгидрату Ницше? наркотические неистовства Бодлера?

Смешна ль малиновая подкладка плаща Барбе д’Оревильи? цветок подсолнечника в руках Оскара Уайльда, опереточный костюм Пеладана?

Пожалуйста, не смейтесь над «сумасшедшим» галстуком моего доброго знакомого.

Этот галстук — джеттатура[[239]](#endnote-196) против серой будничности. Это маленький кусочек стены, воздвигнутой в душе мечтательным духом, за которой он мнит себя нездешним.

Да, это крошечный кусочек стены, случайно попавший наружу.

Вы скажете — экстравагантность?

Не всегда.

И потом, что такое «экстравагантность»?

Сказать слово, не нами выдуманное, не значит еще покончить с понятием, к которому это слово, может быть, только альтернативно относится.

Философская проблема экстравагантности — разве это не почтенная, в конце концов, проблема?

{70} Мы ходим, окруженные тайной, и часто индифферентно моргаем в тех случаях, где не мешало бы раскрыть глаза вовсю.

Приходило ли вам когда-нибудь в голову, что театр для многих, в сущности, монастырь, куда ходят и куда поступают единственно, чтоб спастись от «этой» действительности, от «этого» мира!

Молиться — это уж нечто второстепенное. Молиться можно и «дома». А вот забыть покрепче этот самый «дом», не видеть его вовсе, чтоб не поддаваться его черствой будничности, — для этого необходимо бегство.

Тот, кто не ощущает границ действительного мира как границ тюрьмы, тому не растолкуешь. Да и не надо! Пусть остается при том счастьи, к которому наш дух повернулся спиной.

Я сказал «бегство». Но куда? — Туда, где легче забывается злой плен, — в другой мир! — туда, где царствует не законный произвол космических сил, а наше самодовлеющее «я», его воля, его законы, его творчество, пускай пустяшное, вздорное, но «его», «наше» творчество, наш мир, — мир, нами созданный в душе и нами же воплощаемый вовне.

Только под этим углом зрения раскрывается истинное значение театра! — театра как магнита для железной воли человеческого духа, истомленного в плену не им созданных, не им санкционированных законов природы! — театра как монастыря! — театра как шестой части света, куда, как в некую новую Америку, приятно устремить нос своего корабля, убежать, чтоб натешиться этой призрачной милой свободой, забыть «вчера» и «сегодня» произвола тупой действительности и хоть временно, но стать нездешним.

Теперь пусть предыдущее осветит последующее!

«Я раскрыл его тайну, и он стал мне вдвойне дорог».

Кто же это он?

Тот, к кому привыкли за кулисами относиться с сожалением, нередко с презреньем, и уж во всяком случае не с тем уважением, которого заслуживают эти деятели сцены.

Я раскрыл тайну статиста и (да простится мне дерзость логики!), заключая от меньшего к большему, утверждаю, что раскрыл тайну большинства из них, если не всех.

Они в среднем получали 50 к. за репетицию и 1 р. за спектакль.

50 к. за 4 – 5 часов исключительно утомительной работы! — Надо быть почти все время на ногах, в нервном напряжении, утомлять голосовые связки, ждать, ждать, опять ждать, успеть ясно усвоить ход пьесы, повторить роль, сбегать еще раз примерить костюм, молча выслушивать грозные окрики вспотевшего, охрипшего и потому изведенного режиссера, все время уступать место корифеям, остерегаться толкнуть их больно даже тогда, когда по ремарке их надо разорвать в клочки, а если генеральная — гримироваться, и притом не мешкая (уборные тесны, народу много), пачкать лицо дешевым лаком, от которого лупится кожа, и «наводить красоту» карандашами, от которых только на дубленой коже не вскакивают прыщи.

10 к. за час такой работы!

Слава таланта? — Ни его, ни ее нет.

{71} Польза другим? — Да, но почему же в качестве статиста, а в не в качестве пожарного или брата милосердия!

«Да что эти люди сумасшедшие, что ли? — спросит купчик или даже дворник хорошего петербургского дома. — За 10 к. в час идут на такую работу! а еще грамотные, с обхождением, не капорка[[240]](#endnote-197) какая-нибудь!»

Что говорить! факт несомненно нуждается в объяснении! Но не с моей стороны: я уж объяснил его.

При том отношении к театру, какое я раскрыл, труд статиста несомненно получает известную компенсацию в факте бегства из мира действительного в мир призрачный, из жизни, условия которой вне зависимости от нас, в жизнь, созданную творческим гением человека, но созданную так, что наше «я» способно занять в этой жизни любое место и, заняв его, досоздать детально недосозданное.

Словом, здесь мы приглашаемся к игре и «забвению».

Статист только в этой жизни статист, а в той, другой, он очень важная персона! — Сегодня это, быть может, храбрый вояка, завтра жестокий палач, от одного движения которого зависит человеческая жизнь, послезавтра это придворный, и расфуфыренные дамы шепчут ему на ухо с улыбкой на губах, а там целую неделю он будет стоять на часах старинного королевского замка, где бродят привидения, и жутки и сладки колокольные звоны на башне…

*Здесь* для него не настоящая жизнь. *Здесь* это только сон, скверный, тяжелый сон. Живет он по-настоящему *там*, и тамошняя жизнь его разнообразна. И как бы ни была скучна пьеса, никто из действующих лиц на сцене не сидит годами в тюрьме, а только об этом рассказывает, никто там не скучает часами, и, когда все сказано и все сделано, что хотелось, занавес вовремя опускается.

«Я раскрыл его тайну, и он стал мне вдвойне дорог». — Как человек, т. е. как сопленник, и как тот, кто рвет оковы, чтобы стать нездешним.

## **{****72}** К вопросу о пределах театральной иллюзии Беседа

Что же, в конце концов, реалистические декорации, натуралистическая архитектурность, символические намеки на место действия, просто сукна и кое-что из существенной бутафории, ширмы или старая кулисная система? Что в театре необходимо, а потому желательно?

Разноречивость ответов современной режиссуры на этот вопрос — лучшее *подтверждение шаткости* основ театра XX века, лучшее доказательство того несносного положения, в каком очутились наши сценические заправилы, забыв театр как таковой, его сущность, его первейшие требования, его безотлагательные нужды, с которыми шутить безнаказанно не даст возможности сама природа театра.

Помню, я очень смеялся, увидев ультранатуралистическую постановку «Трех сестер» Чехова в Московском Художественном театре[[241]](#endnote-198); смеялся, увидев, что режиссер поехал *вниз* по наклонной, уверенный, на самом деле, что поднялся *вверх* по ней. Мне тогда же пришло в голову (и петербуржцы помнят, наверно, мои серьезные насмешки), что ведь это еще не крайность, не предел жизненности, о которой так мечтал Станиславский! — Возможна была бы и такая, например, «постановка»:

В нарочно нанятом двухэтажном домике, где-нибудь на окраине города, скажем на Охте, живут наверху три сестры с братом и нянькой, а внизу доктор. Вы приходите вместе с прочей публикой под видом нанимателей квартиры. У ворот касса. Вас провожает сравнительно интеллигентный дворник, дающий вполголоса соответственные объяснения (полные ремарки автора, по возможности, также в «чеховских тонах»)… Чтоб увидеть «одним глазком» и подслушать «краешком уха» все сцены (без маленькой условности, конечно, не обойтись), вам придется посетить этот домик и утром, и днем, и вечером, а когда начнется пожар (настоящий!), то и ночью… «Три сестры» Чехова проживут перед вами во всей правде их жизненной обстановки. Отсутствие четвертой стены ни на один миг не раздражит вашу правдолюбивую душу! Здесь же, как ни в чем не бывало, вы сможете даже потрогать эту «четвертую» стену рукой, чтоб окончательно успокоиться — «мол, не мерещится»… Последнее действие разыграется в настоящем саду (это уж совсем просто); вы сможете все подсмотреть в качестве прохожего (пришли, дескать, полюбопытствовать после пожара; кстати солдаты с музыкой пройдут)!

Вот идеал натуралистической постановки!

{73} Помню, когда я рассказал об этом плане своей матери, она сначала сказала «tu est fou, mon cher»[[242]](#endnote-199), а потом согласилась, что все равно театру несдобровать при нынешнем вихлянии умов и что тете Мане, графу К. и Василию Юрьевичу, нашим старым знакомым, такая постановка даже очень понравится: они так любят оригинальное.

А в то время как в России Художественный театр усердствовал над копией жизни вплоть до ее мельчайших подробностей, в Китае простодушный маньчжур так изображал на примитивных подмостках богатую конюшню мандарина: на сцене не было не только живой лошади, но даже чучела ее или тени, между тем актер делал вид, что их на сцене целых восемь штук; точными жестами и изумительной мимикой он давал понять, что такая-то лошадь красавица, эта кусается, та брыкается, две немножко больны, эта еще молодая, необъезженная, а вот эту он очень любит, хоть и старая; всех он должен оседлать, а на последней сам поедет. Когда он привязал их готовыми в путь к воротам богатого двора, побежал сообщить хозяину и его спутникам, что лошади ждут их, и семь актеров, придя на зов, вскочили на пустые места и умчались с вожатыми за кулисы, — раздалось такое дружное «хау!» («хорошо»), какое, быть может, и не снилось Художественному театру[[243]](#footnote-46).

Вот и спрашивается, что нужно публике для театральной иллюзии, — именно *публике*, а не художнику, актеру, режиссеру или вообще «сценическому искателю», опыты которого, порой весьма интересные для аудитории его мастерской, совершенно неинтересны для рядовой публики, купившей билет исключительно на право сопричастия радости театрального преображения.

Уместно напомнить, что условности, царящие до сих пор в китайском театре, столь удивительные для европейцев XX века, нисколько не поразили бы, скажем, англичан XVI века, т. е. эпохи расцвета их театра, — значит, шекспировской. Укажу на подобный приведенному пример с лошадьми, взяв отрывок из пролога к «Генриху V»:

… Пусть вам дополнит,  
Чего недостает, воображенье:  
Пусть каждый человек у вас в глазах  
Разделится на сотни; создавайте  
Войска воображеньем; *если речь  
Зайдет о лошадях — воображайте,  
Что вы уж увидали, как они*{74} *Взрывают грозно землю*. Ваши мысли  
Должны теперь помочь нам…[[244]](#endnote-200)

Шекспир прелестно острит устами хора, приглашая публику согласиться с ним, что ведь невозможно ж, в самом деле, вместить в такой «курятник», как их театр, «где в пору биться петухам»… равнины Франции.

Но, скажут нынешние, отчего не изобразить и впрямь все действие на настоящих равнинах Франции? другими словами, взять декорацией самое действительность?

И это проделывалось. Театр на открытом воздухе не новость. Однако подобные затеи ничего, кроме эксцентричности, не явили. *Ничего*, потому что главное в театре — иллюзия, все равно, дает ли ее преимущественно актер игрой или с ним конкурирует еще и обстановка. Какой же иллюзии преображенья ждать от обстановки, с подлинной реальностью которой у меня ассоциируются столь прочные представления, что никакой Гаррик в мире не собьет меня с моей зрительной позиции[[245]](#endnote-201)!

И «разве есть возможность обойтись в наш век без декораций? — спрашивал Э. Т. А. Гофман на самой заре XIX века и отвечал: — Мы избалованные дети. Рай для нас потерян, и мы не можем более вернуться туда», поэтому «мы теперь одинаково нуждаемся в декорациях, как и в костюмах».

Я вас не знаю, милостивый государь! И в бане вряд ли я поверю, что вы король, каким бы подлинно королевским тоном вы со мной ни говорили. «Сумасшедший», скажу я, «представляется», «пьяный», «мистификатор» или «актер»… Но если вы встретите меня в ловко склеенной короне, около вас почтительно будет стоять «благородная» свита, за вами будет картонный трон, а на ваших плечах мантия, хотя бы из «беспардонного» горностая, — я, еще до тех пор пока вы заговорите или замимируете, ясно представлю пред собой короля и, может быть, даже потрепещу (так себе, для собственного удовольствия).

Декорация — это костюм места действия.

Вы только толкните мою фантазию, а уж я сам присочиню, что мне надо. Если вы дадите мне *все* то на сцене, что и в жизни, что останется тогда на долю моей фантазии, грубо плененной завершенностью круга, непрерывностью цепи? Только и останется, что вновь стремиться вырваться из этих оков, как из оков второй действительности.

Для театральной иллюзии нужна убедительность, а вовсе не «взаправду», нужна картина предмета, а не самый предмет, нужно представление действия, а не само действие.

«Положительно смешно требовать, — говорит тот же Э. Т. А. Гофман в “Необыкновенных страданиях одного директора театра”, — чтобы зритель, не дав воли своему воображению, думал, что все эти нарисованные замки, деревья и скалы, порою по своей страшной величине не соответствующие даже действительности, существуют на сцене в самом деле».

Повторю слова Шекспира: «Пусть вам дополнит, чего не достает, воображенье… *ваши мысли должны теперь помочь нам*». Ваши, зрители, мысли!.. {75} Если вы, сидя в театре, ни за что не хотите поверить в своеобразную и своепричинную правду, являемую вам на сцене, то вы и настоящие бриллианты сочтете на ней за поддельные, человеческий голос за действие граммофона, всамделишное дерево за изделие цветочного магазина. Я видел таких Фомушек в театре: «Помилуйте, это ненатурально! так в жизни не плачут!» А артистку после «занавеса» поят бромом, весь грим от слез сошел, плотники и те растроганы… Сидите себе, милостивый государь, дома, рассматривайте там в микроскоп всяких козявок, сушите растения, накладывайте бабочек на пробку, но не ходите в театр, раз вы такой уже «натуралист», правдолюб и не терпите обмана.

Весь театр — это обман, сплошной обман, сознательный, нарочный, но очаровательный настолько, что ради него только и стоит жить на свете!

И вот что замечательно! Иногда, чем больше это *ненатурально*, тем это *трогательнее* в самом лучшем значении этого слова!.. Теперь вот не дают больше мелодрам (проклятый век «умников», издыхай поскорее!), а раньше, так старый и малый сидят, и у всех поджилки трясутся, глаза красные, за сморканьем иногда не слышишь целых фраз, глохнешь от аплодисментов геройству, жертве, красивой фразе… И когда же особенно волновались зрители? Когда вступала музыка… Уж, кажется, чего нелепее с натуралистической точки зрения как музыка в оркестре под видное маханье дирижерской палочки в то время как на сцене — душераздирающий «эпизод из жизни»! А вот подите ж! — это то и действовало. Да не только в мелодраме, а и в оперетке. Что может быть прелестнее, например, того места из «Периколы», где Пикилло читает ее письмо, а мелодия скрипки вкрадчиво напоминает:

Tu dois le comprendre toi-même  
Que cela ne saurait durer —  
Et qu’il vaut mieux, Dieux, que je t’aime,  
Et qu’il vaut mieux nous séparer…[[246]](#endnote-202)

— Чувствуешь себя другим человеком! как будто душа приняла очистительное от всякой скверны!

Изумительное явление — театр! Он вызывает в вас совсем *другую* логику чувств, совсем другие «отношения». В нем свой реализм, *сценический реализм*, почти ничего не имеющий общего с жизненным реализмом.

С точки зрения «жизни», в театре все неверно: и четвертой стены не хватает, и свет, черт его знает, откуда идет, снизу, например, будто земля светится, и теней не видно, актеры странно-громко разговаривают, всегда по очереди, перебивают вовремя, а то стихами начнут — рифмами так и звякают, ходят по наклонной сцене и т. д. — всего не перечтешь. А между тем веришь в эту «правду», да еще как веришь! — по-настоящему сорадуясь здесь радости там, сострадая здесь страданью там…

Когда я «проходил» судебную медицину (юрист‑с!), приходилось всякие гадости под микроскопом разглядывать. Но не верилось! ей‑богу, не верилось! — казалось, что клеточки, волосики, инфузории там разные {76} и прочие микроорганизмы — все это не в настоящем виде, потому что еще в 500 раз увеличить, еще, еще и еще, микроскоп на микроскоп водрузить, и окажется, что на самом деле там совсем другие существа, а сейчас это одна только видимость… А вот в театре верится. Здесь правда убедительнее, гипнотичнее, талантливее. Где нет таланта, там балаган и кривлянье. Занятно, но не трогает. А вот если талантливо, даже слегка только талантливо, то какой только ерунде не поверишь в тысячу раз *скорее*, чем факту из мира действительности, — из этого ужасного мира, где все сговорилось, чтоб нас обманывать, морочить, мучить, и притом так безжалостно, так тупо, так обидно и вместе с тем так невероятно, что перед гробом любимого существа хочется скорее кусаться и драться, чем плакать.

В театре я верю в бессмертие души, — в жизни я только пытаюсь в него поверить.

*Нет пределов театральной иллюзии*, как нет пределов моей воле и представлению!.. Подзадорьте меня только! Поставьте на рельсы, по которым вы ходите, чтоб помчался мой фантастический поезд, а уж я поеду, поеду, уеду отсюда куда хотите, хоть к черту в лапы, хоть на край света!.. Бейте меня там, поите расплавленной серой — я буду благодарен за эту поездку, я заплачу вам!.. И всему поверю — и тому, что есть край света, и что там живет черт с лапами, и что меня «особенно» мучат, и что мне «особенно» больно. Не забудьте только красный рефлектор, пожалуйста, костюмчик черту постраховитее, опять же хоть какую-нибудь декорацию «края света» (горы там или отверстый люк), и чтоб актер не сбился, рявкая: «вот он, мошенник! я ему покажу, как добро людям делать!» — Мне это необходимо, чтоб охотно пострадать за идею и выйти из театра героем.

Нет пределов театральной иллюзии! Вникните в это слово «те‑а‑траль‑ной»! А «жизненной» иллюзии и не нужно в театре! — театр не паноптикум; и каждый раз, как Театр хочет взять взаймы у Жизни целиком, без должной трансформации занятой ценности, — наступает форменный крах. Иначе и быть не может, раз все на сцене условно и, исходя хотя бы из того, что на ней нет «четвертой стены», приходится всю видимость жизни строить здесь на новый фасон, показывая затем ее совсем с другой точки зрения, со *своей*, театральной!..

И, может быть, вся задача сцены как раз сводится к тому, чтобы дать нечто как можно более далекое от прискучившей и тягостной нам жизненной правды, но зато дать это нечто так, чтоб оно показалось тоже правдой, новой правдой, всепобеждающей правдой, совсем другой, совсем другой.

## **{****77}** Несмешное «вампуки»[[247]](#endnote-203) Анафора[[248]](#endnote-204)

Не надо забывать, что дело происходит в театре, что некоторая ненатуральность здесь неизбежна, что *связь сцены с балаганом пропасть окончательно не может*. И это хорошо, потому что все это необходимым образом толкает к ирреальности, к стилю.

*Г. Фукс*

«Вампучить», «вампукисто», «под Вампуку», «вампучно» и т. д.

«Вампука», так же как и производные от этого слова, стала в настоящее время подлинным термином.

«Вампука» — одновременно и сценическое направление, и осуждение этого направления.

«Вампука» — это особый стиль и вместе с тем насмешка над его особенностью.

«Вампука» — излюбленное выражение превосходства примитивного эстетизма.

«Вампука» — это щелчок по носу театральной рутине.

«Вампука» — да об этом понятии можно написать целый трактат!

«Вампука» — предмет истории искусства в той же мере и по тому же праву, как, например, «Пергам», «Шехеразада», «Louis XVI»…

Поистине, о «Вампуке» можно говорить, будучи спокойным за осведомленность каждого о предмете беседы. Кто не знает этой оперы хотя бы понаслышке, хотя бы по названию, ставшему отрицательно нарицательным для всякого homo novus[[249]](#endnote-205) искусства, презрительной кличкой, каторжным клеймом, всего в какие-нибудь пять-шесть лет! — самоеды, туркмены, камчадалы? Кроме них решительно все. Ведь мы говорим о «Вампуке», а не о каких-то мало кому известных, вряд ли кому интересных в настоящий момент операх Беллини, Перголезе, Чимарозы и даже Россини!..

Но… но теперь, когда вся театральная Россия надорвала животики, смеючись на представлениях пресловутой «Вампуки, невесты африканской», я задаю вопрос — и мой вопрос насыщен ядом подозрения, почти что равного уверенности, — над чем, в конце концов, смеялась наша «почтеннейшая» публика?

Может быть над обстановкой? над этой пустыней, которую изображали голубой холст и три пальмы в горшках?

— Глупый вопрос. Конечно, нет: публика ведь не настолько жестока, чтобы хохотать до упаду над бедностью обстановки! Странно было бы требовать, чтобы за 2 р. 50 к. место вам показывали на сцене настоящую Сахару! Наконец, публика не настолько глупа, чтоб не понять простой условности. Иначе пришлось бы допустить, что публика буквально умирала бы со смеху, присутствуя на представлении шекспировских или софокловских трагедий в то время, когда смерть еще не обессмертила их авторов!

{78} Может быть смеялись над тем, что целое войско изображалось только четырьмя лицами?

Но я опять-таки не думаю, чтобы в наш расчетливый век уж так могли смешить экономические расчеты дирекции. Наконец, надо быть театральным неучем, чтобы не знать о том, что тысячные толпы всегда изображаются на сцене единицами. Я лучшего мнения о публике, которой, наверное, излишне напоминать знаменитую фреску «Отступление от Мариньяно» Ходлера[[250]](#endnote-206), создавшего впечатление несметного войска лишь двенадцатью целыми фигурами, которых, тем не менее, мы можем сосчитать по пальцам почти с той же быстротой, как количество хора в «Вампуке». Я даже уверен, что публика кое-что читала о так называемых «силуэтных группах», которым (кто знает) суждено, быть может, окончательно вытеснить группировки en masse à la Рейнхардт[[251]](#endnote-207).

О, разумеется, смеялись над чем-то другим в этой безусловно забавной «Вампуке».

Может быть публику смешили многократные повторения одних и тех же фраз? — «Это ты? — Это я… Это ты? — Это я…» Но тогда, спрашивается, почему ж над «Игорем» Бородина, где молодой князь и Кончаковна досаждают, казалось бы, друг другу вопросами «Любишь ли ты? — Люблю ли я?.. Любишь ли ты меня? — Люблю ли я тебя?..» и т. д. никто не смеется, охваченный глубоким волнением от этой серьезной, прекрасной, заразительной и вольной, как сама степь, любви!

Может быть исполнительница Вампуки пела в «Кривом зеркале» не так хорошо, как исполнительница Кончаковны в Мариинском театре? так скверно пела, что даже было смешно?

Ничего подобного! Заглавная роль игралась до сих пор редкой по красоте тембра голоса, чувству, музыкальной точности и сценизму певицей[[252]](#endnote-208), — певицей поистине божьей милостью, — певицей, исполнению которой можно было поставить лишь один упрек в этой специфической партии — избыток вокальных чар. Но разве петь очень хорошо значило когда-либо в театральном мире то же, что петь слишком смешно? И сколько глупых, пошлых слов прощалось нами артисту только благодаря красоте его голоса! Еще Жан Жак Руссо сказал, что «tout ce qui est trop bête, on le chante»[[253]](#endnote-209). Красота всегда затеняет глупость! — об этом хорошо знают умные поклонники придурковатых ветрениц.

Наконец, быть может смешили публику демонстративные «выходы» тенора к рампе во всех тех случаях, когда он брал высокую «трудную» ноту? Но, во-первых, гротеск исполнения доходил здесь до столь невероятной грубости, что просто не хватает духу обвинять публику в явно ребяческом вкусе, а во-вторых, принципиально, разве устремление к рампе артиста, не столь гротескное, может быть принято в театре за недопустимый аллюр! И разве такие доки, как Георг Фукс, например, не правы, вопрошая, «правильно ли бороться с этим стремлением артиста вперед, вытекающим из самой сущности сценического творчества» и, наоборот, не правильнее ли, «если в силу внутренней драматической необходимости исполнение актеров {79} стремится к рельефу, это стремление удовлетворять». Иначе в чем же художественно-утилитарная заслуга просцениума в строго, а стало быть, и всестороннее обдуманном строении мюнхенского Künstlertheater[[254]](#endnote-210)?!

Я знаю, что вы скажете: она смеялась над карикатурой, над шаржем, над пародией.

Увы, отвечу я, «Вампука» как карикатура возбуждала смех только в незначительном меньшинстве. — У нас не понимают карикатуры как таковой, не ценят и не восхищаются талантливой карикатурой. Не меньший успех, чем талантливый «Сатирикон», имел бездарный «Будильник»[[255]](#endnote-211).

Нет! Если вы прочтете и прослушаете все то, что писалось и говорилось о «Вампуке», вы придете к заключению, что публика на представлении сей доблестной пародии смеялась не над чем другим, как над *условностью итальянской оперы*.

Публика, которая до сих пор не доросла до понимания Вагнера, хотя бы первого периода его творчества[[256]](#endnote-212), и по-марктвеновски (сиречь по-мужицки) рассуждает о величайшем гении, — публика, которая ошикала в свое время творца «Руслана и Людмилы»[[257]](#endnote-213), которая 50 лет не признавала у нас Шумана, оставила скончаться в неизвестности Мусоргского, позволяла себе вместе с Кюи непозволительные выходки по адресу Чайковского[[258]](#endnote-214) и не сумела собраться в достаточном количестве на похороны Римского-Корсакова, — эта «публика» теперь смеялась гомерическим смехом над условностью той итальянщины, которая ее так долго отрывала от будничных дрязг, даря светом и теплом их серые, холодеющие души!

Я не стану защищать отжившую итальянщину, но и не стану издеваться над ней, как не стану тешиться, безобразно-неблагодарный, над славными когда-то стариками, тешиться только потому, что время лишило их обаяния красоты и юности, сделало их слишком известными, выдало все их слабости и немощи. И если это уже труп, то тем менее я нахожу место издевке, издевке над этим бедным телом, в котором, как-никак, а долго, очень долго жила какая-то художественная правда, та правда настоящего искусства, без которой тело не могло бы стать жизнеспособным. Теперь оно умерло, потому что все смертно в этой жизни, и сами истины, по уверению «доктора Штокмана», не живут мафусаилов век.

Снимите шапку у трупа вашей бывшей возлюбленной, если ваша душа еще не в плену у Грядущего Хама[[259]](#endnote-215)!

Сегодня «они» смеялись над условностью итальянщины, завтра «они» будут смеяться над тем, что в опере поют, а не разговаривают, говорят стихами, а не по-обывательски. Послезавтра «они» будут умирать со смеху, что нет на сцене четвертой стены, а скоро с легким сердцем и вовсе выбросят сценическое искусство за борт своего рационально построенного (о! как рационально построенного) корабля.

Этим людям не нужно искусство! Оно их мучит, оно поет им о чем-то безвозвратно для них потерянном, недостижимом, и даже Золя, натуралистический Золя, не так способен их увлечь, как его чучело, — грубое чучело, которое орда безмозглых в дни «L’Affaire»[[260]](#endnote-216) носила по {80} Парижу с неприличными песнями, улюлюканьем апашей и визгом проституток.

Я забывался на «Вампуке». Мне нравятся карикатуры. Я понимаю шутки.

На юге говорят, что женщине с красивыми зубами все кажется смешным. И карикатурист подобен ей: обладая счастливым даром художника-гиперболиста, он все готов представить нам смешным. И он желанен среди тех, кто может смеяться над самой душой карикатуры, а не над душой предмета, карикатурой искажаемой, раз этот предмет, эта душа важны и дороги нам. Словом, будь я правителем в Центральной Африке, я не позволил бы распространять среди дикарей карикатуры на христианских миссионеров. Я подождал бы с разрешением, пока они отучатся от людоедства.

«Бежим! Скорей! Бежим!» — поет хор, а сам ни с места… Ужасно смешно! Поразительно смешно!.. Акцизный чиновник, сидевший около меня, чуть-чуть не умер от кондрашки, так хохотал сердечный.

Воображаю, что сделалось бы с этим акцизным, если бы он прочел в собрании «Тысяча и одна ночь» историю Анис аль-Джалис и Али Нур эль-Дина, этот неповторяемый глагол мировой поэзии, эту чудо-сказку, исполненную красивой трогательности и трогательной красоты. Но помните в ней описанье встречи Али Нура со своим другом Санджаром, прибежавшим известить Али Нура о гневе султана, пославшего сорок своих телохранителей схватить несчастного Али Нура и казнить?.. Когда Санджар прибежал к Али Нуру, последний, естественно, хотел поздороваться с другом и обнять его. Но юный Санджар, не допуская его сделать это, сказал ему: «О возлюбленный господин мой, это неудобное время для изъявлений дружбы и произнесения приветствий; послушай, что говорит поэт:

Коль ты страшишься для души свободной  
Неволи злой, позора и цепей,  
Оставь здесь все, спеши спастися бегством.  
И пусть жилища тесных городов  
Обрушатся на тех, кто их построил» и т. д.

Словом, Санджар так торопится, что ему некогда здороваться, но есть время читать стихи…

И для нас с вами эта нарочитая наивность мудрейшей из рассказчиц Шахеразады сверх-умилительна своею трогательностью. Но как покажется сие «акцизному»? That is the question[[261]](#endnote-217).

## **{****81}** О театральной пьесе Экстракт статьи

Злободневен вопрос, какова должна быть театральная пьеса и в чем разница между литературой и драматургией!

Что зритель глупее читателя в деле усвоения смысла сцепленных слов, в этом убеждает хотя бы тот факт, что читатель может усваивать его в том темпе, в каком хочет, может перечитать непонятное, может отложить книгу на завтра, в надежде на свежесть утра. Зрителю же все условия текстуального восприятия навязаны автором со школьной суровостью. В результате — слышали все и поняли все лишь первые ученики, которых не смущает пение птиц за окном в час учительского преподавания, не развлекает игра весеннего солнца на «заспиннике» улицы.

Я выдвигаю монодраму… Но если и не принять ее полностью, надо все-таки согласиться, что зрительное впечатление на сцене перевешивает, в смысле интереса, слуховое, поскольку последнее не опирается на музыку, безразлично — словесную или инструментальную.

Вспомним величайших драматургов — Софокла, Плавта, Шекспира, Мольера, Лопе де Вегу, Кальдерона! — Это были подлинные «maître’ы»[[262]](#endnote-218) театра, неразлучные со сценой, как мать с детской. А что такое сегодняшний драматург? — Это даже не ремесленник, хоть порой и величайший поэт современности.

Сто лет тому назад Э. Т. А. Гофман заметил: «Писатели и композиторы имеют в настоящее время мало значения в театре; на них смотрят по большей части только как на работников, как на лиц, благодаря которым представление, заключающееся в блестящих декорациях и роскошных костюмах, может состояться».

Увы, это было сто лет тому назад!..

Теперь кинематограф привлекает массы потому, что хоть и схематично, хоть и плохо, но удовлетворяет потребность публики в чисто театральном, т. е. зрелищном, представлении. И в смысле «театра», понимаемого как зрелище, т. е. в смысле чисто сценического интереса, кинематограф выше театра Ибсена, Д’Аннунцио, Метерлинка или Гуго фон Гофмансталя, которые, при всем своем таланте, часто невыносимы своими прегрешениями против сценизма.

Театр, в отношении своих художественных средств, включая в их число сценическую живопись, архитектуру, музыку, иллюминацию, хореографию, пластику, наряд, речь с ее ритмом, настроением и музыкальностью, {82} стал очень *сложным* как в смысле арифметическом, так и в смысле техническом. Сокращение этих средств непростительно в жадных глазах зрителя. А уменье распоряжаться этими средствами такое же искусство, каково, например, искусство сложной оркестровой партитуры. Писать для симфонического оркестра, не зная à fond[[263]](#endnote-219) всех инструментов, в него входящих, и всех звучностей, какие можно из него извлечь, — безумие!

Современный драматург дает «партитуру», не зная оркестровки, и в этом причина упадка сегодняшней драмы.

Речь в театральной пьесе играет служебную роль (материал для актера): как публика, мы больше слушаем глазами, чем ушами. Ergo[[264]](#endnote-220) — не доминировать должна литература на сцене, а стушевываться ради самостоятельного искусства, — искусства театрального!

Запомните это, вы, поголовные новички-драматурги!

Говорить «пьеса хороша — она литературна» то же, что сказать про пляску: «хороша — великолепное одеяние». Ведь и драма, и танец могут быть представлены — первая без слов (пантомима), вторая без одежды.

К чему я веду?

А к тому, что автором пьесы должен всенепременно быть лишь искушенный в своем искусстве сценический деятель и что литература и драматургия имеют столько же общего, сколько, например, живопись и драматургия или музыка и драматургия, т. е. между ними — отношение части к целому.

## **{****83}** Театральные инвенции

### Ценность искренности

При современной нивелировке переживаний *искренность* в общении людей стала отъявленной *скукой*. Вопрос, долго ли будет в чести ее апологетика? И не накануне ли мы чудесного века маски, позы и фразы? Наиболее чуткие уже поняли, что задушевность — своего рода невежество, пошлость, отсутствие творческой способности, бедность, назойливо вторгающаяся в чужой дом не столько за помощью, сколько для отравы.

### Своя красота

*Художественно-красивое* не есть непременно театрально-красивое. Художественная расстановка мебели, например, бывает безобразной в сцене, где мне важен не вкус художника, а вкус хозяина комнаты, единственно чьей психологией я интересуюсь в час действа, — психологией, налагающей свою печать на все, начиная с рисунка обоев и кончая видом плевательницы. Художественно-безобразное театрально-прекрасно, когда сценическая правда требует причинения боли моему эстетическому чувству. Иначе рассуждая, т. е. не допуская отступлений от художественности в долженствующем якобы быть непременно художественным театре, мы последовательно должны требовать и непрестанной моральности, чтоб не оскорбить этического чувства, и непрестанной разумности, чтоб не возмутить нашей логики, а также естественности, чтоб не рассмешить или не одурачить и полезности, и мало ли еще чего!.. Но театр, выражаясь актерским жаргоном, «плюет в высшей степени» на претензии художников, моралистов, умников, натуралистов и утилитаристов занять в нем видное место! Какое ему до них дело! ему, знатному владельцу и своей *собственной* эстетики, и своей собственной морали, логики, естественности и пользы!

В театре своя красота. И тот, кто ее не понимает, тому так же напрасно толковать о ней, как слепому о красках.

### [Интерес к театру и к мировым вопросам

В 1908 г. (27 августа) состоялся *международный конгресс философов…* Вряд ли кто об этом помнит. А вот что приблизительно в том же году Лина Кавальери[[265]](#endnote-221) собралась замуж за какого-то мильярдера, — о, это «событие» мы запомнили. Она уже разошлась с мужем, эта бедовая *актриса*, в полном {84} смысле этого слова. Но разве ее «шалость» не была *событием* в сравнении *с международным* (ну так что ж?) *конгрессом* (подумаешь!) *философов* (эка важность!)]

### Театральность и театральщина

Театральщина та же театральность, но испорченная или душком дилетантства, или душком ремесла.

### В минуту жизни трудную

Ради бога, не мудрите, если хотите порадовать нас театром, а не чем-нибудь другим. Ей‑же‑ей, в вывесках балаганов, украшениях тиров и народных каруселей больше *театрального вкуса*, чем в большинстве современных театров «на новый фасон». Иногда недоумеваешь, что это: выставочный зал, студия живописца, англиканская церковь, аудитория университета или просто «так себе». Боже, что за шатание умов, что за возмутительная фальсификация, что за жалкий суррогат!.. — Когда подумаешь, что это называется театром!.. Немудрено, что мухи дохнут от скуки! потому что ведь им, собственно говоря, до рекламы, философии, исканий и прочего от лукавого нет решительно никакого дела. А ведь в настоящем театре при театральной паузе в самом деле «слышно, как муха пролетит», потому что и вправду мухи летают там, где сладко, вкусно пахнет и есть чем поживиться.

### Сценический императив[[266]](#endnote-222)

Не театральных героев должны мы в сценическом воплощении принижать до себя, а скорей себя в жизненном поведении возвышать до театральных героев.

### Мой идеал

Моя заветная мечта — облечь Жизнь в праздничные одежды. Стать портным Ее Величества Госпожи Жизни — вот карьера, завиднее которой я не знаю.

### Чтение как тайная театрализация

Романы и фантастические повести больше всего читаются людьми, ведущими уединенную, замкнутую жизнь, скромными и мало что «представляющими» собой в жизни. Это всепоглощающее чтение — своего рода корректив природы таких людей, слишком осторожных с инстинктом преображения в жизни, театрализовать которую, вдобавок, им не всегда позволяют окружающая их «тюрьма» и условия их «каторжного» существования. А хочется, а нужно! — Остается чтение произведений, с героями которых так сладко жить второю жизнью, т. е. заниматься тайной театрализацией. {85} У кого она явная, да к тому же в избытке, тот почти ничего не читает; таковы дети, актеры, военные, дикари, жизнь которых проходит в играх, обрядах, церемониях, переодеваниях, переукрашениях; они любят скорее слушать, чем читать, и именно сказки, легенды, анекдоты, богослужебные восклицания и невероятные приключения.

### Чары театра

Все молоды в карнавале — даже старики. Все красивы в карнавале — даже уроды.

### Театральность как аппетитность

Значение декоративности недооценено. Проблема аппетитности! — кто над ней серьезно думал? А ведь аппетитность есть критерий приятия или неприятия (чего бы то ни было — севрюги, конституции, жизни, мира…). О милая декоративность! о чары театральности!.. И плохое блюдо кулинар так декорирует, что оно кажется вкусным. А «казаться» в таком случае даже больше, чем «быть».

### Урок испанцев

Поистине, ни в какой феерии не додумывались до такой фантастической процессии, какой была процессия чудовища Тараска[[267]](#endnote-223) — шествующее представление Испании XV – XVII вв. Но это не был театр! Это была сама жизнь, стремившаяся к театральности, — жизнь, которую наряжали в бренчащий наряд Арлекина и которую хотели видеть под маской страшной, трогательной и благочестивой.

Испанский театр! — В этих двух словах тягчайший упрек и современной жизни, и современной сцене!

Сейчас, когда по всему фронту передовых сценических деятелей идет решительная переоценка реалистических ценностей современной игры, когда чад бытового натурализма стал есть глаза самым терпеливым из нас и зов к идеализму тона достиг даже глухой провинции, — сейчас особенно уместно вспомнить об испанских актерах, хотевших одно время быть натуралистами, но не сумевших стать ими лишь потому, что были чересчур художниками.

### Еще об искренности

Будем искренни только в приязни к маскам искренности!

### **{****86}** Артистическое определение

Что такое наша жизнь, наше право и долг в ней?

Моя театральная этика гласит: наше *право* — получать «впечатление», наш *долг* — давать его.

Все остальное — метафизика.

### Intelligenda[[268]](#endnote-224)

Что значит отдать почести?

### Халатное отношение к театральности

«Розовый атлас, на гагачьем пуху… отделка из сложенного рюша, который должен быть очень густ и изящно сделан… украсить двумя-тремя полными петлями из атласной ленты… один атласный бант впереди на рукаве, а другой, пошире и пышнее, внутри ниспадающей части рукава. К этому — шарф длиною в пять локтей: концы во все полотнище, а в середине немного уже…» — Вот одна из моделей халатов Рихарда Вагнера, как он ее описывал в письме к модистке Берте. Подобных писем с заказами халатов, один изумительнее другого, сохранилось шестнадцать, причем все они были опубликованы еще при жизни Вагнера (в «Neue Freie Presse»[[269]](#endnote-225) 1877 г.), отнюдь не считавшего пустяками то, что могло *иметь вид*. «Ленты слишком легки, и в них нет никакого вида», — сетует Вагнер в другом письме к Берте.

### Желание

Меньше всего я хотел бы, чтобы меня считали *серьезным человеком*, потому что перед серьезными людьми снимают маски или надевают только печальные, женщины не кривляются, дети играют без удовольствия, военные реже звякают шпорами и не желают рассказывать анекдотов. К тому же дураки всегда серьезны.

### Форма и суть

В «доброе старое время» познания медиков были ничтожны: тем не менее, те и другие *существовали* для больных. Здесь беспомощность в науке находила компенсацию в отлично-особенном покрое костюма, декоративных очках, таинственно-специфическом запахе, нарядной латыни и той невероятной оперативной бутафории, которую они таскали с собой на всякий случай. Один уже *вид* такого «дяди» сразу внушал больному веру в выздоровление, ибо «медик» здесь! (медик с головы до ног!). Два‑три «медицинских» жеста, два‑три медицинских слова, и больной возвращался к прерванным играм.

Понятно, почему и в наше время военный доктор скорей поможет, чем штатский. Закон природы‑с.

### **{****87}** Обязательная театральность и ее чары

Мы не чувствуем так остро боль, когда ушибаемся на виду посторонних. Я даже думаю, что Муций Сцевола[[270]](#endnote-226) совсем не мучился при ожоге руки: так много было *публики*, так торжественно было историческое выступление, так *эффектна* была картина, так увлекательна была роль!

### Дважды два (арифметический парадокс)

2 × 2 может равняться на сцене и 3, и 5, в зависимости от меньшей или большей театральности.

### Табачная вывеска

Заштатный город Недригайлов… Лавка, где продается и табак. Вывеска в старинном духе, — теперь больше таких не делают… Я стоял и смотрел на этого турку, который, ловко подвернув ногу с явно показным вывертом, сидел на бархатной софе в красном фигаро, расшитом золотом, «шикарной» чалме, желтых атласных шароварах и, держа в руке, осыпанной рубинами, топазами и изумрудами, эффективную трубку кальяна, пускал задумчиво синие кольца послушного дыма… О, сколько в детстве я видел таких турок и турчанок, одна наряднее другой… Есть что-то безумно влекущее в этих турках, совсем не вяжущихся с улицей, через которую они смотрят далеко-далеко туда, где они не только сидят и курят, но и ходят, едят, пляшут, участвуют в торжественных процессиях, рубят головы своими кривыми саблями, протягивают усталые ноги для омовения лилейными руками черноокой красавицы, таинственно входят в луной освещенные покои гарема, выражают любовь словами «газель моей души» или чем-нибудь вроде этого и, в случае непослушания, красиво-безжалостно отсчитывают удары по подкрашенным нежным подошвам. А сейчас этот турка только курит и думает… О чем, о чем он думает? О серости окружающей его жизни, об этих тусклых глазах гуляк, не умеющих или стыдящихся так вырядиться, как он, и так же ловко подвергнуть ногу с демонстративным вывертом? О том, что люди разлюбили сказки жизни, разлюбили праздничное, нарочное и погасили все яркие краски, распрямили все эффектно подвернутые ноги? Или о том, что скоро и в Недригайлове снимут этот милый образ задумчивого турки, — образ, на который устало молится согбенный дух прохожего, снимут, унесут, возьмут известки, замажут и на том покойницком саване напишут черной траурной краской: «Здесь продаются табак и папиросы»… О, поставили бы заодно крест, большой черный крест над всеми радостями жизни, над всем, что в ней «театр», над всем, что дорого нашей фантазии, вечно жаждущей игры, сказки, турок с подвергнутыми ногами и таинственных чар бесконечных преображений!

### **{****88}** плохо скроенная, но крепко сшитая сентенция

Единственно серьезный крах грозил театру тогда, когда жизнь, лишенная театрального интереса, т. е. голая жизнь (стало быть натуральная), толкнулась в театр. И наоборот — единственно серьезным крахом самой жизни стал грозить момент, когда ушла из нее театральность.

### К актерам

Ребенок сначала рисует «из головы», что вздумает и как вздумает, потом, подросши, учится копировать с натуры и, если бесталанен, так и застревает на всю жизнь в «натурном классе», если же талантлив, снова творит «из головы», но уже мудро и сознательно смело.

В *истории* театра нечто подобное: сначала свободное творчество, потом подражание жизни (копия) и, наконец, сознательное возвращение к свободному творчеству нового.

Запомните это, гг. профессиональные актеры, чуждые еще вольного преображения!

### Простой народ

Простой народ не любит пьес из знакомого ему быта (подавай графьев на сцену!). Если же вдобавок бытовая драма разыгрывается натуралистически, — мужик ругается, и в этой ругани святая правда протеста, заложенного в его душу самой Природой, не желающей быть таковой.

### Маскарадный язык

Когда я слышу русских, разговаривающих друг с другом по-французски не «devant les gens»[[271]](#endnote-227) и не ради практики, когда я вспоминаю, что с тою же охотой говорили римляне по-гречески, французское духовенство по-латыни, испанцы XVII века по-культистски и школяры всех стран «по-свойски», т. е. на выдуманном ими жаргоне, — я вижу пред собой театральную одежду, к которой тяготеет не только совершеннейшее тело, но и совершеннейший язык.

### Критики?

В театр на представление пасторали пришли, между прочими, пастор, портной, публицист, режиссер, учитель словесности, художник, эстет, музыкант, архитектор, рецензент и проститутка.

Все они остались очень недовольны представлением.

*Пастор* нашел, что пример языческого поклонения богу любви (Эроту) представлен без должного осмеяния; у пастушки ноги видны до колен (что, как известно, всегда избегалось в покрое конфирмационного платья); самое же слово «пастораль» может ввести верующих в заблуждение, что это слово происходит от слова «пастор».

{89} *Портной* заметил, что все это — сущая дешевка. (Он имел в виду качество материи и приклада.)

*Публицист* сказал, что виденное им — явная ложь, т. к. социально-экономическое положение пастуха не позволяет, увы, подобных трат на чисто маскарадные костюмы, носить которые — проблематично-счастливый удел одних лишь буржуев, питающихся за счет невежества рабочих масс.

*Режиссер* — что «пратикабль» беседки трещит, комик два раза некстати попал в «спинное» положение, первый софит надо было понять выше, а пастух нетвердо «крыл» реплики.

*Учитель словесности* нашел перевод невозможным, а лицо пастушки неприятным ввиду сходства с последней ученицей 5‑го класса параллельного отделения Б.

*Художник* возмутился «кричащими» кустами на заднем плане, и мысль о «французской зелени», в связи с «ужасными» бантами на башмаках «отца», заставила его даже уйти из театра до занавеса. («И что это за маляр писал *такой* занавес»!)

*Эстет* признал тональность re minor не вяжущейся ни с розовым корсажем пастушки, ни со словами слуги маркиза «ваш батюшка идет».

*Музыкант* нахмурился до конца представления, заметив фальшь 4‑й валторны и излишнее sforzato[[272]](#endnote-228) у фагота в арии о голубке.

*Архитектор* скучал, потому что «беседка» была игрушечная, а само здание театра плохо вентилировалось, и «уж такие карнизы он бы ни за что не допустил».

*Рецензент* записал в книжечку, что Петров плохо знал роль, Климова слишком машет руками, пьеса ординарна и наивна, капельдинер не хотел одолжить даром бинокля и в буфете «анафемские» цены.

*Проститутка* прохрипела подруге: «Рупь-целковый за место, а хоть бы кто взглянул в твою сторону».

Все они были правы, но пастораль *очаровала* публику, смотревшую на театральное по-театральному.

### Опоздавшие слепцы

Большинство «новаторов» сцены хотят *выдумать* Театр. А он уже выдуман.

### Удивленье Э. Т. А. Гофмана

«Меня страшно *удивляет*, — говорил Э. Т. А. Гофман в “Необыкновенных страданиях директора театра”, — что артистки, у которых отнюдь нельзя отрицать ума, стремятся непременно играть такие роли, которые, по их возрасту, им вовсе не подходят…» Как будто сладость театрального преображенья состоит в чем-либо ином, как не в изображении отличного от изображающего! [— Жалование актрисы слишком ничтожная награда, в чем Т. Гофман — «посетитель в сером» — мог убедиться и в 1818 году.]

### **{****90}** [Три инвенции из «Красивого деспота»[[273]](#endnote-229)

I

Неужели ты не замечаешь, как эта «современная культура» убивает красоту? Неужели ты спокойно можешь наблюдать, как она предпочитает деловитость речи ее образности, бесцветный костюм живописному, как она стремится уничтожить церемонии, визиты, приседания! Ах, ей не жалко даже церкви с ее красивыми обрядами! Наблюдал ли ты хоть раз в жизни, как на цветущих долинах она сооружает черные, вонючие фабрики, приводит туда красивых поселян и обращает их дивную песню в развратную частушку!.. Все и вся сравнять?! Ведь это же ужасно! Контрасты нужны для красоты! Равенство некрасиво, — пора наконец в этом сознаться! И вы еще смеете говорить, что любите во всем красоту!.. Стыдитесь! У дикарей больше эстетической сметки!.. (В деле познания истины мы, люди XX века, недалеко ушли от вандалов, но в деле разрушения самого прекрасного, самого значительного, что только скрашивает жизнь, мы превзошли вандалов, без всякого сомнения.)

II

Мы промотали самое ценное из того, что нам досталось в наследство от предков: достоверное знание и стойкую мораль. Ах, этих прелестных сестер, этих услужливых рабынь мы проиграли в кости старому развратнику Скептицизму!.. Но нам остались от них, в числе прочего хлама, их платья, красивые, пестрые платья, так называемые «фразы» и «позы». Да, мой друг, это грустно, но это так: у нас остались только фразы и позы. Ну что ж, хорошо, что хоть это у нас осталось: мы можем забавляться этими красивыми тряпками и вспоминать о тех, кто был одет в них, кому они придавали такой привлекательный вид. Нам остались только фразы и позы? Ну что ж! Полюбим их, как любят милые игрушки!

III

Я не хочу их жизни! Пусть она полна возможного счастья, но… но это ветка сирени, захватанная руками в поисках счастья, многолепесткового счастья. Их жизнь некрасивая, поблеклая, неяркая, захватанная, словом жизнь толпы, хотя может быть в ней и скрыто великое счастье. Моя жизнь — это ветка сирени, к которой еще никто не прикасался, в которой еще никто до меня не искал себе счастья…]

## **{****91}** Инвенции о смерти

### Смерть и маска

Тот, кто понял театр как радость преображенья, умрет актером и в монашеской келье.

### Камо бегу?[[274]](#endnote-230)

Кто хоронит театральность, все же отдает ей дань, одеваясь в черное…

### Поза умиранья

Когда слишком занят театром, некогда как следует поразмыслить о смерти. Если и думаешь о ней, то все по счастливой инерции, в «плане театральности», или, как здесь уместно выразиться, «в плане театральщины». Например, лежишь бледный, с загадочными глазами, восковая рука прижалась к сердцу в предсмертной муке, а на эффектно страдальческих устах улыбка — красивый вздох… ироническое «до свиданья, господа»… в ногах рыдает белокурая возлюбленная… перед тобой мать в темной шали, с тонким батистовым платком и пресекающимся голосом — «мой сын!»… А то много друзей, знакомых, преданный слуга с заплаканными глазами и красным носом, а ты вперил свой взор горе и мелодично-хрипло просишь: «свету, больше свету»[[275]](#endnote-231) или что-нибудь вроде этого…

Хорошо!..

### Как понимать?

Не кажется ли вам подозрительным ярко-красное облаченье кардиналов? заносчивый пурпур на теле тех, чей дух склонен вторить далекому собрату, — мол я «servus servorum Dei»[[276]](#endnote-232)!..

Или и впрямь Уильям Бут[[277]](#endnote-233) оказался остроумнейшим малым из всего стада Христова, когда предпочел власянице генеральский мундир, став во главе Армии спасения!.. Ведь даже когда смерть пришла, он все-таки не умер, а лишь «получил повышение» (в чем убеждены, по крайней мере, все «обращенные» им)!

### Парадокс

Театральность — это такой вкусный соус, под которым можно съесть родного отца.

### **{****92}** В категории театральности

Между ламбрекеном[[278]](#endnote-234) балагана и погребального катафалка разница только в цвете.

### Заклятому врагу театральности

Ты умрешь, о, ты умрешь когда-нибудь (самые черные пятна стираются Временем с покровов Вселенной)! Я хотел бы пережить тебя, чтоб умереть отомщенным. А это случится, если ты, чуждый оригинальности, не оговоришь перед смертью условий своих похорон. Тогда тебя, холодного в своей последней серьезности, — тебя, смертельно презирающего нелепость помпы, — тебя, предпочитающего серого Ваньку парадному выезду, — повезут (и когда же? — в самый трагический час твоего пребывания с нами), повезут в *колеснице* по первому разряду, — колеснице рококо, со страусовыми перьями на испещренной прихотливым орнаментом крыше, — *высеребренной* колеснице, запряженной шестеркой (о ты, что весишь не более 4‑х пудов!).

И исполнится все то, что неминуемо бывает, когда хоронят по первому разряду, родственники хотят «доказать», а похоронное бюро не хочет «посрамиться». На твоей могиле я скажу подходящую случаю речь, и ты (ха, ха!) не возразишь мне, спрятанный в эффектно изукрашенном гробе, под венками с лентами, похожими на те, что подносят в дни бенефисов настоящим актерам.

### Театральность как оправдание

Я не допускаю, чтобы в век Нерона все зрители цирка были Неронами, — конечно, и в то время не было недостатка в нежных сердцем, чувствительных, милосердных, сострадательных (примеры в учебниках). Но и им было любо в цирке: слишком *театрально* было представление мук человеческих — и это решало интерес зрелища. Мало того, это несомненно действовало наркотически-щекотно и на самих мучеников, которых, разумеется, захватывала грандиозная в двояком отношении сцена Величайшего Цирка.

Самое возмутительное в испанском бое быков — это то, что жертвами его являются скоты, неспособные почувствовать себя актерами, а потому лишенные возможности *в игре хотя бы и навязанной* «роли» найти анестезирующее для тела и утешительное для духа.

### Рекорд театральности

1831 год должен навсегда остаться памятным в истории: в этот год знаменитый японский писатель Сигэта Садакацу[[279]](#endnote-235) победил рекорд театральности кончины. Отнесенный в крематорий, в том виде, в каком, согласно завещанию, его должна была застать Последняя Гостья, Сигэта Садакацу, {93} при первом же прикосновении пламени, явил необычайное зрелище: из гроба показались разноцветные огни, и скоро весь он превратился в блестящий фейерверк. Что сказать об очаровании друзей при виде этого неожиданного зрелища, к которому покойный подготовлял себя в последние минуты своего бытия? Что сказать о нашем преклонении перед этой непреклонной волей к театру?

О Сигэта Садакацу! Сигэта Садакацу! Никогда тебя не забудут.

### Смертельный страх и театральный соблазн

Герой и в смертный час импонирует. Скотина ж остается скотиной до конца.

### Моя «Веселая смерть»[[280]](#endnote-236)

Я Арлекин и умру Арлекином.

## **{****94}** Новые театральные инвенции[[281]](#endnote-237)

### Что весит на весах космоса — ленточка в косичке вертлявой девчонки

Мы смеемся над нелепо яркой ленточкой, которую вплела себе в косу девочка-подросток. Или не замечаем. Или, заметив, не обращаем должного внимания. Или, обратив внимание, не задумываемся над подобным пустяком. А стоит.

Во-первых:

Если наша планета — космическая необходимость, то такою же необходимостью является населенность земли человеческими существами, которые вместе с животным и растительным царствами относятся к коре земной атрибутивно.

Ergo — требуется продолжение человеческого рода. Ergo — она, самка, должна *привлекать* его, самца, вызывающе для его (сексуального) чувства, *чем* — безразлично, лишь бы действенно.

Высший закон, проявляемый через подсознательное «я», а не «глупое» кокетство, заставляет девчонку сексуально театрализировать свою внешность еще до брачного возраста — нужна подготовка, практика, гарантия заранее.

Отсюда — нелепая якобы ленточка есть непременность высшего порядка и тянет уже не как пустяк, а как полняк на весах Космоса.

Во-вторых:

Вплетением этой ленточки в косичку девочка, помимо сказанного, выполняет акт преображения, спасительный в трагедии разочарованности этим миром. И не только акт преображения своей внешности! Ибо эта ленточка должна нам как бы говорить за девочку: «Вы думали, что я покорная? А я вот недовольная, критикующая и исправляющая мать-природу. Она ведь создала меня без ленточки! Не додумалась, не сумела! А я вот и додумалась, и сумела. Не желаю принимать этого мира таким, каким он создан кем-то, и себя прежде всего как феномен, ближе всего ко мне стоящий. Преобразуюсь! Совершенствуюсь! Дерзаю! Себе природной противопоставляю себя искусственную. Я другая в этой ленточке, и эта другая — дело рук *моих*, послушных *моей* воле!»

Если б не было «нелепых ленточек» — этих оселков воли к преображению, — воли, не принимающей жизнь такой, какой она нам дана, — сколько девочек унесло бы до брачного возраста в давящих оковах раз установленного! И что бы стало тогда с Космосом, в Роке которого планета Земля есть непременность, обусловленная обитаемостью оной человеческими существами.

### **{****95}** В чем мой «monumentum aere perennius»[[282]](#endnote-238)?

До недавнего времени люди думали, что Бог там, где его идол. Прошли тысячелетия, прежде чем люди пришли к заключению, что Бог везде, во всем и всюду.

До сих пор думали, что Театр там, где его здание. Прошли тысячелетия, прежде чем люди узнали *от меня*, что Театр везде, во всем и всюду (театрократия — пантеизм).

### Жизненность и театральность

Театр, обирающий жизнь! И театр, одаряющий жизнь!

Вот два рода публичного театра.

(Tertium non datur[[283]](#endnote-239), несмотря на компромиссные потуги подмастерьев театра.)

Принцип первого — *жизненность*, принцип второго — *театральность*.

(Копия и оригинал! Зеркало и отражающееся! Зависимость и свобода! Передразниванье и игра! Декалькомания и творчество!)

Хотите на простом примере сразу же познать пропасть между театром, основанным на принципе *жизненности*, и театром, основанным на принципе *театральности*?

Так вот!

Когда я вижу чеховские пьесы в исполнении артистов школы К. С. Станиславского, мне всегда хочется крикнуть всем этим до кошмара жизненно представленным героям: *пойдемте в театр*! Да, да! И дядя Ваня, и три сестры, и чайка-Заречная, и даже Фирс из «Вишневого сада» — все пойдемте в театр!.. Вы освежитесь! Вы станете другими. Вам откроется иная возможность бытия, иные сферы! Иные горизонты. Бесцветные, вы станете цветными! Серые — яркими! Бессильные — сильными! Никчёмные — кчёмными! Преображенными!

Нужно ли пояснять, друг-читатель, что я их поведу не в Московский Художественный, а в *настоящий театр*, — театр, неизмеримо далекий от будничной правды, недостойной изображения жизни.

### Театр — зеркало жизни

Когда натуралисты проповедуют, что театр должен быть *зеркалом* жизни, такой, какова она в действительности, надо им ответить, что и в этом случае театр-зеркало не минует принципа столь ненавистной натуралистам *театральности*, так как каждая минута нашей жизни — театр. Но стоит ли зеркально-рабски отражать театр жизни в его кустарных, порою дилетантских формах, учреждению, призванному, казалось бы, по своей специальности, являть некую сущность, кристаллизацию, конденсацию и вместе с тем симплификацию определенного явления?

Иначе — что такое театр как официальное учреждение?

### **{****96}** Какими мы любим себя

Мы любим себя только театрализованными. Доказательство этому найдете в вашем подходе к зеркалу, в которое вы смотритесь, всегда мимируя значительность, привлекательность, импонирующую серьезность, решительность и т. п. Мы ищем в зеркале не столько объективной правды, сколько лести, утешения, подбадривания. И мы, сами того не замечая порой, помогаем зеркалу польстить нам, утешить нас или подбодрить. Мы всегда будем «пенять на зеркало, коли рожа крива». И будем правы в этом, подобно тому как прав Ницше в своем изречении: «Это я сделал, говорит моя память; этого я не мог сделать, говорит моя гордость и остается непреклонной; наконец память уступает».

### Тайна настоящих актеров

Нет! Для понятия «театр» совсем не так уж обязательны подмостки, декорации, рампа, суфлерская будка, грим, костюмы, строго определенный текст пьесы и всяческая бутафория! Я присутствовал на любительском спектакле, на котором эта истина вопияла о себе иерихонскими трубами.

Играли, не зная ролей, натянуто, бездарно, неаппетитно, волнуясь гадким волнением попавших впросак! Суфлер нализался! Парики были непричесанные! Грим от пота расплывался по лицу. Один скомкал фразу, другой перехватил реплику, третий опоздал с выходом.

Поверить хотя бы чуточку, хотя бы в ближайшем плане театральной иллюзии, что г‑н Тризвездочкин не г‑н Тризвездочкин, а г‑н Иванов, которого Тризвездочкин, согласно программе, обязался представить, и что Мария Ивановна не Мария Ивановна, незамужняя дочка устроителя спектакля, а вдовушка Милашкина, как это значилось все в той же предательской программе, — не было ну просто никакой возможности.

А между тем с какою улыбкой поощрения сидела чинная публика в зрительном зале! Какое неподдельное, казалось, чувство эстетического удовлетворения было написано на лицах этих обычно строгих театралов! Как дружно, благодарственно зааплодировали все, лишь только опустился занавес! Какие только комплименты, не считая цветов, получила Мария Ивановна за «удивительное» исполнение роли вдовушки Милашкиной.

Оказалось — в этот вечер *настоящие* актеры выступали в партере, не поименованные предательской программой.

# **{****99}** Введение в монодраму[[284]](#endnote-240)

Когда на театральных подмостках, знаменующих собой мир, развертывается передо мною какое-нибудь событие, я только тогда отнесусь к нему как к драме в высоком значении этого слова, когда сам стану как бы участником в происходящем на сцене, сам стану иллюзорно действующим и уж, конечно, не второстепенным действующим, раз я познал наслаждение в наисильнейших, наиглубочайших переживаниях своего отзывчивого духа. Другими словами, я сочту за драму только такое «действие», которое я без насилия своей фантазии назову «моею драмой».

Все остальное, что я не в силах принять за свою драму, я почту за зрелище чужой драмы, пускай красивое, пускай забавное или смешное, но только за «зрелище», а не за драму.

На чем покоится, вернее, на что опирается эстетическая мощь истинной драмы? — На сочувственном переживании происходящего на сцене, причем основанием такого переживания, по справедливому замечанию проф. К. Боринского[[285]](#endnote-241), является внутреннее признание одинакового существа во всех; — «благодаря сочувствию человек ставит себя в положение действующих лиц, он как бы забывает, что они только играют, он страдает с ними, переживает все волнующие их чувства». Словом, зритель «сопереживает» вместе с действующими лицами. Идеал драматического представления — в равенстве переживаний как по эту, так и по ту сторону рампы; при этом почин переживания, не имеющий в сущности большого значения, может принадлежать как актеру, так и зрителю.

Я сказал: зритель сопереживает вместе с действующими лицами. Но так ли это? Можем ли мы одновременно сопереживать — хотя бы вместе с двумя действующими, души которых не настроены к данному моменту в унисон одна с другой?.. Разумеется, когда перед нами, скажем, злодей и его жертва, мы, по прирожденной склонности к относительно доброму, поставим себя на место симпатичной нам жертвы и будем сопереживать лишь с нею. Но если оба «действующие» одинаково нам симпатичны, дороги, близки, а между тем их драматическая коллизия вызывает в каждом из них разные не только по оттенкам, но и по существу эмоции? С кем сопереживать?.. Вопрос серьезнее, чем он кажется. Ведь если нельзя сопереживать с возможной полнотою эмоции двух действующих, то не возвращает ли нас драматург, виновник такого случая, к простому зрелищу, к положению лишь любопытного очевидца, лишая нас в значительной степени того высокого {100} наслаждения искусством, сущность которого лежит, по Карлу Гроосу[[286]](#endnote-242), в игре внутреннего подражания или, что по-моему равнозначаще для драматического искусства, в сопереживании.

В чем состоит это «внутреннее подражание» душевному состоянию другого, которое я называю «сопереживанием»? — К. Гроос так иллюстрирует это понятие: когда мы слушаем второй монолог Фауста[[287]](#endnote-243) и вполне отдаемся «волшебной силе» его речи, то чувствуем, будто слова попадают в наше ухо не извне, а как бы исходят из нашей собственной груди. Мы воспринимаем их в себя не в обыкновенном значении, как нечто постороннее, а даем себя увлечь ими, словно мощным потоком: мы внутренне проделываем вместе с ним каждое движение, каждое колебание мыслей, чувств, страстей… Мы сопутствуем (Фаусту) в его чувстве страшного презрения к самому себе, с ним вместе мы приходим к решению выпить кубок с ядом, и наша решимость тает, как и его, когда доносится до нас радостная весть — привет пасхальных колоколов.

Разумеется, при такой удачной экспозиции драмы мы настолько способны зажить «душа в душу» с Фаустом, что вошедшего Мефистофеля мы действительно увидим глазами Фауста и действительно услышим его ушами, как это и требуется по смыслу трагедии.

Но нам приходят на память десятки других экспозиций с двумя, тремя и большим количеством лиц. Можем ли мы в таком случае зажить «душа в душу» с несколькими зараз? Сопереживать с ними с тою полнотою, чтобы видеть их всех глазами каждого из них?

Не удовлетворяясь отрицательным ответом простого здравого смысла, обратимся к науке.

Психология учит, что способность нашей души к восприятию ограничена в том отношении, что она сосредоточивает свою деятельность на чем-нибудь одном непременно в ущерб другому. Смена неясной перцепции ясной апперцепцией[[288]](#endnote-244) наступает лишь тогда, когда душа полностью отдается во власть данного впечатления. Если я смотрю на человека глазами живописца, я не могу в то же самое время смотреть на него глазами скульптора; заинтересовавшись его речью в музыкальном отношении, мне трудно оценить ее достоинство в отношении политическом. Когда же мы, как говорится, в одно и то же время слушаем и созерцаем, в сущности, мы поступаем так отнюдь не в одно и то же время, а попеременно: мы непрерывно суетимся, перебегая от зрительной апперцепции к слуховой и обратно. Отсюда некоторая опасность утомления и неполноты наслаждения. «Если художественное произведение, — говорит Гете, — принуждает меня к слишком частым и резким переменам, то я, несмотря на все свое желание, не могу за ним следовать». И это потому, что человек обладает ограниченной способностью к восприятию. Для нас стало бесспорным, что как истинное произведение искусства исходит из эстетического созерцания, так и наслаждение им имеет тот же самый источник. Но что такое эстетическое созерцание, как не сосредоточенность сознания на определенном индивидуальном предмете!

{101} Мне могут возразить, что в таком случае драматический артист может иметь успех или только как декламатор, или только как мимист; потому что если условием эстетического настроения является сосредоточенность на определенном индивидуальном предмете, то сценическое воплощение образа одновременно и в звуковом и в зрительном отношении скрывает в одном методе ослабление силы действия другого.

Совершенно верно: лишь одна определенная сторона действительности занимает центр нашего сознания; но это, разумеется, не исключает возможности, чтобы остальные части чувственного ощущения входили в эстетическое впечатление в подчиненной роли.

Как остроумно замечает Гроос, «видная и послушная свита увеличивает блеск господина, но она, конечно, не должна быть настолько многочисленна и блестяща, чтобы нельзя было сразу узнать господина». И если в данный момент таким «господином» должно явиться художественно протонированное слово, то мимическому движению не след выходить из роли слуги, из роли пособника.

В конце концов, в драматическом представлении истинным «господином» нашего эстетического наслаждения должно явиться, по-моему, *переживание*, а все остальное не более как оттеняющим его служебным «антуражем». И я полагаю, что из предшествовавшего ясно, почему я говорю *переживание*, а не *переживания*, употребляя единственное число вместо множественного.

Повторяю, наша душа ограничена в своей способности к восприятию; база эстетического созерцания — сосредоточенность внимания на определенном, индивидуальном предмете, причем перемена предметов нашей сосредоточенности вызывает утомление душевной деятельности и вследствие сего ослабление способности к восприятию; истинным же предметом драматического представления должно быть принято переживание, и при этом, в целях облегчения восприятия, переживание одной души, а не нескольких.

Этого краткого резюме казалось бы вполне достаточно, чтобы склонить приверженцев старой архитектоники драмы к предпочтению одного «собственно действующего» нескольким «равнодействующим», другими словами, к предпочтению такого «действующего», в котором, как в фокусе, сосредоточивалась бы вся драма, а стало быть, и переживания остальных действующих. Но я не поскуплюсь на лишнее доказательство превосходства этой новой, я бы сказал «напрашивающейся» архитектоники драмы, раз это доказательство имеется в моем распоряжении. Вкратце оно в следующем: многообразие, не приведенное к единству, раздробляет целое на несколько отдельных менее сильных впечатлений и тем препятствует возникновению момента эстетически-значительного; посему, вместе с Фехнером[[289]](#endnote-245), мы непременно должны добиваться единства многообразия, обусловливающего как таковое легко воспринимаемую простоту, а тем самым и цельное впечатление — залог эстетически-значительного.

Теперь я постараюсь, насколько возможно нагляднее, обосновать свое учение о той форме сценико-драматического творчества, в которую должна {102} облекаться совершенная драма, — драма становящаяся «моей драмой», т. е. драмой каждого из зрителей, — драма, которой, по моему глубокому убеждению, принадлежит ближайшее будущее. Я говорю о *монодраме*.

Под этим словом (ставшим достоянием схоластики, словом, в настоящее время совершенно забытым и смысл которого не утрачен разве только для рьяного филолога) подразумевалось до сих пор такого рода мелодраматическое по преимуществу произведение, которое от начала до конца разыгрывалось лишь одним актером. С такого рода представлениями мы имеем возможность познакомиться и в настоящее время при выступлениях разного рода трансформаторов вроде Фреголи[[290]](#endnote-246), Франкарди и им подобных. Искусство это очень древнего происхождения; основателем его является бессмертный Теспис[[291]](#endnote-247), который более чем 2 500 лет тому назад, составив пьесы по известному плану с несколькими действующими лицами, единолично стал их воплощать на сцене при помощи изобретенных им льняных личин и характерных костюмов.

Однако, как об этом легко догадаться из предшествовавшего изложения, я хотел бы видеть термин «монодрама» обнимающим совершенно другого рода понятие драматического представления.

И разумеется, мне не было бы нужды будить этот термин от векового сна, если б удалось родить другой, более выразительный для смысла того рода драматического представления, которое рано или поздно займет по праву свое место в истории театра.

Но когда вопрос идет о творчестве новых ценностей, смешно придавать слишком много значения творчеству новых слов в звуковом отношении. К тому же новый жемчуг блестит еще ярче в старой, потускневшей оправе.

Теперь под монодрамой я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия. Таким образом, речь идет об архитектонике драмы на принципе сценического тожества ее с представлением действующего.

Как я уже объяснил, превращение театрального зрелища в драму обусловливает переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в «мою драму».

Сценические средства выражения драматического переживания сводятся, как мы знаем, прежде всего к словам; но неудовлетворительность этого средства почти что очевидна: тот, кто прилежно контролировал себя в партере театра, признает, что мы слушаем больше глазами, чем ушами; и это, по-моему, в природе театра. Пшибышевский, например, прямо заявляет, что «нет никакой возможности выражаться словами; все тонкости, неуловимые оттенки могут быть переданы только жестами». Я не буду распространяться о подчиненном положении литературы в театре; это по необходимости подчиненное положение достаточно полно обосновано А. Р. Кугелем в целом ряде статей «Театра и искусства»[[292]](#endnote-248). Отнюдь не солидарный {103} с ним в частностях приводимых им доказательств, я тем не менее склонен к его объяснению упадка театра перегруженностью сцены литературою, присвоившею себе командующую роль. Поэтому мне близок Гордон Крэг, взбешенный отсутствием сценической интеллигентности у современных авторов; я аплодирую ему от всей души, когда он заявляет: мы обойдемся без них[[293]](#endnote-249), раз они не дают нам самого главного, т. е. сценически-прекрасного.

Итак, как говорит Пшибышевский, «нет никакой возможности выражаться словами». Остаются жесты, художественно-выразительная жестикуляция, язык движений, общий у всех человеческих рас, мимика, в обширном смысле этого слова, т. е. искусство воспроизведения своим собственным телом движений, выражающих наши волнения и чувства. Шарль Обер[[294]](#endnote-250) справедливо замечает, что мимика по преимуществу является основным элементом театра, так как она представляет собою действие, т. е. часть наиболее ясную, наиболее производящую впечатление и наиболее заразительную на том основании, что зритель, видящий в мимическом изображении более или менее глубокое волнение, побуждается, в силу закона подражательности, разделять и ощущать то же волнение, признаки которого он видит. А это последнее обстоятельство самое существенное в театре, так как, обусловливая сопереживание с действующим, оно устанавливает тем самым обращение «чужой мне драмы» в «мою драму».

Однако и это могучее средство общения сцены со зрительным залом ограничено в своем могуществе. Я охотно допускаю, что мимическое искусство Квинта Росция Галла[[295]](#endnote-251) было столь велико, что обвороженному Кассиодору[[296]](#endnote-252) казалось, будто красноречивые руки этого артиста имели по языку в конце каждого пальца, но когда мне сообщают, что этому Росцию удавалось перевести на язык жестов все речи Цицерона, я склонен думать вместе с Ш. Обером, что сила фантазии у римской публики по крайней мере равнялась таланту любимого ею артиста.

И вот мы видим произведения, в которых драматург, не будучи в состоянии положиться на мимическое искусство артиста, добавляет в известных случаях к словам величайшей экспрессии и обстоятельной ремарке для мимики главного действующего и самый предмет, как причину данных слов и данной мимики, во всей яркости его сценического олицетворения. Так, в целом ряде драм, как классических, так и новых, чувство ужаса внушается иногда зрителю не только словесной и мимической его передачей, но и представлением самого предмета этого ужаса, например, призрака, привидения, того или другого образа галлюцинации. Расчет драматурга тут ясен: чтобы зритель пережил в данный момент приблизительно то же, что и действующее лицо, надо, чтобы он видел то же самое.

В таких случаях наступает момент, который я бы назвал *монодраматическим*, несмотря на всю его неподготовленность и сценическую необоснованность. В самом деле, почему это зритель обязан вдруг видеть то, что видит только одно из действующих лиц и чего не замечают другие лица драмы, пораженные лишь страхом, исказившим черты узревшего призрак? Это {104} во-первых; а во-вторых, если зритель должен видеть только то, что видит напуганный призраком, т. е. самый образ призрака, почему ему показывают и других действующих лиц, — тех лиц, которых объятый ужасом психологически не в состоянии видеть во всей их четкости?., и мало того, почему комната, равнина или лес — место явления призрака — не изменяются к моменту внушения ужаса в своих чертах, окраске, освещении, как будто ничего не случилось и объятый несказанным страхом продолжает видеть их невозмутимые контуры?

Подобного же рода недоуменные вопросы можно отнести и к практике «неизреченного света», видимого главному действующему и невидимого его окружающим, к таинственному голосу или райской музыке, внятной лишь одному из участников драмы. Сюда же можно, наконец, отнести и тот случай, когда характеристика одного из действующих предлагается зрителю под углом зрения другого действующего, когда, например, злодей представлен на сцене таким, каким его видит жертва; для других действующих лиц, даже очень чутких по ходу пьесы, это «милейший Иван Иванович», несмотря на явно преступный вид всей его фигуры, зловеще-хриплый голос и, может быть, если драма разыгрывается в театре Царевококшайска, огненно-красные волосы, потому что «рыжий-красный человек опасный»; одна только несчастная жертва, томимая злым предчувствием, недоверчиво относится к сладким улыбкам этого явного даже для годовалого зрителя злодея. Расчет автора пьесы и автора постановки в таких случаях не вызывает сомнений: надо, чтобы публика от всей души сострадала добродетельной жертве, героине всей драмы, а для этого надо, чтобы злодей был воспринят с ее точки зрения; и вот порок представляется под углом зрения добродетели! А могло бы быть и иначе; например, в модной драме «стиль модерн» с ницшеанской окраской жертва была бы представлена глупенькой мещанкой, все назначение которой — погибнуть под пятою рыжего Übermensch’а[[297]](#endnote-253); впрочем нет, оговариваюсь, ясное дело — он был бы тогда не рыжим, а жгучим брюнетом с развевающимися кудрями пророка, с глазами демона и высоким челом гения; — театральные парикмахеры, как известно, не хуже богов отмечают избранные натуры.

Несмотря на грубость всех этих примеров и отчасти их комическую неприглядность, я с удовольствием привожу их, как показатели неуклонного стремления великих мастеров сцены, так же как и их подмастерьев, дать публике возможность в тот или иной важный момент драмы заглядеть и заслушать глазами и ушами одного из действующих. А это уже много говорит за естественность моей теории, могущей показаться эфемерною без исторической подоплеки из данных опыта.

Наибольшее приближение к монодраме в том смысле, как я ее понимаю, обнаруживается в драматических произведениях, представляющих сон или длящуюся галлюцинацию, например, «Ганнеле» Гауптмана, «Синяя птица» Метерлинка, «Черные маски» Л. Андреева и др.

Однако, несмотря на художественную ценность названных пьес, нетрудно заметить, что и в них объективность представления самым нелепым {105} подчас образом путается с зависимою от главного действующего субъективностью представления. И если мне возразят, что ведь в театре нельзя обойтись без условностей, то я отвечу, что и сценическая условность должна быть подчинена строгой художественной логике и целесообразности.

По сообщению бельгийского «Литературного ежемесячника», Метерлинк только что закончил пьесу-поэму[[298]](#endnote-254), еще более, по-моему, приближающуюся к типу пьес с монодраматической архитектоникой; на сцене, однако, снова царство грез, царство волшебного сна, где действуют некие «общечеловеки» вне времени и пространства, — словом, призрачная жизнь, а не явная, в изображении которой особенно должна сказаться вся сила чар монодрамы.

Боюсь быть слишком скороспелым в своем решении, но сдается мне, что освежающая идея монодрамы как бы висит теперь в затхлом воздухе одряхлевшего театра и что я являюсь выразителем того, что, может быть, завтра было бы выражено другим или другими; история учит нас, что иногда это случается: например, «идея вечного возвращения» несомненно находилась в свое время in pendente[[299]](#endnote-255), если трое ученых, незнакомых друг с другом, — Ницше, Бланки и Лебон почти одновременно фиксируют ее в своих трудах[[300]](#endnote-256).

Как я уж объяснил, мое понятие монодрамы должно обозначать такого рода драматическое представление, в котором мир, окружающий действующего, является таким, каким воспринимает его действующий в любой момент своего сценического бытия.

Таким образом, основной принцип монодрамы — принцип тожества сценического представления с представлением действующего. Другими словами — спектакль внешний должен быть выражением спектакля внутреннего.

Монодрама заставляет каждого из зрителей стать в положение действующего, зажить его жизнью, т. е. чувствовать как он и иллюзорно мыслить как он, стало быть, прежде всего видеть и слышать то же, что и действующий. Краеугольный камень монодрамы — переживание действующего на сцене, обусловливающее тожественное сопереживание зрителя, который становится чрез этот акт сопереживания таким же действующим. Обратить зрителя в иллюзорно действующего и есть главная задача монодрамы. Для этого на сцене должен быть прежде всего один субъект действия, и не только по тем причинам, которые были изложены в самом начале, но и потому, что монодрама задается целью дать такой внешний спектакль, который соответствовал бы внутреннему спектаклю субъекта действия, а присутствовать сразу на двух спектаклях не в наших слабых силах.

Для того чтобы зритель смог в том или другом случае сказать внутренне вместе с действующим на сцене «да» или «нет», для этого зрителю иногда недостаточно видеть красноречивую фигуру действующего, слышать его выразительный голос и знать, что он говорит это в комнате. Надо еще показать, хотя бы в намеке, отношение действующего к окружающей его обстановке. Мы часто говорим «да» вместо «нет», когда светит солнце, а оно {106} светит иногда в нашей душе ярче, чем на небе; и эта солнечность не хуже настоящей солнечности может озарить царственным уютом мою нищенскую обстановку. Я могу сказать свое «да» или «нет» в глубокой задумчивости, далекий мыслями от этой обстановки, и тогда ее почти не станет, она завуалируется моим индифферентизмом к ней. Неужели Гамлет, говорящий «быть или не быть», видит в эту минуту отчаянную роскошь дворцового убранства? И вас, записные театралы, разве не гневил в такую минуту отвлекающий блеск этой бутафорской роскоши, вся эта ненужная четкость контуров, невнятных Гамлету?..

И разве не прав Федор Сологуб, требуя, чтобы в каждый данный момент зритель знал, на что ему следует смотреть, что надо на сцене видеть и слышать. И разве не звучат откровением те строки его «Театра одной воли», где он говорит о целесообразном распределении освещения, чтобы зрителю было видно только то, что он в данный момент должен видеть, а все остальное тонуло бы во мраке, «как и в нашем сознании падает под порог сознания все предстоящее, на что мы сейчас не обращаем внимания»[[301]](#endnote-257).

Последнее время так много ратовали за уничтожение декораций. И поистине их стоит уничтожить в драме, раз они больше мешают, чем помогают. Но не могут ли они стать другими? Вот вопрос, который для монодрамы почти что вопрос жизни и смерти. Не могут ли они стать изменчивыми? Я полагаю, что да. Теперь, с изобретением транспарантных декораций, поистине «волшебных фонарей», усовершенствования средств освещения всевозможной окраски и силы, чистых перемен, о которых раньше и не снилось драматургам, превосходных эффектов, вуалирования и пр., мы смело можем говорить о монодраме как о вполне осуществимой идее.

Но я забежал вперед, не исчерпав еще тех данных, ради которых стоило бы «устроить революцию» в кулисном мире современного театра. Я не представил еще достаточно веским для монодрамы, как предпочтительной формы совершенной драмы, то обстоятельство, что окружающая человека обстановка, воспринимаемая его сознанием, отнюдь не является чем-то неподвижным и мертвым, лежащим вне его.

«Не есть ли вся природа, — восклицает Гофмансталь устами одного из своих героев, — лишь символ настроений наших душ? Не наших ли следов мы ищем в ней? Не есть ли все для нас лишь отраженье и образ наших мук, стремлений наших?» Этот вопрос — прозрение поэта в той области, в которой ученый давно уже по праву чувствует себя компетентным.

Для всякого психолога элементарно, что окружающий нас мир, благодаря чувственному восприятию, неизбежно претерпевает превращения; и представление, будто объекту восприятия присуще то, что он на самом деле заимствует от субъекта восприятия, не есть какое-либо исключительное психологическое явление. Вся наша чувственная деятельность подчиняется процессу проекции чисто субъективных превращений на внешний объект. Я не знаю, какого цвета вишни; я знаю только, что в моих глазах они красны; окрашивают ли их ваши глаза точь‑в‑точь в такой же красный цвет, как и мои, я не знаю; знаю только, что дальтонисты окрашивают их в зеленый. {107} Нам кажется, что мир сам по себе наполнен звуками, хотя звуки, как и цвета, не что иное, как наши субъективные превращения внешних данных. То, что в неодушевленном предмете внезапно выступает в качестве одушевляющей силы, вовсе не так чуждо, по объяснению К. Грооса, и таинственно, так как эта одушевляющая сила есть наше собственное, хорошо знакомое нам «я» со всеми его особенностями; здесь, по справедливому замечанию Фишера[[302]](#endnote-258), происходит «заём душ», — мы как бы одалживаем нужную частицу нашей души неодушевленному по своей природе предмету на время его восприятия.

Окружающий нас мир как бы заимствует свой характер от субъективного, индивидуального «я»; и мы понимаем, что хотел сказать Гете про Геббеля, заметив, что последний придал природе «много мужицкого»; природа может быть мужицкой, когда ее воспринимает Геббель, но она может быть и рыцарски-прекрасной, когда воспринимает ее Вольфрам фон Эшенбах[[303]](#endnote-259). И она изменяется вместе с нами, с нашим душевным настроением: веселая лужайка, нива и лес, которыми я восхищаюсь, беззаботно сидя со своей возлюбленной, станут лишь ярко-зеленым пятном, желтыми полосами и темной каймой, если в этот момент меня известят о несчастье с близким мне человеком. И автор совершенной драмы, в том смысле, как я ее понимаю, зафиксирует в ремарке эти два момента окружающей действующего обстановки; он педантично потребует от декоратора мгновенной замены веселого пейзажа обессмысленным сочетанием назойливо-зеленого, тревожно-желтого и угрюмо-оливкового и будет прав в своем педантизме.

В частности, особенную изысканность нам явит монодрама при изображении предметов, чисто эстетически воспринимаемых действующим. Как остроумно доказал Герман Зибек в своем «Das Wesen der ästhetischen Anschauung»[[304]](#endnote-260), каждый эстетически рассматриваемый предмет является для нас личностью[[305]](#endnote-261), — не только человек, что само собою понятно, но также и… неорганические предметы. Эстетическое созерцание имеет место там, где чувственное выступает в форме, в которой обычно выражается проявление личности; извлекая из объекта его естественную сущность, эстетическое созерцание обращает объект в выраженное во внешней форме настроение. Неодушевленный предмет делается личностью…

Ясное дело, что монодрама широко использует на сцене это олицетворение предметов, обусловленное восприятием их эстетически настроенным действующим. Она не останется индифферентной к видению действующим мистически прекрасных образов в речном тумане, к тем картинам, которые ему мерещатся в закатные часы на перламутрово-розовых облаках, и, если действующий преисполнен томления уайльдовского Нарработа, она может быть покажет в луне соблазнительный облик царевны, или покойницы, если он весь — предчувствие смерти, или пьяной развратницы, если действующий зажил Иродом, или девственницы, если это час его целомудрия, или, наконец, это действительно будет луна как луна, если в душе действующего пробил час того безразличного отношения к природе, каким была преисполнена Иродиада, выйдя в сад призвать мужа к гостям[[306]](#endnote-262).

{108} Возвращаясь от частного к общему, т. е. от чисто эстетического восприятия предметов к восприятию, не имеющему этой квалификации, я утверждаю, что и в последнем, более частом случае, монодраматический метод сценического обозначения остается методом торжествующим.

Художник сцены ни в коем случае не должен на подмостках «драмы» показывать предметы такими, каковы они сами по себе; представленные пережитыми, отражающими чье-то «я», его муку, его радость, его злобу, равнодушие, они только тогда станут органическими частями того желанного целого, которое поистине мы вправе назвать совершенной драмой. Выражаясь образно, в предметах, представляемых на сцене, должна как бы циркулировать кровь действующего лица, и самый каменный камень не должен молчать рядом с действующим. Револьвер, которым я любуюсь как блестящей игрушкой, уже не тот, когда я его деловито чищу своему господину, и уж, конечно, не тот, когда я его беру, чтоб застрелиться; — на каком же основании во всех трех случаях мне показывают со сцены ничего не выражающий, лишь балаганно-страшный револьвер! Ведь мне обещали драму, а не «только зрелище»? Я хочу жить одной жизнью с действующим, — настал момент глубочайшего сопереживания с ним! Так не развлекайте, не охлаждайте меня вашей «преступной» бутафорией!

«Но это условность! — заскрипят наши театральные тормозы, — необходимая условность, которая не может мешать настроившему свою душу в унисон с действующим; такой зритель, идущий навстречу замыслу автора, увидит предмет в настоящем свете, так как он легко может вообразить вид предмета таким, каким он должен быть по ходу пьесы» Но в таком случае, отвечу я, не надо ничего показывать! Гораздо легче все это вообразить, если фантазии не ставят препятствий[[307]](#endnote-263)!

«Но неужели, — возмутится современный драматург, — к предметам сценического творчества можно отнести и мебель, и комнату, и деревья и пр.?»

Да.

Вот скамейка, (слышите? — «простая скамейка»), где вы подолгу сидели со своей возлюбленной. Теперь вас бросили, разлюбили… Осень… ветренно… и желтая скука отлетающих листьев. Вы бродите… вас тянет к скамейке (слышите? — «к простой скамейке»). Смотрите! Что-то случилось! Она уже не та! Она как будто выросла, стала большой, значительной; она стала такой серьезной и такой грустной в своей окаменелости. Когда вы уйдете, она может быть начнет перешептываться с увядшей травой о «тех» лунных росистых ночах, о «том» первом ее поцелуе. Она притворяется немой! Она живая! Но она сдержанная, а все понимает. И если где стоит заплакать, так это здесь, на этой скамейке; и если кого стоит поцеловать сейчас, так это ее, эту скамейку… И пусть драматург исчерпает все слова, достаточно сильные, чтобы представить эту «пережитую» скамейку, ее физиономию. И пусть режиссер употребит все усилия, чтоб показать ее такою же значительной и верной правде, какою грезит ее видеть драматург. Я нисколько не сомневаюсь, что при этих условиях такая «пережитая» скамейка прежде всего {109} сделает лишним две дюжины слов монолога (что в интересах сценической экономии времени), а затем нужные слова, их темп, их ритм, окраску она объяснит лучше всяких комментариев. И пусть художник-живописец поможет режиссеру своим вдохновенным эскизом, а бутафор и декоратор, идя навстречу крупному замыслу драматурга, режиссера и художника, свято выполнят свое назначение. Мы должны видеть эту скамейку, почувствовать ее, понять и взволноваться, а не только слышать про нее. Повторяю, мы приходим в театр прежде всего как зрители, а потом уже как слушатели; и все существенное мы непременно хотим видеть, созерцать и телесным и духовным оком. Дайте же нам это удовлетворение, если это сцена, а не кафедра, а не концертная эстрада!

В конце концов, для драматурга должно стать ясным, что если он желает представить жизнь духа, он должен оперировать не над внешними реальностями, а над внутренними отражениями реальных предметов. Ибо для психологии данного лица важно его субъективное видение реального предмета, а не самый предмет в безразличном к нему отношении[[308]](#endnote-264).

До сих пор мы говорили о декоративном превращении как об естественном *следствии* данной эмоции, данного душевного состояния, каковое при сценическом отображении обусловливает у зрителя желанную полноту сопереживания с действующим. Таким образом, *причина* декоративной метаморфозы предполагалась известной. Но некоторые из наших эмоций, наших чувств, бывают настолько цепко ассоциированы с тем или другим характером окружающей нас обстановки, что иногда по следствиям мы узнаем о причине.

В своем учении о характерах психолог Рибо отмечает такой знаменательный факт: «приняв на некоторое время печальную позу, можно почувствовать, что нами овладевает печаль; присоединяясь к веселому обществу и подражая его внешним приемам, можно вызвать в себе мимолетное веселье. Если придать руке загипнотизированного человека угрожающее положение со сжатым кулаком, то дополнением к этому само собой является соответственная мимика лица и движение других частей тела. Здесь причиной является движение, а следствием эмоция». Таким образом, заключает Рибо, существует неразрывная ассоциация между известными движениями и соответствующими им эмоциями, причем не только определенные эмоции способны вызывать определенные движения, но и наоборот — некоторые из движений субъекта способны вызывать в его душе соответственную им эмоцию[[309]](#endnote-265). И я полагаю, что мы не выйдем из пределов экспериментальной психологии, если понятие «движение» применимо и к декоративным превращениям в монодраматическом смысле. А при этом условии выигрыш в экономии времени — обстоятельстве крайне существенном для совершенной драмы — будет несомненен: мгновенно восходя от следствия к причине, т. е. от данного характера обстановки к душевному состоянию действующего, ее обусловившему, зритель иногда совершенно не будет нуждаться во введении в «психологию» действующего словесным или мимическим путем. Независимо от скорости и точности, своеобразная прелесть {110} такой сокращенной сценической передачи переживаний является лишнею заслугой монодраматического метода.

Как уже было объяснено выше, вся наша чувственная деятельность подчиняется процессу проекции чисто субъективных превращений на внешний объект. Под этим внешним объектом монодрама подразумевает не только неодушевленный антураж действующего, но и живых людей.

Как мы уже знаем, в совершенной драме, становящейся «моей драмой», возможен только один действующий в собственном смысле этого слова, мыслим только один субъект действия. Лишь с ним я сопереживаю, лишь с его точки зрения я воспринимаю окружающий его мир, окружающих его людей. Таким образом, последние точно так же должны перед нами предстать преломленными в призме души собственно действующего; другими словами, остальных участников драмы зритель монодрамы воспринимает лишь в рефлексии их субъектом действия, и, следовательно, переживания их, не имеющие самостоятельного значения, представляются сценически важными лишь постольку, поскольку проецируется в них воспринимающее «я» субъекта действия. На этом основании мы не можем в монодраме признавать за остальными участниками драмы значения действующих лиц в собственном смысле этого слова и по справедливости должны их отнести к объектам действия, понимая слово «действие» в смысле восприятия их, отношения к ним истинно действующего. Здесь важно не то, что они говорят и как говорят, а то, что слышит действующий. Как они выглядят сами по себе, остается скрытым; мы увидим их лишь в том виде, в каком они представляются действующему. Весьма возможно, что последний наделит их атрибутами, которых они не имели бы в наших глазах. По необходимости они предстанут перед нами преображенными. — Они будут незаметны, сливаться с фоном или даже поглощаться им, если в тот или другой момент они безразличны для действующего. Они будут стушевывать своим появлением всю обстановку, если действующий всецело поглощен их лицезрением. Они красивы, умны и добры, если действующий их представляет такими сейчас, и они же предстанут отталкивающе безобразными, если действующий разочаруется в них и воспримет их под другим углом зрения.

Наконец, что само собою разумеется из архитектоники монодрамы, и сам субъект действия должен являться перед нами таким, каким он себе представляется в тот или иной момент сценического действия. Ведь нашу телесную видимость мы всегда рассматриваем как нечто и «наше» и в то же время «постороннее» нам; таким образом, и к себе мы можем относиться различно. И это постоянное или переменное отношение к своей собственной личности, разумеется, должно ярко отмечаться в монодраме наравне с другими субъективными представлениями главного действующего. Грим, мимика, освещение — вот ближайшие к тому средства.

Как я уже объяснил, задача монодрамы — почти что перенести самого зрителя на сцену, добиться, чтобы он почувствовал себя истинно действующим. И потому я очень настаивал бы на обозначении действующего первым лицом местоимения, простым, но выразительным «я» в отличие от {111} остальных участников драмы: мой друг, моя жена, мои знакомые и т. д. Хотелось бы этого не только на том основании, на котором у Пшибышевского рассказ «Заупокойная месса»[[310]](#endnote-266) ведется от первого лица, т. е. потому что в этой форме, как убеждает он, «лучше всего почувствовать самый интимный пульс», а просто по практическим соображениям. Зритель уж из программы должен знать, с кем приглашает его автор сопереживать, в образе кого он, зритель, должен появиться. Обозначение через «я» субъекта действия — своего рода мост из зрительного зала на сцену. Появляется главное действующее — и мост пройден; начинается двойное представление. Предположим, главный действующий, тот, который обозначен в программе через «я», зажмурил глаза; следствие темнота; это следствие испытывает и зритель, потому что монтер монодрамы погасит в эту секунду и рампу, и софиты, и бережки — все; однако, восходя от следствия к причине, т. е. от своего ощущения темноты к обусловившему ее факту, зритель при маломальском воображении признает, что причина темноты не в прекращении электрического тока на сцене, а в том, что у него, зрителя, закрыты глаза. У главного действующего закружилась голова и в глазах мелькнули зеленые круги… Эти зеленые круги на сцене увидит и зритель и, так как он из программы знает, что главный действующий это «я», т. е. он, зритель, то не только зеленые круги, а любое видение главного действующего должен будет принять за свое собственное. Вот грубые примеры — иллюстрации.

Суммируя сказанное, мы должны придти к заключению, что монодрама между прочим разрешает одну из жгучих проблем современного театрального искусства, а именно проблему парализования расхолаживающего, разъединяющего влияния рампы. Уничтожить ее в действительности, как это предлагают некоторые, не значит еще уничтожить ее в нашем представлении: скверный опыт нет‑нет да и заставит умственно воссоздать уничтоженную границу. Надо сделать так, чтоб, видимая, она стала как бы невидимой, существующая как бы несуществующей. И раз режиссер добьется иллюзорностью образов главного действующего слияния с его «я», «я» зрителя, то последний, как бы очутившись на сцене, т. е. на месте действия, потеряет из виду рампу, — она останется позади, т. е. уничтожится.

В этом кратком введении в монодраму я указал лишь на некоторые преимущества монодраматического метода, но нетрудно предвидеть, что, когда монодрама получит практическое применение, т. е. будут писаться такого рода пьесы и ставиться на сцене, — откроются еще другие преимущества, другие сценические выгоды этого метода сравнительно с методом современной драмы, — выгоды, эстетическое значение которых, пожалуй, трудно и учесть в настоящее время.

Не спорю, что, как все несовершенное на земле, и предлагаемая архитектоника драмы нуждается во многих коррективах. Пусть так! Признайте только, что вызволить сущую драму из зрелища необходимо и что мыслимо это сделать лишь указанным мною путем.

И еще одна просьба, — просьба требовательного характера! — не пытайтесь между строк моей теории монодрамы увидеть губительный для {112} искусства признак натурализма, хотя бы и натурализма чисто субъективной окраски! Говоря об архитектонике драмы на принципе сценического тожества ее с представлением действующего, я подчеркиваю выражение «сценического тожества» как противоположное тожеству реалистическому, так как я прекрасно знаю, что если метод искусства вообще представляет неизбежную и вместе с тем желанную симплификацию (упрощение), то это остается незыблемым и для сценического искусства. Наконец, все то, что я говорил о театральности в положительном смысле[[311]](#footnote-47), должно, казалось бы, служить достаточной гарантией от подозрения в этой несноснейшей для современного эстетика антихудожественной тенденции.

И да будет моим заключительным словом горячее пожелание, чтобы монодрама, практически осуществляемая, избегла на своем пленительном пути к новым горизонтам этого подводного рифа, овеянного песнями предательских сирен.

# **{****113}** Театр для себя[[312]](#endnote-267)

## Часть первая (Теоретическая)

### **{****115}** Взвитие занавеса

Когда перед театральным представлением взвивается занавес, хорошо, если публика сразу же видит, *куда* перенесла ее воля автора, *о чем* собственно будет речь впереди, *что* ее ожидает сейчас, *с чем* публике предлагает ознакомиться автор, ориентирующий ее и экспозиционным диалогом, и декорацией, и освещением, и прочими театральными атрибутами, — автор, мудрость, вкус и опытность которого сейчас же полезно и интересно обнаруживаются в глазах нетерпеливого зрителя, как только занавес взовьется.

Верный старинной театральной профессии, я и начну эту книгу приличным взвитию занавеса прологом, во вкусе средневекового «Docteur Prolocuteur»[[313]](#endnote-268), не усматривая, в конечном счете, разницы для публики между восприятием театрального представления и чтением литературного произведения. — Ведь здесь, как и там, перед взорами зрителя развивается некое *действие* ума и сердца, здесь, как и там, мы слышим за отдельными фразами изначальный *монолог* самого автора, видим за тысячью образов его собственный *образ*, выступающий перед нами в том или ином наряде, гриме, жестификационном tenue[[314]](#endnote-269)! здесь, как и там, нам любы «завязка», «интрига» и планомерность в нарастании интереса! здесь, как и там, крупное целое обусловливает аналогичные части (акты, явления или отделы, главы)! здесь, как и там, на первом плане представленье жизни и отношения к ней одаренного ей!.. Все же остальное (диалогическая форма, музыка в оркестре, интонации артиста, может быть и не согласные с имевшимися в виду автором) — развитие неважное, формальное, а стало быть, и не существенное.

Книга — театр!

Такая аналогия, из-за ее парадно-лосинной натянутости, особенно прелестно приложима к настоящей книге — «буквальному» или, точнее — буквенному представлению в 3‑х частях с дивертисментом напоследок!..

И вот, покорный данник раз принятой аналогии, я уже выступаю сейчас, при этом взвитии занавеса, в роли услужливого «Пролога», с предупредительным выяснением сущности ожидающего публику в следующем кратком обращении:

Содержание данного произведения, господа, сводится к показанию такого рода театральных представлений, которые, основываясь не столько на эстетическом чувстве, сколько на инстинкте преображения, являют радость, независимую от эффекта соборного восприятия таковых представлений. {116} Это театр, славный своими исконно-преэстетическими основами! театр, состоящий исключительно из одних действующих лиц, не ищущих публики, кроме самих себя, — актеров-драматургов, непорочных в своей мании театрализации, подобно естественно играющим детям!

Одним из исходных чувств данного произведения является неприязнь к современному публичному театру, меркантильному в своем расчете на вкусы большинства, лишенному чар подлинной театральности, далекому от смелости идеи «театра для театра», стеснительному своим непременным условием разделения участвующих на актеров и зрителей, определенностью места и времени представлений, навязчивостью соседства случайных, часто атеатральных зрителей, цензурою, антрактами и пр.

*«Театр для себя»!..* Поистине еще ни разу с сотворенья мира столь ничтожное количество слов не сочилось столь обильным содержанием!.. «Театр для себя»!.. Это значит «*театр для театра*» и вместе с тем «*театр для меня*», для тебя, для него! Вожделенный театр настоящих гурманов искусства преображения, аристократов, отвергающих, в области изысканной театральности, публичный театр по тем же причинам, по которым в области изысканной гастрономии ими отвергаются лучшие рестораны. — Подобно тому как в области гастрономии тончайшее наслаждение дает лишь кухня «собственного повара», так и в области театральности — некий «театр для себя» является последним прибежищем взыскательных душ.

Пусть мещане, с жадным интересом выслеживающие, сквозь узкие разрезы своих социалистических или бюрократических масок, каждую обидно-поучительную для своего низменного духа мелочь во взглядах настоящего аристократа, узнают наконец из этого произведения, что *считавшееся до сих пор «театром»* не более как одна из многочисленных вульгарных форм удовлетворения чувства театральности, — лишь незначительный, в конечном результате, эпизод из истории соборной театральной культуры, а главное (что чрезвычайно примечательно) — *не всегда* театр в полном смысле этого слова, сущность которого, как вы увидите, в явлениях преображения, театром большей частью до сих пор не считавшихся!

### **{****117}** Театрократия Пригоршня раз навсегда взвешенных слов

Законы, управляющие с испокон веков всем человечеством без исключения и узнаваемые в признаках необходимости, всеобщности и неизменности, мы называем *господствующими* над человечеством законами, утверждая тем самым, что выйти из-под власти этих законов — сущая невозможность, покорствовать же им охотно — предначертанная Роком стезя возможного для нас благополучия.

Таковы законы, например, биологические. Можно всячески протестовать против закона самоизживания человеческого организма, можно даже бунтовски протестовать против неминуемой *для каждого* из нас смертной казни в результате наших стольких, быть может, заслуг на земле, — наши протесты окажутся тщетными, охотное же подчинение закону предначертанного Роком конца дает благостное существование вплоть до последней минуты перед неизбывным финалом.

Совсем другое дело — законы религиозного самоопределения человечества, его нравственной эволюции, его социального и экономического устроения.

Уж одно то обстоятельство, что первобытное человечество десятки тысячелетий просуществовало вне всякой зависимости от этих законов, не дает нам права называть эти законы, подобно законам биологическим, господствующими с испокон веков.

Из того факта, что среди культурного человечества законы, например, социальных формаций имеют *характер* господствующий в данное время, не следует еще неизменная *подлинность* их господства на протяжении, скажем, дальнейших значительно отдаленных от нас веков, так как опыт даже нескольких тысячелетий, послуживший основанием для определения этих законов как господствующих, недостаточно убедителен для мудрого скептика. (По крайней мере *не настолько* убедителен, как закон, гласящий, например, что человек смертен.)

Мы отложим сейчас труд спорного перечисления законов, непреложно господствующих над человечеством (стало быть, с испокон и до скончания веков) в отличие от законов, коим присущ лишь характер такого господства, чтобы остановить наше внимание исключительно на том из доминант-законов, который я вижу в *театрократии* и которому человечество, в увлечении другими случайно ранее открытыми законами (и притом законами по большей части лишь проблематично-господствующего характера), не придавало доселе вполне довлеющего ему значения.

{118} Театрократия…

Что приводит нас к открытию и утверждению господства над нами театра как закона, императивно-нормирующего преображающую деятельность человека?

То, что, как это ныне доказано[[315]](#footnote-48), потребность в предметах театральности сильнее у дикаря не только потребности в порядочной пище, но и в гарантии безболезненного, сносного существования и что чем скорее на заре культуры развивается человечество, тем скорее крепнет в нем *прежде всего воля к театру*; причем известны десятки племен совсем не знающих понятия «Бог» и не знакомых с плугом, но уже знающих гримировочную татуировку, драматические танцы и вообще деятельно внемлющих инстинкту преображения, удовлетворение которого составляет для дикаря подлинную радость творческого осмысления жизни, а для нас — явные начатки театрального культа данного племени. В свое время и в своем месте, я указал, что почти изо всего — из рождения ребенка, из его обучения, из охоты, свадьбы, войны, из суда и наказания, религиозного обряда, даже из похорон — не только первобытный человек, но и человек позднейшей культуры устраивает, в силу присущей человеческому духу мании преображения, представление чисто театрального характера. Что *такой наклон воли прирожденно-присущ каждому из нас*, говорит тот факт, что ребенок непрестанно актерствует и даже не интересуется голою действительностью, как это, в частности, выяснил знаменитый психолог Н. Тичер, отметивший, что каждый взрослый человек, перебирая воспоминания из своего первого детства, видит, что эти воспоминания не о предметах действительности, а воспоминания об играх (например, помнятся похороны куклы, но не помнятся действительные похороны, которые должны были предшествовать воспроизведению их в кукольной игре и пр.).

Мне первому посчастливилось открыть в человеке рядом с инстинктом самосохранения, половым и прочими инстинктами инстинкт преображения, т. е. инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком в плане преэстетической трансформации видимостей Природы, взвешенно названный мною *инстинктом театральности*.

Дав время настоящему открытию войти в плоть и кровь инакомыслящих, я ныне лестно полагаю просвещенного мною читателя уже достаточно подготовленным к усвоению проповедуемой мной идеи театрократии.

Примат театрократии, т. е. господства над нами Театра, понимаемого в смысле закона общеобязательного творческого преображения воспринимаемого нами мира, вытекает с достаточной убедительностью хотя бы из сравнительного изучения данного закона с законом развития религиозного сознания.

Станем ли мы выводить религию вместе с Sal Reinach[[316]](#endnote-270) из анимизма, табу, тотемизма и магии, или вместе с Шлейермахером[[317]](#endnote-271) из фантазии, символизирующей {119} явления внешнего и внутреннего мира, или с Дюрингом[[318]](#endnote-272) из символического и фантастического изображения интуиции, или с Chan-tepie de la Saussaye[[319]](#endnote-273) из столкновения потребностей человека с его опытом и впечатлениями, мы, в конечном итоге глубокого проникновения в мистическую природу открытого мною инстинкта преображения, должны будем признать любой из известных нам религиозных укладов жизни, результатом длительной тенденции человеческого «духа преображения» обратить жизнь, как неизвестный *x*, в жизнь, как произвольно-известное (в театральной видимости своей) *a*, *b*, *c* существования «сейчас», «до» и «после»; другими словами, должны будем признать, что театральная эволюция человеческого духа не только предшествует религиозной (мифотворческой), но что последняя представляет собой естественно-логическое следствие первой.

Стало быть, *теократическое* осмысление жизни немыслимо без *театрократического* осознания (нечего и говорить — абсолютно бессильного самоопределиться, на первых ступенях человеческого развития, в одном, и притом исчерпывающем, понятии), — осознания, сопутствующего пробуждению воли к театру.

Момент же пробуждения последней, т. е. воли к театру как к главенствующему началу жизни (пробуждения с присущей состоянию просонок смутностью сознания, безотчетного, естественно чреватого детски-наивной трактовкой и соответственными культовыми результатами), совпадает у первобытного человека с моментом возникновения в нем *дуалистического мировоззрения*. — Дикарь рассказывает своим братьям, что он только что хорошо поохотился, вкусно поел, переплыл особенно-широкую реку, на него напал мамонт, подвернулась жена, мамонт ее убил, а он спасся, хотя и упал с высокой-высокой горы. Братья объясняют ему, что это неправда. Он спорит, сердится. Его просят указать, где эта особенно-широкая река, которую он переплыл, и где эта высокая-высокая гора, с которой он упал. Рассказчик в затруднении. Ему приводят его жену; она здоровехонька. Муж в недоумении; а братья еще раз его убеждают, что он во время своих похождений лежал смирнехонько с закрытыми глазами, т. е. *спал*. Тогда рассказчик соображает, что кроме его одного «я» существует еще другое «я», свободное от первого и вообще ничем не связанное, очень хорошее «я», способное покидать этот мир действительности или играючи вмешиваться в него, образуя его наподобие того мира, какой он видел во сне. (А во сне он видел большей частью то, чего желал или чего боялся. В общем, нечто фантастично-занятное в обоих случаях.) Словом, дикарь начинает понимать, что в нем, кроме телесного «я», существует еще «я» духовное, т. е. что человек состоит из тела и души и что эта душа, властная инсценировать самую прекрасную, волшебную жизнь, столь похожую на действительность, во время сна тела должна получить (хотя бы, скажем мы, «в интересах интереса») возможную «свободу инсценировки» и во время бодрствования тела. Ведь душа (должен рассуждать дикарь) потому уже *выше* тела, что она никогда не умрет как *преображающая сила*, сила властная «наверно» и даже {120} «конечно» над самою смертью. Отсюда присущая первобытному человеку вера в бессмертие Души, этого дивного Существа, преображающего *здешний* сон в кипучую всяческими приключениями *тамошнюю* жизнь, — Существа, для которого «стало быть» начало вечного небытия здесь — лишь начало бытия там. И какого фантастичного бытия, если судить по единичным снам, случайно запомнившимся, — этим обрывкам, можно смело сказать, «божественных инсценировок»!..

Для меня ясно, что человек, во время оно, став на стезю дуализма, во время оно же стал естественно — логически-последовательно и на стезю театрализации жизни, а став на нее, впервые со страхом и любовью поклонился Тому, Кто столь щедро наделил его этим даром, Тому, Кто сам является источником бесконечных преображений сущего, источником вечной и непостигаемо-могучей театрализации жизни.

Подобно тому как драматург *олицетворяет* ту или иную мысль, силу, чувство, волю в определенном образе, так же точно поступает и первобытный человек, ставший на стезю театрализации: он неизбежно «олицетворяет» управляющую миром Силу и создает Божество в качестве Главного Действующего Лица вселенского представления. Создание этого Лица необходимо дикарю, далекому от библейской истины, хотя бы для сколько-нибудь сносного уразумения *здешней* жизненной трагикомедии, где у него, дикаря, как-никак, а свой собственный «выход», своя собственная «роль» и собственный «уход» во мрак кулис.

Насколько современная наука далека от путей моих открытий, видно хотя бы из той связи, которую она устанавливает между татуировкой и мифотворческим мировоззрением, т. е. в конечном счете — религией (это, мол, «видимый знак того, что данный человек находится под покровительством божества» и пр.); тогда как если эта связь и существует, то она, конечно, не обусловливает происхождения татуировки из религиозных соображений, так как развитие театрального культа (как это явствует из вышесказанного) у всех народов предшествует развитию религиозного культа. Таким образом, исследуемая наукой среди дикарей религиозная татуировка есть *лишь применение* ценности, созданной в плане театрализации своей внешности, к религиозно-обрядовым потребностям; и лишнее подтверждение высказанному мною взгляду каждый найдет в трансформаторских самоукрашениях наших детей, с очевидностью чуждых религиозной тенденции.

В сущности говоря, к признанию как непреложного факта господства над человечеством (и притом господства законовластного и закономерного) *идеи театра*, проявляющей свою магнетическую силу в отношении каждого чуть не с первым проблеском его сознания, обязывает, кроме сказанного, еще многое, до меня уже найденное. Мне стоило только разобраться как следует во всем материале, сюда относящемся, во всех тропах, расчищенных и частью уже утоптанных человеческой мыслью, чтобы, с компасом «инстинкта театральности» в руках, дойти до дороги, ведущей непосредственно к *театрократии*, а дойдя, смело бросить о ней в «Бедекер»[[320]](#endnote-274) духовного туризма пригоршню раз навсегда взвешанных слов.

{121} Ведь уже древний мир чуть не вплотную подошел к театрократии своей мыслью, волей и чувством, когда незабываемо в истории человечества огласил воздух криком «panem et circenses!»[[321]](#endnote-275).

Происхождение этого крика, хотя мы и связываем его со стогнами древнего Рима, значительно древней последнего, так как Вечный город, этот «завоеватель мира», был побежден, как правильно замечает Ницше, «Graeculo *histrione*, а не греческою культурой, как обыкновенно говорят невинные люди»[[322]](#footnote-49)[[323]](#endnote-276). Греками, «впервые обретшими артистическую веру»[[324]](#footnote-50), и внушен этот исторический крик. Понять его — значит понять главнейшую потребность человека, захваченного в его неистовой естественности, в абсолюте его откровенности; эта потребность «circenses»; требование же «panem» предшествует требованию «circenses» только потому, что без «хлеба», поддерживающего человеческое существование, нет физических сил воспринимать «зрелище», но, разумеется и вне всяких сомнений, здесь главное не физического характера, а духовного.

«*Театр* в древнем мире занял прямо-таки *первое место* среди всех общественных интересов, *господствуя* над всеми остальными и подчас совсем их оттесняя», — констатирует Карл Боринский в своей книге «Театр».

(И именно этим, кстати сказать, господствовавшим в древнем мире положением театра (вернее — идеи театра) легко объясняется та убедительная аналогия, которую столь просто, изящно, мудро и вместе с тем *впервые* в истории философии провел между жизнью и театром атеатральнейший, казалось бы, из всех римских императоров — Марк Аврелий[[325]](#endnote-277).)

С таким *господствующим* в жизни положением театра вступила в борьбу христианская церковь, сама ревниво пытаясь занять господствующее в жизни всех и каждого место; но идея театра одержала в начале этой знаменательной борьбы решительную и бесспорную победу: христианскому подвижничеству выпал удел впервые соборно выявить презрение к мученической смерти на… арене цирка, и верным сынам церкви суждено было впервые явиться перед языческими миром в образе… актеров навязанной им трагедии, в кровном публичном представлении. Таков был роковой дебют христианских мучеников перед ликом жадного до circenses древнего мира!

Разумеется, подобные сценические выступления никоим образом не могли расположить церковь к театру; и тем не менее церкви — хотела она этого сначала или не хотела — пришлось построить всю храмовую службу на театральных началах.

Появилось даже (в VI в.) оправдательное для театра апокрифическое сочинение под названием «Περίοδοι τωυ άποστόλωυ»[[326]](#endnote-278), где повествовалось, между прочим, о том, что сам Иисус Христос, незадолго до Тайной Вечери, {122} созвав своих учеников, устроил вместе с ними некое драматическое представление «χαί μετ’ αύτωυ παρέστησε θεατριχήυ τιυα πραξιυ»[[327]](#footnote-51)[[328]](#endnote-279).

Вторжение театрального начала в церковную службу тем более естественно, что, как учит нас проф. М. А. Рейснер в своем ученом труде «Государство», «человек, выступающий в качестве предсказателя или жреца, *подобно актеру*, изменяет свое поведение согласно плану и образам, которые рисует ему религиозный законодатель», причем «не только его внешнее поведение, движения и жесты, но и его внутреннее настроение, чувство и воля наперед предопределены рядом подробных предписаний, которые дают в общем *не менее определенную роль*, чем дает это драматург в своей пьесе»[[329]](#footnote-52). По учению же Ницше, к «искусству перед свидетелями» надо причислить и «монолог-искусство, выражающее веру в Бога и лирику молитвы, так как для благочестивого еще нет полного одиночества»[[330]](#footnote-53) [[331]](#endnote-280).

Уже Du Mèril в своей книге «Origines latines du théâtre moderne» сделал попытку истолковать все действие священной обедни как «литургическую мистерию, которой для настоящей драмы-мистерии не хватает лишь драматического намерения».

«Всмотритесь в католическую церковь и ее службу, — восклицает К. Ф. Тиандер в своем “Очерке истории театра в Западной Европе и в России”, — разве в ней мало драматических элементов? Священники, переговаривающиеся между собою (диалог), клиросники, поющие, читающие, жестикулирующие; прибавьте еще особые случаи, например, символическую процессию в Вербное воскресенье, вообще, весь пасхальный ритуал, обратите внимание на такие подробности в католической литургии, как в рождественской вопрос: Quern quaeritis in praesepio, pastores, dicite?[[332]](#endnote-281) и ответ: Salvatorem Christum Dominum etc.[[333]](#endnote-282), или в пасхальной вопрос: Quem quaeritis in sepulcro, о Christicolae?[[334]](#endnote-283) и ответ: Iesum Nazarenum crucifixum, о caelicolae[[335]](#endnote-284), чтобы вполне понять драматический характер церковной службы».

«Начиная с X века, — замечает Макс Буркхард[[336]](#footnote-54)[[337]](#endnote-285), — можно доказать, что при известных поводах в обедню вставлялись диалоги из Евангелия и *драматические сцены с костюмами и бутафорией* для исполнителей. Древнейшее доказательство этому мы находим в сборнике подобных тропов из Санкт-Галлена, в котором автором их называется Туотило, увековеченный Эккехардом IV. Вскоре в больших соборных церквах городов и монастырей мы встречаем сцену погребения креста, а что аналогичные драматические пасхальные празднества были и в деревенских церквах обычным явлением, {123} видно из сборника фарсов Тиля Эйленшпигеля[[338]](#endnote-286), в котором рассказывается, что на пасхальном представлении пастор играл роль восстающего из гроба Христа, его ключница — роль ангела у гроба, а Эйленшпигель и 2 крестьянина роли трех Марий, ищущих Иисуса у гроба, причем на вопрос ключницы: “Quern quaeritis?” — “Кого вы ищите?” — один из крестьян отвечал заученными с ним Эйленшпигелем словами: “Мы ищем старую одноглазую блудницу”».

Возникшее же в Средние века увлечение духовенства, купно с мирянами, литургической драмой, инсценированными мираклями и мистериями окончательно ознаменовало торжество никем и ничем непобедимого театрократического начала человеческой жизни[[339]](#footnote-55).

Эпоха Возрождения явилась, помимо прочего, не только эпохой возрождения языческого театра, но — что особенно для нас важно — эпохой возрождения той идеи главенства театра в судьбах человеческих, которой без риска можно придать характер театрократического понимания жизни.

Так, начало XVI века (1509 г.) ознаменовывается выходом в свет chef-d’œuvre’а[[340]](#endnote-287) Эразма Роттердамского с ошеломляющим средневековые умы вопросом: «Что такое, в сущности, *человеческая жизнь*, как не *одно сплошное представление*, в котором все ходят с надетыми масками, разыгрывая каждый свою роль, пока режиссер не уведет его со сцены?» «На сцене, — объясняет великий Эразм[[341]](#footnote-56), — конечно, кое-что подкрашено, оттенено более резко; но в театре ли, в жизни ли, — все та же гримировка, все те же маски, все та же вечная ложь…»

Это было, повторяю, сказано в начале XVI века; а в конце его (в 1598 г.) по ту сторону Ла-Манша было уже воздвигнуто здание театра The Globe[[342]](#endnote-288), вывеска которого изображала Атласа, поддерживающего на своих плечах земной шар с убедительно-лаконической надписью: «*Totus mundus agit historionem*», т. е. что «*Весь мир — театр*»[[343]](#endnote-289); причем для тех, кому эта вывеска говорила недостаточно внушительно, Шекспир в 1600 году написал в «As you like it»[[344]](#endnote-290) свой знаменитый монолог о тожестве сцены с жизнью, — монолог, вызывавший бурю аплодисментов в признательных гению откровения посетителях театра под вывеской «Весь мир — театр».

Изменилось ли что-нибудь в мире со временем Шекспира настолько, чтобы усомниться в правоте вывески театра «Глобус»?

Спенсер полагал, что XIX столетие, по крайней мере, в отношении украшений привело к иному социальному взгляду. Эрнест Гроссе, однако, всей своей книгой «Происхождение искусства» доказал противное спенсеровскому домыслу. «Если принять в расчет, — пишет Гроссе, — как могущественно действует на умы внешность и как поэтому сильно содействуют {124} укреплению и поддержке социальной организации различные украшения, связанные с сословием или должностью, то невольно придешь к мысли, что успехи культуры не уменьшили социальной роли украшений, как это думает Спенсер, а *страшно увеличили*»[[345]](#footnote-57).

Совершив за десятки тысяч лет колоссальную эволюцию, начиная с формы зубных челюстей, приноровленных к разрыванию мяса врагов, и кончая христианским заветом любви к ближнему (с ницшéвским коррективом — «wehe allen Mitleidigen, die nicht eine andere Höhe haben, als seine Mitleid»[[346]](#endnote-291)), человечество не сохранило в себе ничего общего со своими допотопными предками, кроме некоторых инстинктов, и в их числе — инстинкт театральности.

Но в то время как некоторые из своих прежних инстинктов человечество совершенно утратило, как, например, нюх — чутье, другие же инстинкты (например, инстинкт самосохранения, половой) оставило без сколько-нибудь показательного в результатах своих культа, инстинкт театральности человечество не только развило до высших пределов культа, но и до подлинного, самодовлеющего, в жизненной силе и значении своем, искусства.

И это понятно, если вспомнить вместе с Э. Гроссе, что «почти всякий первобытный рассказ есть драма, так как рассказчик, не довольствуясь простой словесной передачей, всегда оживляет речь соответственными интонациями и жестами, т. е. изображает событие драматически», причем «стоит только посмотреть, как наши дети рассказывают сказки, чтобы убедиться, что драматически оживленная манера изложения — естественная и первоначальная. Дети и точно так же первобытные люди совершенно не в состоянии сообщить какое-либо известие, не сопровождая слов соответственной мимикой и жестикуляцией».

*Необходимость развития театрального начала жизни заложена уже в ней самой* и поэтому происхождение сценического искусства, как правильно заключает цитированный выше К. Ф. Тиандер, было неминуемо: «ведь оно состоит из таких элементов, которые являются первейшими средствами для понимания друг друга, — речи, жестов и мимики». «Поистине мы все, — сознается он, — honny soit, qui mal y pense[[347]](#endnote-292) — актеры, и главный и первый по времени театр — мировая арена. Другими словами, *элементы сценического искусства прирождены человеку* сыспокон веков».

Все это так. Но если верно, что во власти театра нас уже держат прирожденные нам элементы сценического искусства, еще вернее, что из этой власти — сумей мы побороть социальные основы общежития с их неизбежною {125} речью, жестом и мимикой — не отпустил бы нас присущий всем без исключения инстинкт преображения, *инстинкт театральности*, которому мы даем порой, в одиночестве, ту исключительную волю чаровать нас самих, какую дает ему и ребенок, предоставленный в детской самому себе.

Не ждите от меня объяснения этого инстинкта! Гениальный Анри Бергсон[[348]](#footnote-58), обнаруживший столько проникновенного труда при изучении природы инстинкта, установил исчерпывающе сомнительность, «чтобы наука, с ее нынешними приемами объяснения когда-нибудь смогла подвергнуть инстинкт полному анализу», так как «то, что есть существенного в инстинкте, не может быть выражено в терминах интеллекта и, следовательно, не может быть анализировано».

Важно лишь признать этот могучий инстинкт театральности или хотя бы увидеть, как это увидел, например, Карл Боринский[[349]](#footnote-59), что *три четверти своего существования мы проводим* в «выдуманном» мире[[350]](#footnote-60).

Тогда мы поймем, что *большая часть человеческой жизни проходит под знаком Театра*, и в силу этого обстоятельства убедимся (в чем, кстати сказать, не дали нам до сих нор убедиться ни философы, ни этнографы, ни социологи), что народонаселение нашей планеты имеет на самом деле *театрократическое правление*.

Над всем главенствует, в идее, Театр, и во всем идея Театра посильно реализуется.

Возьмите самое далекое, казалось бы, от театра явление, самый, по-вашему, чуждый ему случай и в нем вы, в силу всего вышесказанного, найдете, без всякой натяжки, проявление театрократии.

В самом деле! Для того, чтобы наша мысль или чувство стали желательными двигателями в какой бы то ни было области, для этого необходимо, чтобы наша мысль или наше чувство получили то или иное, но совершенно определенное выражение. Выразить их можно различно: словесно, письменно, живописно, музыкально, скульптурно, зодчески, декламационно, мимически, пластически, хореографически и другим, быть может, образом. Но как бы наша мысль или чувство ни были выражены, *преимущество*, в смысле бесспорно желанной силы воздействия той или иной мысли[[351]](#footnote-61), того или иного чувства, будут за такого рода выражением (выявлением, вызволением), которое ближайше и исчерпывающе может быть названо *театральным*. Этой форме, если присмотреться к запутанно-сложным данным истории, бывали в значительнейшей мере обязаны не только монархи, {126} полководцы, политические, судебные, церковные и другие ораторы, но часто и сами ученые[[352]](#footnote-62), философы[[353]](#footnote-63), медики[[354]](#footnote-64), публицисты[[355]](#footnote-65), литераторы[[356]](#footnote-66) и поэты[[357]](#footnote-67). Относительно последних можно даже прямо сказать, что только та поэзия и литература говорят властно уму и сердцу, в которой «много театра». Гомер, Данте, Ницше — разве их произведения не настоящий театр в смысле образно-сценических пружин импонированья, в смысле фундамента фразо-сказа, в смысле всего декорума архитектоники, в смысле эффективности выбранных картин, их красок и освещения, — я уже не говорю про эту излюбленную у великих поэтов и мудрецов диалогическую и монологическую форму — плоть от плоти сущего театра!.. Я назвал Гомера, Данте, {127} Ницше; я не говорю о Гете, Вольтере, Пушкине и всех других великих[[358]](#footnote-68), так как их лучшие произведения — неизменно драматические произведения.

И то же самое относится к живописи, скульптуре, архитектуре и даже музыке! Прочтите о сценичности зрительных образов, вызываемых музыкой, у Гете, у Виктора Гюго, у Генриха Гейне или у Фридриха Ницше, который связывает само происхождение трагедии с духом музыки[[359]](#footnote-69) и причисляет Вагнера как музыканта к живописцам, как поэта — к музыкантам, как *художника вообще — к актерам*[[360]](#footnote-70).

Все совершается под знаком Театра.

Чем иным как не театрократией объясняется тот факт, что слишком скромные люди, неуверенные в себе и вечно сомневающиеся в своих достоинствах, не умеющие и не желающие, якобы, быть заметными, всегда проигрывают! Их стиль (в чем бы то ни было, кончая их поведением), роковым образом вял и, полный бесконечных оговорок, поправок, заиканья, отталкивающе скучен и нуден, несмотря на все их добродетели! — потому что ведь и добродетели нуждаются в сценичности для того, чтобы стать привлекательными! и скромность нуждается в театральной гиперболе, чтоб добиться награды в качестве таковой!

Все совершается под знаком Театра!

Чем иным как не театрократией объясняется наше рабское тяготение к моде[[361]](#footnote-71), которая с ребяческим деспотизмом «беспрестанно должна дергать, подтягивать, переставлять, удлинять, укорачивать, собирать в складочки, обшивать, надрезать, хватать, закручивать, вздувать, подымать вверх дном, вилять хвостом, вертеть, топорщиться»[[362]](#footnote-72).

Желанье казаться молодым или, наоборот, «не молокососом», скрыть свои недостатки или, наоборот, кокетливо их выставлять напоказ, «прослыть» за кого-нибудь, «выглядеть» так-то или таким-то, — что это как не действие театрократии, которая и на дне румян престарелой матроны, и во {128} флаконе духов «его превосходительства», и в жире черной помады усов старца, и в каждом слое кожи изменчиво-верных каблуков низкорослого, и на острие бритвы, и на зубцах гребешка, везде, везде!..

Ибо все существует под знаком Театра!

Чем другим как не театрократией объясняется колоссальный успех рекламы, этого специфического явления нашей эпохи, этого выкормка капиталистического общества, столь ярко характеризующего весь современный строй!.. «У рекламы своя техника внушения и гипноза, своя система оглушающих и одуряющих впечатлений, свои оракулы и авторитеты, действующие со всей утонченностью психологического опыта и искусного изобретателя», — учит проф. М. А. Рейснер в своем «Государстве», не замечая, что все эти данные — «внушение», «гипноз», «оглушающие» и «одуряющие впечатления» и пр. — все это чисто театральные средства воздействия! что все чудо рекламы, оправдывающей расходы на себя в 100.000.000 франков во Франции и в несколько сот миллионов долларов в Сев.‑Американских Соединенных Штатах, что весь ее секрет, перед которым стоят сейчас в тупике десятки почтенных ученых, кроется в немудром искусстве печатной *инсценировки* рекламируемого предмета, другими словами — в использовании элементов *театрального* соблазна, начиная с монстративных иллюстраций и кончая ярким, сжатым, властно-живым языком рекламы! Ибо только в области театральной формы можно найти *высшую убедительность* для толпы. «Те же скоты, которые только что в театре расплывались в благородстве, становятся обыкновенно тотчас же по выходе из театра снова такими же скотами, какими были и раньше», — замечает М. Буркхард в своей книге «Театр». Вот эти-то театральные чары и используются в рекламе коммерсантами всего света для внушения «благородного» риска и щедрости своим потребителям.

Благоденствуют помнящие, что ближние существуют под знаком Театра!

Он же — Всемагнит, и он же — Всемотор!

Чем ярче светится этот знак над челом ему подвластного, тем большим вниманием и почетом окружают избранника!

Простым примером сказанного служит та *привилегия* на исключительный интерес и исключительную симпатию, которую общество уже давным-давно выдало всему до театрального искусства касающегося. — «Как известно, — утверждает авторитетный Карл Боринский, — ни одно искусство не оказывает на молодежь такого сильного, страстного впечатления, как именно театральное во всех своих формах, будь это искусство актера, певца, драматурга или театрального критика… Театральная чернь… является слепой и глухой по отношению ко всем интересам человечества, всем общественным задачам и видам государства, но своих героев на сцене она боготворит и окружает восторгом. Все ее мысли и чувства направлены только на новую пьесу. Малейший случай в театре превращается в ее глазах в событие громадной важности. Она рискует своим здоровьем ради билета для входа в театр, до хрипоты в горле кричит “браво”, отдается всецело театральным распрям, которые, как это ни смешно, превращаются {129} в настоящие междоусобные войны, носится с театральными сплетнями и оказывает божеские почести портретам и даже квартирам своих театральных идолов, которых она встречает как богов, когда они появляются на улице. *Целые героические нации пали из-за этой неистовой страсти к театру.* Мы можем здесь обойти молчанием поздний период Римской империи и Византии. У нас более близкие примеры — итальянцы восемнадцатого и французы девятнадцатого столетия»[[363]](#footnote-73). — «*Тысячами нитей притягивает* людей к себе театр, — поддерживает Карла Боринского Макс Буркхард в одноименной книге, — крепчайшими путами прикованы они к нему… Он подчинил себе самые разнообразные группы, *всем обещает он исполнение их интересов…* И в наше время не одни только юноши и молодые девушки восторженно бредят артистами и артистками сцены. И для взрослых они в частной жизни представляют собою приманку; есть даже такие люди, в глазах которых одни только сценические деятели и деятельницы представляют собою достойный объект расположения и желанных партнеров для “интимного” общения…» Ведь еще Т. Гофман подметил (и это поистине показательный факт), что «почти во всех городах, где есть театры, молодые люди, женщины и барышни причесываются непременно у театрального парикмахера»[[364]](#footnote-74). Герман Бар[[365]](#endnote-293) глубокомысленно задумывается в «Диалоге о трагическом» о чарах актерской игры и объясняет ее восхищением «грандиозной загадкой человеческих метаморфоз». Другие… Но мнений всех авторитетных свидетелей театрального доминант-интереса нашей жизни все равно не приведешь! — Важно то, что все они без исключения, хоть и различно объясняя, говорят решительно в пользу выдвигаемого мной впервые учения о театрократии.

Если читатель не примет этого учения как новую для себя истину сегодня, он, поразмыслив, примет его завтра. За это говорит сама несложная природа данной истины.

Труднее всего вникнуть в то *конечное*, к чему ведет театрократия.

Это конечное я вижу в следующем!

(Начну, как будто, с отступления.)

Можно очень убедительно доказать мне, что моя жизнь нужна отечеству или моим ближним, дорога для учреждения, где я работаю, даже вообще для науки, искусства или другого чего важного, — если *мне самому* моя жизнь не дорога, ничто другое ценное, кроме моего собственного «я», не понудит меня держаться за жизнь.

И то же самое, что про жизнь, можно сказать и про другие ценности, например, религию, науку, искусство и прочие ценности.

Если религия не дает *мне лично* утешения в вере, наука не сулит *мне лично* радости от проникновения в тайны природы, искусство не дарит *мне лично* счастья от приведения Хаоса к Логосу, в преодолении материи {130} духом, — ни религия, ни наука, ни искусство не существуют для меня в качестве ценностей. Тогда они по мне хоть и не существуй на свете вовсе! Какое тогда мне, *лично мне* до них дело?!

Мое *личное* благо есть решающий критерий всех ценностей мира. Когда я умираю на поле сражения, не отечество мне дорого и не за него я жертвую собой, а за *себя самого*, как гордого своим отечеством сына его. Если *мне самому* не дорога моя родина, никакие апологии «любви к отечеству и народной гордости» меня не подвигнут на жертву.

Я, в изначальном и конечном устремлении своего духа, существо эвдемоническое[[366]](#endnote-294)!

Я — весы всех мировых ценностей, и мои эвдемонические гири вернее для меня гирь лучшей «Палаты мер и весов» во вселенной.

Таким, т. е. верным своему эвдемоническому критерию, я остаюсь во всем! а стало быть, и в области «искусства театра».

Какие бы сладкие песни вы ни пели мне про *ваш* театр, как бы остроумно, научно и занимательно вы ни убеждали меня, что это культурный институт первостепенной важности, что это храм, где душа моя может искупительно очиститься, что театр — учитель нравов, кафедра добродетели, зеркало правды и пр. и т. п., — я останусь к искусству театра совершенно равнодушен, если не увижу, что это *мой* театр, театр для *меня*, для *моей* радости, для удовлетворения *моего* алкающего преображения, в этом несовершенном мире, духа!

Театр как искусство — только проблема для моего эвдемонического духа, пока не станет в его сознании на ступень искусства «*театра для себя*».

Взойдя же на эту ступень, театр сразу заставляет меня с высоты ее *найти* его, и я уже становлюсь другим к нему — не блуждающим и щурящим в приглядке глаза, а быстро занимающим его центральную вышку, чтобы, в упоении счастьем открытия, плыть на нем, как на волшебном воздушном корабле, руль которого вне влияния от компаса ученых и вне зависимости от кормчих звезд холодно-далекого неба, чуждого миру моей ликующей грезы!

В творческих достижениях радостнейшего из всех искусств — искусства «*театра для себя*» я как царь, как бог, не здешний, а тамошний, грёзный, преображенный в преображенном, великий, прекрасный и недосягаемый никем и ничем. Недотрога!

И тот, кто принял так же радостно и свободно, как я, закон театрократии в его высшем велении, станет подобно мне в *культе* собственного очага преображенья. В жертвенном заклании сущего на алтаре своей души он обретет взамен новый мир с лучшим пространством и лучшим временем! И воцарится в этом мире! И вкусит счастье!

### **{****131}** К философии театра

Лишь та философия истинна, которая с совершенной точностью передает голоса самого мира, написана как бы под диктовку мира, представляет собою не что иное, как его *образ и отражение*, и ничего не прибавляет от себя, а только повторяет и дает отзвуки.

*Бэкон Веруламский*[[367]](#endnote-295)

Философом делается каждый непременно в силу смущения, θαυμάζειν[[368]](#endnote-296), от которого он желает освободиться и которое Платон называет μάλα φιλοσοφιχον πάθος[[369]](#endnote-297).

Кому люди и вещи не кажутся иногда фантомами или призраками, тот неспособен к философии.

*Шопенгауэр*

#### I. «Театр» и театр

Когда вы произносите слово «театр», вам представляется здание, наполненное публикой, собравшейся в определенный час и на определенных местах перед возвышенным местом, именуемым «сценой», где люди, такие же как вы, изображают за ваши деньги таких же людей, как вы, или непохожих на вас людей, изображают, согласно выдумке или копии какого-нибудь сочинителя, произведение которого носит название «пьесы», причем через каждые 30 – 60 минут перед сценой опускается занавес, публика хлопает в ладоши или шикает, идет в буфет, курит, здоровается со знакомыми, разговаривает и пьет вино или чай, пока условный сигнал не созовет всех вновь на купленные места, после чего перед сценой снова поднимается занавес, и все идет по-прежнему, вплоть до конца, именуемого «театральным разъездом»…

Если спросить у вас по совести, зачем вам нужен такой «театр», часть ответит беспечно — «для развлеченья», другая — гордо — «для поучения», третья — восторженно — «для эстетического наслажденья», четвертая — лукаво — «для лицезренья ножек любимой танцовщицы», пятая — храбро — «для удовольствия хвастнуть потом при случае, что были, мол, в театре, видели новую пьесу, такой-то актер играл так-то, а такая-то актриса так-то, автор выходил на вызовы, а Марья Ивановна сидела в ложе, и на ней было то же платье, что и в прошлый раз».

Ученые среди вас понимают театр одни как «арену действенного развития идеи», другие как «платформу синтетического слияния искусств», {132} третьи как «пространственную форму удовлетворения оргийной потребности»; четвертые вроде этого, но «с добавлением», «с оговоркою» и т. д.

Словом, «*театром*» вы называете и место международных столкновений при ultima ratio[[370]](#endnote-298) (*театр* военных действий), и место, где происходит вскрытие трупов (анатомический *театр* — theatrum anatomicum), и эстраду престидижитатора (например, *театр* фокусов Роберта Гудена[[371]](#endnote-299), первый из виденных в детстве Сарой Бернар театров), и нечто служащее обозрению различного рода наказаний (например, известный «*Theatrum* poenarum»[[372]](#endnote-300) криминалиста Доплера), и нечто отвечающее астрономо-астрологическому интересу (например, еще за полвека до Ньютона, в 1666 г., появилось сочинение под названием «*Theatrum* cometicum»[[373]](#endnote-301), где доказывалось, что за каждым появлением кометы следует столько же счастливых событий, сколько и бедствий, так что нет оснований бояться комет), и, наконец, кинематограф, кинетофон, кинеманатюр, представление марионеток, китайских теней и т. п.

Что только не представляется вам, когда вы произносите слово «театр»?! — И само *здание*, где даются спектакли! — вы говорите: «идемте в театр», «я служил в театре». И только часть этого здания — та, *где играют* актеры! — старые люди до сих пор говорят: «он играл *на* театре». И *искусство* этих подвизающихся «на театре»! — вы говорите: «он занят театром», «служит Театру». И *литература* драматургов! — «театр Мольера», «театр Островского». И то *специфически действенное*, чтó домогаемо техникой такой литературы или режиссуры! — хвалят: «здесь много театра»; бранят: «в этой пьесе отсутствует главное — театр» И то *традиционно-профессиональное* («очистка» сцены), что подразумевается, например, при хлопаньи в ладоши, перед поднятием занавеса, режиссера французского театра и его окрике «place au théâtre»[[374]](#endnote-302)! И… уж не знаю, что еще!..

\* \* \*

Когда же *я* произношу слово «театр», мне *прежде* всего представляются ребенок, дикарь[[375]](#footnote-75) и все, что свойственно их творчески-преображающей воле: неприятие этого мира, непонятного им и не их мира; замена его другим, свободно-выдуманным и свободно-принятым как *своим*, зависимым не столько от судьбы, сколько от выдумщика, влеченье к маске как к прикрытию {133} своего действительного «я» и ео ipso[[376]](#endnote-303) к маске как к носительнице нового «я», произвольно созданного, — маске, легко и послушно выдерживающей тяжесть самого тяжелого бремени, какое только взвалит на нее фантазия.

Когда я говорю «театр», я мыслю преображение как основу жизни, неумирающей даже в трупе, гнилостно преображающемся в удобрение, на котором властны расцвесть самые нарядные и ароматные цветы.

Когда я говорю «театр», я верю, что сами боги были некогда, если не созданы, то почтены впервые в качестве *преобразителей*, т. е. из преклонения перед бесконечной властью доступного божеству преображения сущего.

Когда я говорю «театр», я вижу следованье человеком примеру божества, — порой даже наперекор ему, порой даже там, где, казалось бы, бессилен человек и все человеческое! — вижу мертвого египтянина, вместо запаха тлена — испускающего благовоние, вместо процесса разложения — являющего неущербную во времени форму, вместо предсмертной гримасы тоскливого испуга — поражающего улыбкой мудро растянутых губ, и над всем его личным обликом раззолоченную маску — дань последнему *здешнему* маскараду. Вдумайтесь только (вы! ходоки по музеям!), что такое и что значит нарядная египетская мумия!

Когда я говорю «театр», я слышу разговор ребенка с неодушевленными предметами, звончатый шелест маскарадных украшений дикаря, топот ног его раскрашенной подруги, играющей в газель, преследуемую охотником.

Когда я говорю «театр», я вижу бесконечно сложный, столетиями вырабатывавшийся обрядовой уклад народной жизни.

Когда я говорю «театр», я меньше всего думаю об этих больших зданиях, где наемники, перед фальшиво освещающей рампой, тешат праздную публику преображением, продающимся ими оптом и в розницу.

Когда я говорю «театр», я меньше всего думаю о *вашем* театре, официальном и платном, рассчитанном «для всех», определенном и в смысле места, и в смысле времени, и в смысле характера представлений.

Ведь когда вы говорите «пища», вы же не думаете прежде всего о ресторане!

Когда вы говорите «любовь», вы же не имеете в виду прежде всего публичный дом!

Так и я, произнося слово «театр», отнюдь не имею в виду прежде всего коммерческую спекуляцию на моем чувстве театральности[[377]](#footnote-76).

{134} Ваш театр, о котором вы говорите, что он вам нужен для «развлечения», «поучения» и т. п., очень далек, в смысле важности своего существования, от моего театра, под которым я подразумеваю нечто столь же потребное человеку, как «движение», «еда», «половой акт» и пр.

Вот почему, когда я говорю здесь о театре, я готов уподобиться Филиппу Ауреолу Теофрасту Парацельсу Бомбасту из Гогенгейма[[378]](#endnote-304), сжигающему в Базельском университете, для начала своих лекций, все книжки своих старых предшественников!..

Театр, как я его понимаю, роднее, свойственней, дороже, нужнее человеку, чем даже величайшие из благ современной культуры. Без последних он, худо ли, хорошо ли, а может существовать и тысячелетия существовал без них, — в том порукой вся история первобытного человечества; а вот без театра, как я его мыслю, ни один человек, с сотворения мира, обойтись не мог! И простой способ убедиться в этом — вспомнить поподробнее свое детство.

#### II. Воля к театру

В детстве мы всегда играли, изображая из самих себя и из окружающих нас предметов все, что нам вздумается.

Еще не родилось такого существа, которое в детстве не играло бы в то, что ему нравится. А нравится ребенку *только театр*, т. е. преображение данной ребенку извне действительности в действительность, данную ребенком самому себе; нечто подобное тому, что у одного из ибсеновских героев выражено в словах «то, что есть, не существует, а то, чего нет, существует»[[379]](#endnote-305). Это и есть *театр* в широком смысле этого слова.

Все, что относится к такому театру, т. е. к тому, что принято называть «игрой», любо ребенку *больше всего на свете*. Ребенок любит бусы на шее кормилицы и погремушки в ее руках больше самой кормилицы, любит игрушки, даримые ему матерью, больше самой матери. Последний парадокс, неохотно приемлемый матерями, охотно подтверждается учеными психологами, на основании простейших опытов, в результате которых потеря любимой игрушки оказывается несчастьем, подчас грозящим самому здоровью ребенка, а потеря матери вызывает с его стороны лишь чисто театральный интерес к обряду похорон.

Ребенок и полчаса не может прожить, бодрствуя, без игрушки. — Один художник, рисуя детскую модель и не позаботившись снабдить ее интересной игрушкой, только с большим трудом достиг, чтобы модель не двигалась, — через полчаса модель лежала в обмороке…

То обстоятельство, что ребенок играет *без принужденья*, играет *всегда*, играет по *собственному почину* и что играм ребенка, т. е. его собственному {135} театру, *никто не научил*, доказывает, что в человеке самою Природой заложена некая воля к театру и что театр — нечто большее, чем об этом до сих пор думали теоретики театра, и нечто существенно отличное от того, что подразумевают под этим понятием гг. Айхенвальды и Овсянико-Куликовские[[380]](#endnote-306).

Сам Магомет не мог устоять перед мудрыми чарами игры в куклы, и, когда девятилетняя супруга его, Айша, привезла в гарем великого пророка свои маленькие куклы, он, несмотря на то, что ислам категорически запрещает фигурные изображения человека, сел с Айшей сам поиграть в ее куклы[[381]](#footnote-77).

И если у мусульман эта *воля к театру* освещена «божественным примером» великого пророка, то у других народов сами боги являются творцами тех или других игр-представлений. Так, по преданию племени «хупа» (в Калифорнии), игры выдуманы Творцом и его Братом; туземцы Гервеиских островов[[382]](#endnote-307) верят, что изобретателями «игры в змея» являются боги Тане и Ронга[[383]](#endnote-308); бакаиры (в Центральной Бразилии) приписывают сочинение праздничных игр божественным братьям Кери и Каме[[384]](#endnote-309); покровительство над некоторыми играми в Индии принадлежало божествам Apsarâs и Gandarvas[[385]](#endnote-310), коим сочинялись гимны за «умелость в игре» и пр.; Xolotl[[386]](#endnote-311) древних мексиканцев был богом игры в мяч и т. п.[[387]](#footnote-78)

Но даже и без приведенных примеров (останься они нам совершенно неизвестными!) мы не можем отказать воле к театру, заявляющей о себе с испокон веков бесчисленным количеством непрестанных игр, в божественном происхождении.

«Каждое человеческое дитя рождается с обязанностью *самому сотворить свой мир*, — говорит В. Малахиев-Мирович в своем глубоко поучительном исследовании воспитательного значения игрушки. — Не у всех детей в одинаковой мере, но у всех, по сравнению с взрослыми, в очень большой мере развита способность на основании того, что им дано фактами действительности *творить новую действительность*[[388]](#footnote-79)» (курсив мой. — *Н. Е.*).

Это самостоятельное, индивидуальное, абсолютно произвольное творчество новой действительности из извне данной[[389]](#footnote-80), — творчество, к которому неприложимо {136} никакое иное определение кроме «театрального», потому что, как ни суди о театре, а суть его (и с этим уже все согласятся!) в творчестве некой новой действительности, — это творчество подлинно *божественного происхождения* и потому священно, как священна сама воля к такому творчеству.

«Подобно тому как птицы из всяких вещей сооружают гнездо, так дети из всего, что попадает им в руки, делают себе игрушку». — Это сравнение Виктора Гюго потому неудачно, что гнездо представляет собой для птицы неизбежное долженствование, относится к категории полезности первейшего практического значения и вьется без индивидуальных различий, не являя ни миру, ни самой строительнице-птице другой ценности, кроме грубо-служебной. В гнезде нет налицо действительности № 2, заслоняющей актом творческого обращения, трансформации действительность № 1; здесь нет знака, нет символа, нет потенции безграничного расширения объекта в смысле его убедительно показательного значения. Не то игрушка в руках ребенка. Гораздо ближе к ее сущности стоит отличный наблюдатель В. Малахиев-Мирович, замечая, что «подобно тому как Кювье[[390]](#endnote-312) восстановлял тип ископаемого животного по одной кости, уцелевшей от его скелета, так ребенок по крошечному кусочку необъятного мира, попавшему в его руки, — по игрушке, которой он в данное время занят, стремится воссоздать не одну, а подряд несколько возможных картин и сцен из жизни, в которых, вдобавок, он принимает участие как главный герой, стремясь с самым неподдельным пафосом и силой перевоплощения угадать и пережить то, что подсказывает ему общий замысел творения».

Я бы сказал: *игрушка для ребенка — это оселок его воли к театру*.

И словно предугадывая мою мысль, В. Малахиев-Мирович тут же рассказывает, что ему случилось однажды видеть, как солдатская пуговица, попавшая в руки одной маленькой девочки, прошла, будучи привязана к нитке, «целый ряд чудесных приключений, где были и войны, и опасные путешествия, и восхождение на Арарат (это был комод). И девочка при этом ежеминутно проникалась судьбой героя своей поэмы и то ужасалась, то ободряла, то сочувствовала ему, прятала его от врагов, лечила его от раны, приклеивая к пуговице клочок папиросной бумаги»[[391]](#footnote-81).

Играя, ребенок «видит, что неприятную часто действительность не только можно *заменить* более интересным вымыслом, но и что этому вымыслу иногда верят большие…». Это наблюдение, объясняющее развитие у детей воли к театру, приведенное И. Алешинцевым в его брошюре «Ложь у детей» (к сожалению, не из восторга перед волей к театру!), я могу подтвердить таким фактом из жизни моей трехлетней племянницы Верочки: мой брат Владимир, будучи в отъезде, вызывал у моей матери горькие сетования своим слишком продолжительным отсутствием. Подслушав их и желая утешить свою бабушку, Верочка предложила ей *побеседовать с отсутствующим*, для чего спряталась за его портрет, только что законченный {137} Давидом Бурлюком. Бабушка в шутку приняла предложение и около часу разговаривала с портретом, за оригинал которого внучка отвечала ей так ласково и утешительно, что бабушка наконец не выдержала и расплакалась от умиления.

О себе скажу, что проснулся я сознательным Евреиновым (т. е. определенно способным взвешивать эвдемические ценности на весах театральности) очень рано, а именно когда мне исполнилось 3 1/2 года — возраст, признанный моими родителями совершенно достаточным, чтобы повести меня на детский спектакль в Пушкине[[392]](#footnote-82). С тех пор моя детская была самым решительным образом разделена свернутым в рулон ковром на две части: зрительный зал и сцену; «зрительный зал» обыкновенно обходился без зрителей (если не считать полусонной бонны), а на «сцене» я утром, днем и вечером разыгрывал почти без отдыха самые диковинные вещи, какие только может представить себе разгоряченное детское воображение.

С изрядным чувством удовлетворения оглядываюсь я теперь на свой детский театр! потому что узнал я теперь, что *сила воли[[393]](#footnote-83) к театру*, наблюдаемая у ребенка в его раннем, сознательном и кипучем интересе к нему, является вернейшим показателем духовной одаренности. Биографии Пушкина, Гете, Шиллера, Гольдони, Грибоедова, Даргомыжского, Шпильгагена[[394]](#endnote-313), Мицкевича, Диккенса, Гоголя, Теккерея, Писемского, Флобера, Р. Вагнера, Р. Браунинга[[395]](#endnote-314), Раффаэлли, Ибсена, Д. В. Григоровича, А. Чехова — все они повествуют, что фокус, где сходились в детстве интересы каждого из сих великих, был *театр* и только театр, на поприще которого титаны будущего, упражняя свои детские силенки, подвизались и как драматурги, и как актеры, и как марионеточных дел мастера!

Эти биографические данные приобретают особое значение, если контрастно сопоставить их с клиническими данными, утверждающими, что слабый интерес ребенка к театру, тем более — полное его отсутствие, обыкновенно характерны для кретинов, тупиц, идиотов, полуживотных.

По-видимому, в «воле к театру» наука может обрести психологический критерий немаловажной ценности!

#### III. Малолетние «преступники»

Если б государство любой страны поняло так же хорошо, как я понимаю, всю важность того прирожденного свойства нашей души, которое я {138} определяю как *волю к театру*, оно конечно, совсем иначе отнеслось бы, например, к малолетним преступникам.

Читая «Отчеты Петроградского мирового судьи по делам о малолетних преступниках», просто досадно становится, как, рядом с такой проникновенной гуманитарностью составителя отчета, уживается чисто юридическая близорукость, мешающая свести целый ряд преступлений просто-напросто к неполитично выраженной воле к театру.

Возьмем, например (выбор наудачу!), «Отчет С.‑Петербургского мирового судьи по делам о малолетних за 1911 год».

Вот вам несколько выдержек из характеристики мелких воришек:

«Малолетний Д. (по попеч<ительной> кн<иге> № 1925), или, в товарищеском просторечии — “Оголец”… песенник-нищенка… большая склонность к бродяжеству… Оголец выработал в себе известную бойкость нищенки-певца, — узкую, чисто профессиональную, бойкость, с соответствующей мимикой и жестами… По обыкновению большинства клиентов детского суда, Д. увлекается кинематографом…»

«… Малолетний С. (попеч<ительная> кн<ига> № 2083)… содержался в исправительном приюте и, однако, по выходе из него в мастерскую, бежал. Казалось, что мальчик неисправим. И вдруг перед Пасхой (1912 года) он явился к матери и попросил у нее прощения. С того времени он остается дома и ведет себя хорошо. По улицам не бегает, много стал читать. Читает преимущественно лубочную литературу и “выпуски” (“Последний из могикан”, “Разбойничий сын атаман Вильде и его удалая шайка”, “В сетях порока”, “Наполеон I” и др.). Читает он бойко и чтением, видимо, увлекается… В последнее время удалось определить мальчика на фабрику. По этому случаю мать купила ему новую одежду… Малолетний серьезен и спокоен. Фабрикой *очень доволен*, заметно, что даже гордится немного новой ролью. На фабрике хорошо, по его мнению, тем, что если “дело свое знаешь, то никто тебе не мешает”…»

«Малолетний М. (попеч<ительная> кн<ига> № 2226)… с уличными мальчишками имеет широкие знакомства. Иногда шатаются компанией человек по семи. Компания эта живет в районе Литейного моста и набережной на Выборгской стороне. Ночуют под “Финляндским мостиком” (на набережной). Днем скрываются на барках, где грузчики относятся к ним милостиво, пользуясь их услугами и пр. Жизнь в такой уличной компании, по-видимому, очень интересна для бойкого, живого, изворотливого мальчика, каким является описываемый М… Следует, однако, заметить, что участники уличных таких компаний способны не только на кражи и хулиганства, а также, как это ни странно, и на геройство…»[[396]](#footnote-84)

«Малолетний Д. (попеч<ительная> кн<ига> № 2159)… после того, как он очутился без места, стал таскать из дома все, что только можно и имело какую-либо ценность… Все вещи мальчиком продавались, а деньги расходовались {139} на кинематографы, театры, сладости, водку, катание на лодках и лошадях с девушками и т. п. увеселения…»

«Малолетний Ал. Д. (попечительная книга № 100б)… вместе с товарищами воровал по трамваям… один раз украли 200 рублей: несколько дней не воровали — кутили: ходили по кинематографам, в цирк, катались на лодках…»

Отчет попечительницы Е. И. Чичаговой за тот же год (1911 г.) в той же мере поучителен. Из него мы, в частности, узнаем, что среди поводов к совершению проступков «*не малую роль играло желание одеться понаряднее*».

«В одно из моих посещений, — рассказывает Е. И. Чичагова про одну малолетнюю проститутку, — я застала ее и ее подруг “шкиц”[[397]](#endnote-315)… Каждая, сообразно своим качествам или наружности, имела прозвище: “Вибрион” — высокая, тонкая, худощавая девушка, “Шарабан” — толстая девочка, “Бульдожка” — краснощекая, с вздернутым кверху носиком, “Коротенькая” — маленькая ростом; самая малолетняя называлась “Восьмая станция” за то, что очень криклива, много говорит и любит присочинять, особенно когда выпьет… О своих похождениях они рассказывали даже с заметною рисовкою… Малолетняя и ранее, рассказывая про свои похождения и про свою подругу, была в восхищении от ловкости последней по части краж…»

Поистине, не знаешь, кто больше нуждается в сожалении: эти недавние quasi-преступники или их недавние недальновидные судьи.

Все эти юнцы, увлекающиеся бродяжнической «робинзонадой», кинематографами, «Разбойничьим сыном атаманом Вильде и его удалой шайкой», катаньем в лодках с игрой в ухаживанье за девушками («кавалерством»), *во что бы то ни стало* «желающие одеться понаряднее», гордящиеся ролью взрослого фабричного, новой одеждой, одинаково способные и на воровство (в роли «ловкого вора»), и на риск собственной жизнью ради спасения утопающего, прекращающие кражи на несколько дней, лишь только раздобыли много денег на театры, цирк и кутеж a lа «взрослые», рисующиеся ролью опасных жриц любви и именующие себя театрально-юмористическими кличками, — это все *достойные наказаний*? исправительных приютов? острогов?

Что же тогда делать с банкирами, на подлом трюке разоряющими своих клиентов? чиновниками, за взятку прикрывающими возмутительные беззакония? рецензентами, оскорбляющими похабным отзывом достоинство артистки? живодерами-купцами? «бурбонами», бряцающими оружьем, с пьяных глаз, в кругу мирных обывателей? со всеми теми, кто каждый день безобразно разнуздывает свою хамскую волю, отравляет воздух смертельно-скучной и подло-низменной меркантильностью, угнетает семью, родных, знакомых, служащих из-за куска хлеба, при ком никто никогда не смеется, перед кем всегда все судорожно молчат?

Вот они, подлинно настоящие преступники! — гасители творчески-жизненного начала игры! темнители светлой радости преображения!.. Их, их сажайте в исправительные приюты и, дав им насильно пассивную роль, разыгрывайте там перед ними со всеми деталями гнусное «амплуа», какое они сами захотели играть в своей жизни, разыгрывайте его до тех {140} пор, пока не проснутся они окончательно от темного сна, в какой допустили, немудрые, ввергнуть себя Чернобогу!

Детей же… Но проникнитесь только сознанием, что воля к театру священна и что ребенок бессилен порою противостоять ее неполитичному уклону! Ребенок еще не знает, как вы, ваших великолепных норм общежития! Не в исправительные приюты сажать «таких» надо, а в нарядные, светозарные детские, где много-много игрушек, молока, вкусных котлет и варенья, много лодок и хорошеньких девочек, с которыми можно кататься на лодках, расчудеснейший, «самый лучший» кинематограф в мире, цирк, совсем настоящая «фабрика», «невозможно для чего интересные» учебные пособия и красивые платья, которые можно видеть не только в окне магазина, а и на своих резвых плечиках, — и «малолетние преступники» станут глупой сказкой, до того глупой, что если б и нашлась такая беззубая бабушка, которая стала о них рассказывать, то все бы ее засмеяли.

Посадите «таких» в *подобный* приют и отпустите бесстрашно часового с дежурным! — на их местах станут лучшие караульные — тихие Ангелы, дважды прекрасные в своем всепрощении и неутолимой любви.

Все понять — значит все простить. Через волю к театру поймете вы малолетних преступников и через волю к театру простите их, если только найдете, за что их прощать.

Да может быть и не одних только малолетних преступников!.. Редчайший знаток человеческого сердца в своих «Записках из мертвого дома», описывая приготовления *к любительскому спектаклю каторжан*, утвердительно говорит: «Театр и благодарность за то, что его позволили, было причиною, что на праздниках не было ни одного серьезного беспорядка в остроге: ни одной злокачественной ссоры, ни одного воровства…» Нравоучительность этого *утверждения* не нуждается в дальнейшем развитии так же, как сам Ф. М. Достоевский в доказательствах своей авторитетности в вопросах психологии.

Что факторами детской преступности отнюдь не являются, и притом исключительно (как полагает большинство), современная капиталистическая промышленность, тяжелые условия труда, бедственное экономическое положение, доказывается данными, приводимыми Albanel (в его исследовании «Le crime dans la famille»), С. Укше («Дети-преступники»), Добрыниным («О причинах детской преступности», см. Журнал Министерства юстиции за 1904 г.) и др. Эти данные говорят нам, что встречаются дети 5 – 6‑ти лет, которые «бегут из дому, без видимой причины, бегут от *хорошей* домашней обстановки и живут впроголодь, воруя и нищенствуя»; что «один мальчик на суде, захлебываясь от удовольствия, рассказывал о своей *вольной* жизни в навозной и мусорной свалке, в которой устраиваются уютные шалаши»; что *поджоги* «совершаются и *ради потехи*, из удовольствия посмотреть, как будет гореть изба и сбегаться народ»[[398]](#footnote-85); что «дети отвинчивают {141} гайки для своих нужд (?) или кладут шпалы на рельсы, чтобы посмотреть, как будет сходить с рельс поезд» и т. д.

Когда я слышу об «исправительном приюте», мне вспоминается «Хороводная» Нижегородской губернии, Семеновского уезда:

Не спасибо те, игумну тебе,  
Не спасибо те, бессовестному,  
Молодешеньку в монашеньки постриг,  
Зеленешеньку посхимиил меня.  
Не мое дело к обедне ходить,  
Не мое дело молебны слухать,  
Что мое дело скакать да плясать…[[399]](#footnote-86)

Вот она народная мудрость! — «мое дело скакать да плясать, а не к обедне ходить»! — Полная театрального прельстительства монастырская церковная служба «тошнехонька молодешеньке», раз присутствие на этой службе служба принудительная. А посмотрите, с какой любовию те же «молодешьки» — дети «представляют» церковную службу!.. — играют серьезно, подолгу, неутомимо-безвозмездно справляя все требы. Недаром кустари Сергиевского посада — знатоки вкуса детей — изготовляли в свое время в таком неимоверном количестве кукол, изображающих монахов и монашек[[400]](#footnote-87).

Исправительный приют! ис‑пра‑ви‑тель‑ный…

Боже мой, да кто же из нас не крал в детстве и не совершал тогда десятками очаровательнейших «преступлений»! Кто из нас не пытался убежать, «никому не сказавши», в Америку, кто без спроса не наряжался в мамины «взрослые платья», не ломал «дорогих вещей», не «брал их себе» и не портил ради каких-то неслыханных сценических экспериментов, не лгал, всегда слушался, не был «гадким», не «отбивался от рук» и вообще, «чуть отвернись», не «творил своей волюшки»!

Если пошло на откровенность, своим лучшим режиссерским опытом, на заре моей сценической деятельности, я считаю инсценированный мною скандал учителю немецкого языка Р‑у, преподававшему у нас в Училище правоведения, с придирчиво-мелочной требовательностью и смертельно скучным педантизмом.

{142} О, это был восхитительный скандал! (Мы называли это «бенефисом».) Даже сейчас, при одном воспоминании, сладкие мурашки бегают по телу!..

Как сейчас помню, были закуплены в изрядном количестве так называемые «монашки» (конусовидные курилки из ладана) и «лягухи» (пиротехнические взлетающие хлопушки), на кафедре было положено серое полотенце (с черной доски) с искусно сделанными на нем чернильными крестами и траурными окаймлениями; на борту кафедры прилеплены три восковых свечи, на сиденье стула, где немец должен был усесться, — четвертая. Свечи зажжены… «Монашки» воскурены!.. Весь воздух к приходу немца полон удушающего запаха ладана. *Он* входит… Видит все… Гробовая тишина, едва нарушаемая треском разгорающихся свечей, уже успевших жалостно «пустить слезу»… Из упрямства бенефициант не ретируется, а напускно-хладнокровно спрашивает, кто дежурный по классу. Ему «торжественно» отвечают, что «der дежурный ist im lasaret»[[401]](#endnote-316)… Он выражает претензию. В ответе раздается стройное пение всем классом «Со святыми упокой». Немец, «накаленный докрасна», начинает отмечать отдельных лиц и заносить их фамилии в книжечку. Этого было достаточно! — сигнал дан! — «лягухи» подожжены и с оглушительным треском взрываются в воздухе! Весь класс как один человек (о солидарности! О чудо ensembl’а[[402]](#endnote-317)!) стремительно движет парты на немца, угрожая раздавить его насмерть, движет с невероятным грохотом и таким остервенелым криком, что хладнокровие немца покидает его окончательно вместе с упрямством (увы, достойным лучшей участи!), и он спасается в рекреационный зал, обратившись, таким образом, в «позорное бегство».

Правда, в смысле числового соотношения воюющих сил, это сражение было не совсем похоже на битву при Фермопилах[[403]](#endnote-318), — зато в смысле стойкости, мужества, стратегической идейности и внутренней дисциплины каждого из нас, это «примерное сражение» ничуть не уступало сказочным тремстам спартанцев.

За эту режиссуру «Похорон немца» — пьесу вдохновенного соборного творчества — я был посажен в карцер «впредь до приказания» и отсидел там неделю[[404]](#footnote-88).

Объясняю подобную суровость отсутствием вкуса у нашего тогдашнего начальства к художественным театральным постановкам вообще, а в частности к «массовым сценам».

Я был оскорблен в своих лучших чувствах; а лучшим из них уже тогда, как и теперь, я считал чувство театральности. Только я его иначе называл тогда… Ну да ведь дело не в названиях[[405]](#footnote-89).

{143} Кстати, в карцере во мне, пожалуй, впервые возникло (правда очень смутно) представление о «вообще театральности» всей нашей жизни… У меня там были книги, товарищи подсовывали записки под дверь, — я мог таким образом сноситься с внешним миром — но… мне чего-то не хватало. Это «чего-то» было возможность *играть роль*. Вот если б я был посажен в железную клетку, и хоть не все, а только некоторые видели, с какой улыбкой презрения я переношу наказание, — о, это было бы совсем другое дело!.. Точно так же я скучал по товарищам; анализируя же, почему я по ним скучал, я должен был признать, что скучал я по их фортелям, ухарскому тону, бравадам, трюкам, всевозможным играм, передразниваньям, диким выдумкам и пр. Меня душа их занимала главным образом постольку, поскольку она проявлялась в *театрализации* скучной «казенной жизни». Карцер зато компенсировал меня в этой нужде очень-очень сценичными снами и бодрствованием, полным самых диковинных грез об особо особенной жизни.

Чрез отсидку в карцере я убедился, что монахи еще менее способны убежать от театральности, чем от эротики, и что та и другая тем болезненнее и извращеннее, чем менее естествен исход их.

#### IV. Преступление как атрибут театра

Мой великий учитель Н. С. Таганцев[[406]](#endnote-319) поставил мне 12 баллов на выпускном экзамене по уголовному праву.

Надеюсь, этого достаточно, чтобы читатель не счел дилетантским мой подход к понятию преступления, не отверг моей некоторой компетенции в этой сфере юриспруденции и тем самым не мог заподозрить меня в легкомыслии суждения об этом важном предмете.

Нет, нет! Я исключительно серьезен (пожалуй, даже преступно серьезен!) на волнующей меня стезе криминологии! Но именно поэтому-то мне и приходит здесь в голову, что преступление — будем наконец откровенны! — понималось до сих пор слишком… поверхностно (выражаясь мягко).

Начать с того, что на почве детерминизма — этой единственной почве, на которой философ чувствует себя прочно, — преступление теряет всю свою ощутимость как таковое, — страшное слово и только.

Почему, спрашивается, преступление — вина перед законом, а не закон — вина перед преступлением? т. е. оскорбительное запрещение, обидная квалификация поступка и намерения, вторжение в интимную жизнь, угроза насилием?

{144} Я вижу в каждом конкретном случае так называемого «преступления» лишь противоречие взглядов на дозволенное и недозволенное. Не считать же мне поступок «преступлением» только потому, что в распоряжении законодателя городовые!

И я серьезно задаюсь вопросом: если воля несвободна, стало быть, если каждый на месте такого-то, там-то, при таких-то обстоятельствах, в таком-то душевном состоянии, с такими-то наследственными данными и пр. и пр., т. е. в полной зависимости от именно таких-то, а не иных внешних и внутренних причин, *должен* был *непременно* совершить такое-то преступление против уголовного закона, то спрашивается, не совершил ли бы преступник, удержавшись (поверим на секунду в эту возможность!) от долженствовавшего быть совершенным преступления, *другого преступления*, и именно *против Естественного Закона*, против той Природы, которая, на неисповедимых путях своих в роковой сети событий, не нам ведомых, приуготовила, именно *приуготовила* данное деяние в его преступной для закона человеческого форме?

Другими словами — любой преступник, в оправдание совершенного им, мог бы сказать, что он из двух зол выбрал меньшее. Конечно, вряд ли это привело бы к изменению решения судьи *исправить* «виновного», но не всякий же «виновный» и не во всех своих «хотениях» непременно преследует узкоутилитарную цель!

Попробуем теперь подойти к преступлению на почве (а вдруг да есть такая!) индетерминизма.

«Из чего вы заключаете, — спрашивает Ф. М. Достоевский в “Записках из подполья”, — что хотенью человеческому так необходимо *надо* исправиться? Одним словом, почему вы знаете, что такое исправление принесет человеку выгоду? И если уж все говорить, почему вы так наверно убеждены, что не идти против настоящих, нормальных выгод, гарантированных доводами разума и арифметикой, действительно для человека всегда выгодно и есть закон для всего человечества? Ведь это покамест еще только одно ваше предположение. Положим, что это закон логики, но может быть вовсе не человечества».

Конечно — это закон логики, а не человечества, которое, в своем извечном стремлении выйти из границ данного логикой, создает «рассудку вопреки, наперекор стихиям» мир, хоть чуточку, хоть в самой ничтожной иллюзорности, но так или иначе отвечающий самым невозможным человеческим «хотеньям».

Именно в том, чтобы идти, зажмурив глаза, *против* выгод, «гарантированных доводами разума и арифметикой», и кроется в большей своей части воля к театру, *непременно преступная*, ибо уже в самом пере-ступлении положенного логикой черпает она всеоправдывающую сладость своего дерзновенного действа. И, конечно, не прав Шопенгауэр, уча, что «логика *никогда* не может иметь практической пользы, представляя только теоретический интерес для философии»[[407]](#endnote-320). Как! — воскликнем мы, — разве клоун, держа в цирке кольцо перед ловкой наездницей, не приносит ей практической {145} *пользы* создаваемой преградой?! Но в преодолении преграды как раз и состоит весь радостный смысл представленья акробатки!.. И если *логика* порою тот же клоун на нашей жизненной арене, то *польза ее* для резвого духа уже в самих преградах, подлежащих пере-ступлению, коль не пере-прыгиванью этим резвым духом! Конечно — *польза*!

Ведь вообще переступив положенные чем-то или кем-то границы, мы тем самым извлекаем из нашего дерзания ту пользу, что вступаем в новый мир, становимся на новую почву, нашу, свою, свою собственнейшую!.. Здесь уже нет норм, положенных как палки в колеса нашей фантазии! Здесь уже нет удержу, нет запрета, нет «недозволенного»! Здесь царство нашего «преображающего я», узника минуту тому назад и «без пяти минут Бога» сейчас, властного обращать самое «ничто» во «все», и во «все» превосходнейшее, потому что это *мое* «все», с *моими* облюбованно выдуманными для себя законами, с *моими* границами, *моим* духом, *моим* Логосом!

«Воля к театру» и «воля к преступлению»! — Неужели здесь нет места знаку равенства?!

Осыпьте человека, говорит голос из подполья, «всеми земными благами, утопите в счастье совсем с головой, так, чтобы только пузырьки вскакивали на поверхности счастья, как на воде; дайте ему такое экономическое довольство, чтоб ему совсем уж ничего больше не оставалось делать, кроме спать, кушать пряники и хлопотать о непрекращении всемирной истории, — так он вам и тут, человек-то, и тут, из одной неблагодарности, из одного пасквиля мерзость сделает. Рискнет даже пряниками и нарочно пожелает самого пагубного вздора, самой неэкономической бессмыслицы единственно для того, чтобы ко всему этому положительному благоразумию примешать свой пагубный фантастический элемент».

Я нарочно привел здесь слова Ф. М. Достоевского, так как Ф. М. Достоевский — атеатральнейший, казалось бы, из всех наших прославленных учителей жизни. И именно он, сам Ф. М. Достоевский, захваченный в своем «подполье», помогает мне вызволить мою идею «театра для себя», как видите, *преступного* в самой своей сердцевине!

В самом деле, разве «вообще театр» (я хочу сказать «всякий театр») не есть всегда преступление, противозаконие (переступление за пределы некоего кона)?

Разве сущность театра не в том, чтобы *прежде всего* выйти из норм, установленных природой, государством, обществом?

Разве радость и raison d’être[[408]](#endnote-321) театра не в этом переступлении положенных границ, не в этом выхождении за кон, и разве средства, которыми пользуется театр, не подлинно «преступные» средства *даже с узкоюридической точки зрения современных европейских кодексов*, как то: обман, притворство (симуляция), пользование чужим и вымышленным именем (заразительное до привычки и в жизни значиться под псевдонимом)[[409]](#footnote-90), ряд безнравственных {146} и любострастных жестов[[410]](#footnote-91) (объятия, поцелуи[[411]](#footnote-92) и развратные «заигрыванья» на глазах у всей почтеннейшей публики, да еще с заранее обдуманным, на репетициях, намерением: «Повторите-ка, Мария Ивановна, эту сценочку! Ведь здесь вам надо быть сплошным соблазном! — вертите же больше бедрами, колыхайте бюст, ногу больше обрисовывайте» и т. п.[[412]](#footnote-93)); я уж не говорю {147} о ролях симпатичных злодеев, талантливое исполнение которых представляет собою настоящее подстрекательство к преступной деятельности (вспомним «Разбойников» Шиллера и то множество молодежи, которое в свое время последовало примеру «благородного» Карла Моора!)[[413]](#footnote-94)

В своем взгляде на *театр как преступление* я совсем не так уж одинок сейчас, как это может показаться с первого взгляда.

Так, Герман Бар в своем романе «Театр» высказывает следующий, схожий с моим, взгляд: «Вследствие столкновения диких страстей… театр снова становится лобным местом всех злых инстинктов, скопившем уродов, истинным храмом сатаны; и тогда актерство становится как бы маской нечестивых вожделений. И в конце концов не знаешь, кто перед тобой: спекулянты, мечтатели или служители сатаны…» Выведенный здесь Г. Баром директор городского театра Вены так изливается в порыве откровенности: «Удивляюсь, как это порядочные люди пожимают мне руку; они, по-видимому, не имеют понятия о театре. Кто знает театр, для того, право, любой арестант честнее актера. Только по недосмотру актерам позволяется свободно вращаться среди людей. Их следовало бы днем держать в клетках или, по крайней мере, повесить им особые знаки на шею, чтобы их можно было сейчас же узнать»[[414]](#endnote-322).

В сравнении с этим директором театра греческий философ Платон оказывается куда гуманнее и последовательнее: прикосновенных к лицедейству он венчает лаврами и… выводит за границу своего государства!..[[415]](#footnote-95)[[416]](#endnote-323)

{148} Весь театр, как мы знаем, не только в основе своей, но и во всех своих методах проникнут *ложью* — этим единственным средством выявления несуществующего как существующего. А вы помните, к какому определению лжи привел этический ригоризм Канта? — К определению лжи как «*величайшего нарушения долга по отношению к самому себе*»[[417]](#endnote-324), т. е. к определению лжи как *величайшего преступления*.

Цель трагедии, по Аристотелю, в очищении страстей — страха, сострадания и подобных страстей…[[418]](#endnote-325) Ни одно из учений Аристотеля не вызвало такой разноречивой критики на протяжении десятков столетий, как учение о душевном *катарсисе*. И если б я был хоть чуточку посмелее, я бы прибавил ко всем этим толкованиям пресловутого катарсиса такое, которое раскрывало бы сущность трагического театра как арены преступлений, сопричащаясь коим и в коих временно исчерпывая свою злую волю (волю к преступлению), душа зрителя очищается. Другими словами, я бы охотно довел экстенсивность толкования данного места «Поэтики» до страницы, на которой уже значилось бы, что трагический театр, призывая зрителя к идеальному соучастию в представляемых преступлениях, соблазнительно увлекая его волнуемую страстями душу в самый омут заразительно разыгрываемого преступления, — является, в аристотелевском понимании, сам по себе преступлением (хе, хе)! Разве в самом деле учение о катарсисе не выигрывает от такого простейшего объяснения, что раз воля к преступлению существует в человеке, надо дать ей надлежащий исход; театр же как раз обманным образом, чрез сопереживание и дает такой исход!..

Вышло бы, что еще Аристотель хвалил трагический театр в его сущности как некое не только безопасное, но и душеполезное преступление.

Жаль, что робость мешает мне спрятаться за спину Аристотеля!..

Как бы то ни было, но если не только такой quasi-аристотелевский театр, а *всякий театр*, как мы объяснили, *есть непременное преступление* (и преступление, повторяю, не только в общеюридическом, вульгарном смысле этого слова, а в смысле философского построения его сущности), то «театр для себя» (театр бессребренный, без цензуры, без публики, без клаки, без рецензий! театр, чуждый всяческой погони за славой! театр, не считавшийся ни с чем, кроме державной воли *мастера своего театра*) — это как {149} некое «преступление ради преступления» и вместе с тем «искусство ради искусства» — квалифицированное, в подкупающем благородстве своем, и квалифицированное до последней ступени и ряда вон выхождения, преступление! — преступление, уже шокированное самим словом «преступление»! — преступление, перед которым, пилатствуя, не знаешь, что выгоднее: нарвать ли терний для виновника, завить ли лавровый венок для него или повернуться к воде для умовения рук.

Ключом «театра для себя» открывается одна из потайных дверей души героя «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского!

Через «театр для себя» дерзающий Раскольников поднимается на сотню голов выше самого Наполеона!

Последнему нужны были признания других, всемирная слава, история! — Раскольникову же только признание самого себя! Признание сильным и властным, таким же самым и вместе с тем совсем новым, совсем другим — в свободной и ничем внешним не обусловленной сцене преступления границы «не убий».

#### Post scriptum[[419]](#endnote-326)

Эта глава, названная слишком сухо, могла бы быть гораздо полнее разработана, начиная с идейного обоснования «театра-преступления» и кончая антецедентным анекдотизмом, иллюстрирующим принципиальное положение; к тому же в этой главе допущена неприличнейшая бестактность по адресу старика Аристотеля…

Но… надо же кое-что оставить на долю моих горе-критиков, с одной стороны, и на долю моих горе-последователей, с другой стороны.

#### V. Каждая минута — театр

— Театр для себя?.. К чему? зачем? Разве взрослому человеку пристало заниматься такой *бессмыслицей*? — спросит слишком здравомыслящий читатель.

— Куда зовет нас автор этой книги? Во что он хочет обратить нас, таких серьезных, деловитых, таких степенных?.. Безумьем кажется задача всей этой книги! безумьем ее выполнение! безумьем самая мысль, что мы, столь многоуважаемые в своей серьезности, рассудительности и борьбе со всякой бессмыслицей, можем хоть в ничтожной доле разделить симпатии этой книги, ее взгляды, ее учение…

Господа, позвольте вам ответить на сие прежде всего словами Ницше, отослав вас к тому из афоризмов его «Menschliches, Allzumenschliches»[[420]](#endnote-327), под заглавием которого — «Удовольствие от бессмыслицы» («Freude und Unsinn») — смеется следующее откровение: «Опрокидывание опыта, превращение целесообразного в бесцельное, необходимого в произвольное, но притом так, что этот процесс не причиняет никакого вреда и лишь воображается {150} из шаловливости, доставляет наслаждение, потому что это на мгновение освобождает нас от власти необходимого, целесообразного и опытно данного (denn es befreit uns momentan von der Zwange des Notwendigen, Zweckmäßigen und Erfahrungsgemäßen), в которых мы обыкновенно видим неумолимых владык…»[[421]](#endnote-328)

А затем позвольте вам напомнить о том педанте из новеллы Тика «Gemälde»[[422]](#endnote-329), который, ратуя против *сценических* элементов языка, смолкает посредине анафематствующего монолога в бессилии обойтись без чисто театральных, по своей природе, *олицетворений*. «Когда человек, — восклицает педант, — только сравнивает один предмет с другим, то он уже лжет. “Утренняя заря рассыпает розы” — можно ли придумать что-нибудь глупее? “Солнце погружается в море” — болтовня! “Утро пробуждается” — нет никакого утра, как же оно может спать, это ведь не что иное, как час восхода солнца. Проклятие! Ведь солнце даже не восходит, — и это уже бессмыслицы и поэзия. О, если бы мне была предоставлена власть над языком, я бы хорошо его очистил и вымел. О, проклятие! вымести! *В этом вечно лгущем мире нельзя обойтись без того, чтобы не говорить бессмыслицы*» (курсив мой. — *Н. Е.*).

Герман Зибек в «Das Wesen der ästhetischen Anschauung»[[423]](#endnote-330) учит, что уже «всякий эстетически рассматриваемый предмет является для нас *личностью*, — не только человек, что само собою понятно, но также и низшие организмы и неорганические предметы». Карл Гроос[[424]](#endnote-331), опираясь на Зибека, добавляет и (pardon, mesdames, messieux![[425]](#endnote-332)) обще‑до‑сту‑пно объясняет, что «эстетическая видимость всегда имеет характер *олицетворения*».

Но, господа, *олицетворение* (персонификация) — это если еще не совсем театр, то уже «без пяти минут театр», так как здесь, по воле человека или даже против его воли, *одно выступает в роли другого*.

Еще в «Театре как таковом» я объяснил, что все наше воспитание сводится к педантичному обучению роли «светского, сострадательного, дельного и хладнокровного человека», т. е. роли излюбленного героя современной драмы жизни. Но «когда кто-либо долго и упорно хочет *казаться* чем-нибудь, — замечает Ницше, — (Wenn einer sehr lange und hartnäckig etwas scheinen will), то под конец ему уже трудно *быть* чем-нибудь другим… Тот, кто всегда носит на лице маску приветливости, должен под конец приобрести власть над благожелательным настроением, без которой нельзя достигнуть выражения приветливости, — и в конце концов это настроение в свою очередь овладевает им, — он действительно *становится* благожелательным»[[426]](#footnote-96)[[427]](#endnote-333).

{151} Вы, конечно, понимаете, господа, что значит это становление?[[428]](#footnote-97)

Недавно ездил в Суджу (Курской губ.). Город — дрянь: немощеные улицы, дурацкая раскинутость, пыль, грязь, избенка на избенке…

Самое интересное в Судже — место, где находится Николаевское реальное училище; самое интересное в этом месте — сад, прилегающий с правой стороны к училищу; самое интересное в этом саду — памятник великому актеру земли Русской — Михаилу Семеновичу Щепкину, впервые выступившему на сцене в г. Судже[[429]](#footnote-98); самое интересное в этом памятнике — надпись золотыми буквами на темном мраморе: «Жить для меня значит — играть на сцене, играть значит — жить».

То обстоятельство, что памятник сказавшего эти слова находится в саду *Реального* училища и именно *по правую* его сторону, конечно не случайность для того, кто привык даже в незначительных явлениях открывать некую символическую значимость.

«Жить для меня значит — играть на сцене, играть значит — жить».

Эти слова — второе солнце Суджи, искупающее в глазах театрала-географа всю дрянность, неказистость и мизерность ее городского «благоустройства».

Эти *золотые* слова М. С. Щепкин сказал не за себя только, а за нас всех.

Если мы внимательней присмотримся к облику нашей жизни, поскольку она раскрывается именно в облике своем, мы непременно придем к убеждению, что чуть не каждая минута нашей жизни (нашей *собственной* жизни) — театр и притом театр самый настоящий.

Каждую минуту мы представляем себе что-либо в действии! — бываем и драматургами, и режиссерами!

Каждую минуту мы или думаем о будущем, или о прошлом. (Ведь настоящего нет!) Думая, например, о своем деле в будущем, мы как бы видим наглядно (образно-сценично) его осуществление, действующих в нем лиц, которые говорят то-то и то-то, видим их мимику, жесты («воображаю, какую Иван Иванович рожу скорчит»).

(В этом смысле Ницше подметил «Сцену из комедии, встречающуюся в жизни»[[430]](#footnote-99), где «некто придумывает глубокомысленное мнение о какой-либо теме, чтобы изложить его в обществе»…)

Если мы вспоминаем о нашем прошлом (хотя бы о вчерашнем событии), мы творчески заставляем вновь разыграться это событие перед нашими духовными очами; другими словами, сочиняем историческую пьесу {152} монодраматического характера на известное событие, инсценируем ее, и сами, подобно лицедею, дефилируем в ней перед собою же — зрителем и судьею. Иногда любим сладко помучить себя, изменяя ход событий, выводя не принимавшее в них участия действующее лицо, сочиняя иную развязку и пр. («а вдруг бы он ответил то-то», или «а если б в это время вошел такой-то», или «а вдруг бы она, заметив, что мой костюм в беспорядке, и видя мое смущенное лицо» и т. п.). При таком драматическом извращении «истории», бывает порою, что перед нашим внутренним взором неотступно разыгрывается дикая, до кошмара нелепая сцена… И хочется-то ее, и не хочется, и боязно, и стыдно так, что провалиться сейчас готов! А бес инсценировки, свивший себе гнездо в самой темени наших нервов, подуськивает, подхлестывает фантазию и разворачивает перед нами эту самую, все ту же самую картину сумасшедшей выдумки, разворачивает до бесконечности, до холодного пота, порой, до истерики…

Это он, все он из своего гнезда режиссирует, купюруя, присочиняя и извращая в нашем *сне* уже сыгранные, уже, казалось бы, отыгранные наяву сцены! Это он властно держит нас в тисках зрелища, когда, усталые и измученные представлениями дня, мы тщетно ищем ночью забвения в постели.

О, что за миг, когда его черная режиссура сменяется светлой режиссурой Ангела-Хранителя, когда рушатся тягчайшие оковы, поднимаются грузнейшие плиты, отворяются запретнейшие двери, на земле вдруг вырастают райские сады, а за нашими плечами крылья! Когда, вознесшись над земным, мы видим все утишинным и умиренным, видим болезни заврачеванными и смерти милых уничтоженными, видим сбывшимися несбыточнейшие из наших мечтаний и трепещем последним трепетом неизреченного счастья!..

Днем, как и ночью, ночью, как и днем, мы все время, все время в театре! И черный ли бес или светлый Ангел — это же мы, это же наши силы ткут беспрерывную нить некой драмы, где начала и концы свиваются, скручиваются и уносятся вдаль, чтобы снова, быть может, вернуться, снова ужаснуть или ублажить, утолить или успокоить.

Сон (сновидение) — драма нашей собственной выдумки, «театр для себя», где сам себя видишь в произвольной действительности, как на ленте гигантского кинематографа.

И какие же захватно-интересные пьесы разыгрываются порой на воздушных подмостках такого театра! Недаром в своей «Смерти» Метерлинк приводит мудрые слова о том, что «*каждый во сне Шекспир*»[[431]](#endnote-334), каждый!

Не это ли влеченье к «театру для себя» движет пьяницу?! Ведь не алкоголь же сам по себе ему важен, ей-богу, а некое *новое самочувствие*, новая роль, лучшая грезоспособность, лучшая окрыленность мечты, безудержность и размах пленительно-творческой силы! Вот он пьян!.. И как же блестят его *другое* увидевшие очи! И это уже *не он*, хоть и он! И на что только этот «он» не способен сейчас! И чего только «он» не забыл уже, не переоценил, не перемыслил!.. Он уж *другой* и в *другом* мире.

{153} И то же самое, да еще в большей степени, остальные наркотики! (Ах, прочтите еще и еще раз об «Искусственных эдемах» у Бодлера, Квинси, Моро де Тура, Теофиля Готье и Фаррера![[432]](#endnote-335))

Что такое в самом деле приязнь к наркотическим средствам, как не болезненное проявление воли к театру, исходный пункт которой — забвение данного мира, а цель — бытие в другом мире!..

Но бросим эксцессивное в «театре для себя»[[433]](#footnote-100)! Вот я пастух, здоровый и трезвый! Я далек, я за тридевять земель от сценических подмостков, я лежу на траве, отрешился от земного, вперил очи в небо, не хочу ни о чем думать! — А театр уже готов! — Плывут облака, а в них замки высокие, крепости неприступные, витязи бранные, звери чудовищные, корабли, монахи, девы и горы — все не плывут, а *разыгрывают* перед моим зачарованным взором волшебную мистерию, начало которой мне неизвестно, а конец не дано уследить[[434]](#footnote-101).

«Сплошь и рядом нам приходится встречаться с… трансформациями! — говорит сама Истина устами П. А. Сорокина, автора книжечки “Символы в общественной жизни”. — Военный человек или губернатор, — продолжает он, — одетый в простую штатскую одежду и находящийся в салоне или в простом собрании, совершенно отличается и по манерам, и по жесту, и по голосу, и вообще по поведению от того же человека, находящегося при исполнении своих служебных обязанностей… он становится *неузнаваемым*… появляется важное лицо, властные движения, чопорность, торжественность и напыщенность всего поведения; обычная мягкость сменяется какой-то формальностью, сухостью, порой жестокостью и т. д. Вообще человек вдруг перерождается…»

Вы только выкиньте из жизни те моменты, когда вы не заняты «фигурированием», «разыгрыванием роли» или зрелищем «фигурирования» и «разыгрывания роли» другими, выкиньте те моменты, когда в грезах вы не видите той или иной инсценировки сбывающейся надежды или туманного спектакля вспоминаемого случая, выкиньте сновидения — эти фантастико-мистические феерии, автор и режиссер которых в действительности ваше подсознательное «я», выкиньте всю театрально-обрядовую сторону вашей жизни, все часы игр прошлого детства и настоящего, когда вы скоморошествуете, передразниваете знакомых или копируете их, все часы ваших сыздавна начавшихся посещений официального театра, воспоминаний о нем и споров, все часы чтения пьес и романов, представляющих собой не что иное, как искусно сынсценированную жизнь, спектакль которой разыгрывается перед вами на страницам романа, я уж не говорю — вычтите все часы чтения рецензий и критики о театре, когда вовлекаемые мысленно в публичное действо, вы поочередно становитесь на место того или иного исполнителя, автора или критикуемого режиссера, нет! — выкиньте из {154} вашей жизни все часы вашего лицемерия[[435]](#footnote-102), все часы отдания дани светскости и условности, весь поток часов проявления вашей «воспитанности», — и вы воочию увидите, что для не-театра (понимая театр в моем смысле) остается в жизни каждого из нас так мало времени, что большинство-то уж во всяком случае может с правом воскликнуть: *да! каждая минута моей жизни — театр*.

«Дилетанты *в жизни* лучше актеров играют комедию, — замечает Макс Буркхард в своей прекрасной книге “Театр”, — так как последние слишком уверены в успехе, чтобы прилагать много усилий там, где дело не касается их искусства, одобрения толпы или совершенно исключительных целей. При посредстве театра и его деятелей, в особенности же деятельниц, в повседневную жизнь вновь и вновь возвращаются все приемы старой интриганской пьесы, от которых люди уже успели было отделаться, и я смею думать, что большая часть анонимных писем, писание которых все еще не прекратилось, исходит от лиц, имеющих то или иное отношение к театру»[[436]](#footnote-103).

Вы только просмотрите повнимательней альбомы с фотографическими карточками у себя и у своих знакомых! Взгляните испытующе на эти позы, эти улыбки, эти бутафорские «катания в лодке», эти «выглядывания в окно, увитое плющом», эти «за изгородью», «за книжкой», эти одернутые рукава и «почему-то распущенные волосы», взгляните на этих замечательных барышень в так называемых «русских костюмах», на этих увесистых дам, развернувших веер, в бальном платье и «почему-то в облаках»! Право, между Ницше, красующимся на фотографии в форме прусского солдата с обнаженной саблей[[437]](#endnote-336), и между нашими министрами, так «просто», совсем «естественно», «этак по-домашнему» снимающимися в своих рабочих кабинетах, словно их застали нечаянно, — нет решительно никакой разницы с точки зрения «театра для себя», претендующего в конечном устремлении и на «театр для других».

О, эта пресловутая *естественность*! эта смехотворная, эта чудовищная, по своей наивности, естественность! — мы ее давным-давно раскусили, а Оскар Уайльд, так тот даже объяснил нам, что это *самая трудная роль*.

{155} Когда я разглядываю фотографические снимки, я радуюсь случаю узнать, какое из театральных мгновений своей жизни оригинал счел наиболее удачно выбранным, какому из этих мгновений его вкус сказал «остановись навеки, ты так прекрасно»[[438]](#endnote-337), какого «театра для себя» ему не стыдно стало перед ближними, какого рода театральность вообще он считает благородной или «бонтонной». (О, как часто тогда узнаешь кухарку в той, кого, ослепленный, считал герцогиней!)

Каждая минута театр!.. Ряд фотографических снимков с кого-либо из нас *во всех возрастах* служит лишним тому подтверждением…

Хотите еще одно лишнее подтверждение?.. (быть может совсем лишнее?)

Когда приходят к убеждению, что каждая минута жизни недостаточно насыщена театром и что насытить ее в желательной степени единолично и самостоятельно — дело слишком большой трудности, прибегают иногда к последнему средству… — женятся на артистках! на этих вечных изменницах, накрашенных, ненастоящих, неискренних, помешанных на успехе и на туалетах, бросающих семейный очаг с больным ребенком, чтобы продефилировать в глупейшем revue, обнимающихся по сто раз на репетициях с каким-нибудь пьяницей-пройдохой, то бишь любовником-партнером, расточающих свои улыбки первому встречному рецензенту и т. д. и т. п. «*Даже уважение к своему гербу и традиции* не могут удержать молодых лордов от этого соблазна», — скорбят английские газеты[[439]](#footnote-104).

О, роковое стремленье в насыщенности каждой минуты театром[[440]](#footnote-105)!..

{156} Но если каждая минута — театр, если мы каждую минуту заняты неким сценическим представлением, я хочу сказать — если действительно наш удел — театр, и притом по преимуществу «театр для себя», то пусть же он будет, насколько это возможно, хорошим театром, чтобы в нем, чрез него, от него, с ним — легче, приятней и гордее (извините за такую сравнительную степень) жилось.

Ужасна тамбовская крестьянка, одетая по парижской моде, так как она *не свою* роль играет, оскорбителен вид усатого солдата, наряженного девушкой, и пр.

Нужна, разумеется, известная доля сценического альтруизма в случаях, когда возможны случайные зрители, как бы ни был сладостен сам по себе «театр для себя» той же тамбовской крестьянки и того же усача-солдата. Право же, это так малостеснительно! А сознание, что и другие рады извлечь хороший «театр для себя» из вашего «театра для себя», совершенно оправдывает такое стеснение.

Но, конечно, à la longue[[441]](#endnote-338), это то, что называется «сравнительными пустяками».

Главное — *не быть самим собой*! — вот театральный императив человеческой души.

Поистине, когда Пер Гюнт становится самим собой, ему ничего другого не остается, как поскорее умереть[[442]](#endnote-339).

И как же жалостно звучит тогда колыбельная Сольвейг!..

#### «На бис»

— Все это так, — сказала мне знакомая актриса после длинного разговора на тему «Каждая минута — театр». — Конечно, мы в жизни играем, и играем подчас не хуже, чем на сцене, хоть и бесплатно.

— Бесплатно? — возразил я. — Вы ошибаетесь! — Наше актерство в жизни всегда оплачивается и даже очень щедро порою! Разве обретая уваженье, любовь, симпатию к изображаемому нами лицу (допустим, что сами мы, в нашем животном эгоизме, не способны внушить такое отношенье!), разве мы остаемся в таком случае без гонорара? А все те выгоды, которые можно извлечь из уваженья к нам, любви, симпатии, — разве они не приводят иногда к настоящему богатству!.. Наконец, кроме материальной выгоды, быть может нам ненужной, всегда, при удачной игре, мы обретаем духовную выгоду — то желанное, что составляет, быть может, настоящую ценность нашего существования.

{157} — О чем вы говорите?

— Я имею в виду обретение чрез игру, чрез акт самопреображения, *нового* мира, *нового* мироощущения, *нового* бытия, где я «Федот, да не тот», а нечто получше, повыше, поинтереснее. Согласитесь, что это изрядная награда! «*Новое бытие*» — разве это не дороже для вас «нового платья», например, «нового браслета», «нового автомобиля»?

— Вы все философствуете, а я хотела бы поговорить с вами попросту. Насчет «бесплатности» нашей игры в жизни — это я «так» сказала, а вы уж и рады придраться. Главное, что я хотела вас спросить, совсем не это, а вот что: неужели вы серьезно уверены, что мы все время, т. е. я хочу сказать — действительно *все время* играем!

— Конечно.

— Ну а когда мы кричим от боли, мать рожает ребенка, вообще некоторые «отправления» в нашей жизни, о которых неловко говорить? Неужели мы тоже *тогда* «играем»?!. Это же неправда, это ваша фантазия!.. Я отлично понимаю, что хотят сказать все ваши ученые, когда они сравнивают мир с театром, говорят, что «люди в жизни» — это те же «актеры на сцене» и т. п. Не только понимаю, но и охотно этому верю, даже могу привести тысячу примеров из своей собственной «практики». Бывало, например, режиссер затянет репетицию, а тебе надо на примерку платья или что другое, ну и разумеется «побледнеешь», «качнешься», сделаешь «больные глаза», платок у рта, будто тошнит, и дело в шляпе: «ступайте домой отлежаться до спектакля». Все это прекрасно, т. е. я хочу сказать — игра чистейшей пробы. Но… Возьмем такой случай! — Вы знаете — в гастрольной поездке бог знает, в каких «нумерах» приходится останавливаться! — грязь, гадость! одним словом, я говорю о клопах. Что ж, по-вашему выходит, что и тогда, когда я спросонья, в величайшем негодовании, с величайшим омерзением и ужасом сражаюсь с клопами, это тоже для меня «игра», тоже «театр»?..

— Возможно. Ведь наша фантазия всегда преувеличивает опасность! Недаром говорится: «У страха глаза велики»! — это значит: и страх может быть стимулом театральности им же вызванного «опасного положения». Далее, когда мы не только «зрители» развертывающейся перед нами жизненной «драмы» или «комедии», — мы неминуемо в них «действующие лица». А стоит нам очутиться в этом положении, как оно мгновенно и в нашем представлении, и в нашем поведении, обращается в «роль» со всеми «позами», из нее вытекающими. Только это обыкновенно ускальзывает от нашего внимания.

— Так что, по-вашему выходит, что я «позировала», истребляя клопов? Была, так сказать, «героиней», «жертвой», словом, «играла роль»?

— Возможно. Но, разумеется, в том случае, если в вас сохранилось тогда присутствие духа, т. е. если вы не окончательно утратили в момент самозащиты человеческого образа и подобия.

— Ну а вы как полагаете?

— Думаю, что до этого не дошло: вы слишком актриса, т. е. слишком привыкли владеть собой. Ведь вы тогда не убежали в паническом страхе от ваших врагов?

{158} — Что ж из этого следует?

— Ничего более, как то, что вы остались, стало быть, верны себе, т. е. верны актрисе, в вас живущей.

— Я вам говорю — что же мне клясться! — что я потеряла голову от омерзения, что я чуть не упала в обморок, что я…

— Но этого не случилось! — актриса овладела собой, и, в той степени театрального преувеличения, какое свойственно вообще всем женщинам, вы «мужественно» исполнили выпавшую на вашу долю «роль». Вот если б вы действительно озверели или испугались настолько, что потеряли бы присутствие духа, короче говоря — *лишились бы сознания*, т. е. перестали бы быть тем, что вы есть, *перестали бы быть человеком* во всей совокупности присущих ему инстинктов, — а вы знаете, что театральность — это тоже инстинкт, и притом исключительно могучий, подавляющий порой, например, при татуировке борнуэзов[[443]](#endnote-340) или акробатизме Блондена[[444]](#endnote-341), даже инстинкт самосохранения, — тогда конечно ни на какой «театр для себя» вы не были б способны! — Но ведь, когда я говорю «каждая минута — театр», я имею в виду человека, а не животное. Ревущей от боли роженице — беру ваш же пример, — конечно, не до «театра», когда «животное» берет в ней верх над «человеком». К тому же, сударыня, могу добавить, что исключение только подтверждает правило.

— Я думаю, что это было именно такого рода исключение.

— Не знаю; ведь я при этом не присутствовал!

— Негодный, этого еще не доставало!.. Но — бросим шутки — разве у вас не бывает таких исключений?.. Вспомните!.. Возьмите, например, — зачем нам далеко ходить? — хотя бы вчерашний день! Да, да! С того момента, как вы проснулись, и вплоть до ночи, когда вы заснули!.. Не сомневаюсь, что вы вчера «играть» «играли» не меньше, чем в другие дни, — ведь вы такой «актер», — но… не сердитесь, мой друг, я никогда не поверю, чтоб вы вчера, например, все время, целый день, т. е. вы понимаете, *все время* играли! — вы слишком серьезный человек для этого.

— Боюсь, что я окажусь легкомысленней, чем вам бы этого хотелось.

— Не бойтесь и рассказывайте! Только чур! — одну правду! Согласны?

— Чтоб вам доставить удовольствие…

— Нет, нет не ради удовольствия, а ради… ради истины! Ведь это же нечто невозможное, что вы проповедуете! — «Каждая минута — театр»! Ка‑жда‑я!.. На этом можно с ума сойти если это не façon de parler[[445]](#endnote-342)! Итак, sans blagues[[446]](#endnote-343)! Начинайте!

— Вы застаете меня врасплох!

— Тем лучше.

— Вчерашний день?

— Он самый.

— Дайте припомнить!

— Даю.

— Вчерашний день… Гм… Кажется, вчера ничего не случилось особенного… Да, ровно ничего.

{159} — Ну‑с?

— Ну‑с, я провел вчерашний день, как провожу обыкновенно свои будни.

— Т. е.?

— Т. е. стремясь все время, по возможности, обратить их в некий праздник для себя. Проснувшись, занимался гимнастикой. Врач мне советовал делать ее голым. Этого достаточно, чтоб я во время упражнений в таком виде представлял себя то «спартанцем», то «римским гладиатором», то просто «тренирующимся борцом» или чем-то вроде этого.

— Богатая фантазия!

— Вид напряженных мускулов моего тела, особая свежесть, испытываемая при обнажении, обязательная позировка при гимнастических положениях, наконец, само состояние раздетости — все это вместе взятое всегда переносит меня в какую-то «роль», «античную роль», «классическую», — уж не знаю, как вернее передать вам ее сущность.

— Дальше!

— После гимнастики я умываюсь, одеваюсь, бреюсь, причесываюсь, занимаюсь своим туалетом; ну а это, как вы знаете, не что иное, как одно из «начал» нашего светского «театра».

— Я вас не понимаю. При чем тут «театр»! — Гигиена!

— Да, но *преображающая* нас гигиена! т. е. *театрализующая* нашу внешность! — Зубная щетка, гребенка, бритва, та же вода, мыло, прибор для маникюра, я уж не говорю про пудру, фиксатуар, бриллиантин, щипцы для завивки и тому подобное, — все это изменяет нашу внешность согласно заданию роли «культурного человека». Я не сижу перед вами косматый, когтистый, обросший — словом, в том первобытном виде, в каком мы знаем настоящих дикарей — этих полулюдей-полуживотных в сравнении с нами. Я театрализован в плане современного *светского* образца и подобия; а это, согласитесь, не одно и то же, что *дикарский* образ и подобие!

— Nous у sommes[[447]](#endnote-344).

— То же можно с правом сказать и относительно одежды, маскарадно и порою до неузнаваемости изменяющей очертания, представление о весе, складе — словом, весь *вид* нашего тела.

— Вы очень находчивы!

— Что одежда трансформирует не только вид, а частью и само наше тело, об этом, я думаю, распространяться не стоит, т. к. всякий и так знает, что такое человеческая нога, «изуродованная» башмаком, и что такое женский торс, «из…» — виноват — «измененный» корсетом.

— Дальше!

— Дальше, мне кажется, все остальное объясняется еще проще.

— Т. е.?

— Держу пари, что нет такого мужчины, который, надев фрак со всеми «парадными онёрами», не почувствовал бы себя хоть чуточку «фрачно». Уже выутюженные заново брюки дают ногам и всему телу *другую* осанку, а вместе с ней и *другое* самочувствие. Как это ни странно, но факт остается фактом: костюм обусловливает роль почти в той же степени, в какой роль {160} обусловливает костюм. Мундир, судейская цепь, фрак — все это *обязывает* к известной «игре». С этим вы согласитесь, т. к. это слишком очевидно. Труднее признать, что и простой, будничный, штатский «костюм» тоже «обязывает». А между тем это именно так, потому что, в сущности, это явление одного и того же порядка. Стоит, например, женщине надеть кокетливую шляпку, как она начинает разыгрывать «хорошенькую»…

— Вы как будто отвлекаетесь от главного! Ведь вы обещали рассказать про ваш вчерашний день — день лицедея, для которого «каждая минута — театр»!

— Я помню свое обещание. Но мне кажется, из моих слов уже достаточно явствует, что этот день, как и другие, не мог быть чем-либо иным, как днем «актерства» от зари до зари. Ведь если вся наша *искусственная* внешность, — которую мы, так сказать, *все время* носим с собой, — если эта внешность как произведение непрестанно театрализующей воли сама по себе уже обязывает к «игре», «роли», то остальное уже ясно как день и, в частности, как мой вчерашний день, которым вы так лестно для него и для меня заинтересовались.

— И это все, что вы можете добавить в пользу вашего положения «каждая минута — театр»?

— О, далеко не все!

— Так продолжайте! Я хочу… попробовать убедиться.

— Для этого, помимо сказанного, вам достаточно, пожалуй, вдуматься хотя бы в суть нашего… «воспитания»! — Надеюсь, вам не трудно согласиться, что воспитание, которое дают нам наши родители, гувернантки, школа, есть не что иное, как обучение известной «роли» и приучения к этой «роли», которая впоследствии обращается в нашу «вторую натуру»… Вчерашний день, как и другие, я, в результате анализа своего поведения, конечно, держался *все время* не как дикарь, т. е. естественно, а как *воспитанный* в плане выработанной европейской культурой «роли» благонравного, аккуратного, любезного, обходительного, изящного молодого человека. Стало быть, я *все время* «играл», моя каждая минута была «театром» и, я думаю, что довольно сносным «театром».

— Чем вы занимались вчера?

— Утром читал газеты, со вниманьем режиссера-контролера отдаваясь *зрелищу* развертывавшегося передо мной политического «положения вещей», переживал при чтении как бы в действительности, т. е. словно видел своими глазами эти мрачные *сцены* убийства, краж, скандалов, мысленно присутствовал с корреспондентом на *театре* военных действий, в отделе театральных рецензий наслаждался пьесами в замечательном освещении наших критиков, удивляясь, откуда они берут в конце концов свои столь разные рефлектора, очки, бинокли… Потом писал письма друзьям, т. е. сочинял *монологи* «хорошего человека». Потом поехал на службу. Едучи хотел — это кажется свойственно всем — изобразить «молодого» человека «приятной наружности» с «интригующим» взглядом, делового, уважаемого, в общем «молодца», снисходительного, хотя «пальцев в рот не клади», — {161} одним словом, что-то в этом роде. Ну, на службе известное дело: и рад бы быть простым, да официальное положение не дозволяет. Тут уже «игра» напропалую! — устанешь даже от своей «роли»!.. После службы обедал в гостях, задавал «тону» своей «светскостью», щедростью (подсунули билет на благотворительный вечер!) импонировал молодой хозяйке в качестве «пройди-свет», вел с нею такой же *искусственный диалог*, как с вами, а вечер провел в оперетке. Вот вам и весь мой вчерашний день.

— Гм… Не знаю, что вам на это ответить… Но… почему вы находите, что мы ведем с вами сейчас «*искусственный диалог*»?

— Потому что, если б мы с вами говорили попросту, без всякого соблюдения драматической формы «салонного разговора», то…

— То?.. Договаривайте!

— То я бы с вами, может быть, и разговаривать не стал бы!

— Как так?!!

— А если бы стал, то, кроме ругани, вы ничего бы от меня не добились!

— Что ж бы вы мне сказали?.. Это становится интересным!

— Увольте!

— Нет, я прошу! я требую!..

— Сказал бы: «дурища набитая! не для твоих цыплячьих мозгов такие истины, как “каждая минута — театр”!»

— Ха, ха, ха!.. Сильно сказано!.. Нет уж лучше «искусственный диалог»!

— Я то же думаю.

— Предпочитаю, чтобы в таком случае каждая минута была бы «театром»!

— Je ne désire pas mieux[[448]](#endnote-345)!

— Ха, ха, ха! Удружили!, нечего сказать!

— Простите!

— Итак — status quo ante[[449]](#endnote-346)!

— Извольте!

— Мы с вами «*играем*»…

— «Играем».

— Как актеры?..

— Как актеры.

— И это неизбежно?

— Совершенно верно.

— *Совершенно* верно?.. Гм… Может быть. Только не надобно об этом думать, а то…

— Что?

— Можно с ума сойти… мозги не выдержат…

— Цыплячьи!

— Что вы сказали?

— Ничего.

— Нет, вы что-то сказали.

— Я сказал «про себя», «à part»[[450]](#endnote-347), «к публике».

— Кажется, это не входит в вашу «роль»?

— «Отсебятина». Извиняюсь…

{162} — Что случилось с вашим глазом?.. Соринка?.. Отчего вы покраснели?

— Вы меня сконфузили и… не желая в этом признаться, я хотел маскировать смущение неловкостью в глазу.

— Я с вас сорвала маску!

— Если вы станете внимательней, вам это будет удаваться в жизни с кем угодно и когда угодно! — *ежеминутно*.

#### VI. Дон Кихот и Робинзон

«Но еще удивительнее то, — заметил священник, — что стоит только оставить этот сумбур и заговорить с ним о чем-нибудь другом, и вы его узнаете: так судит он обо всем ясно, толково и умно — без этого несчастного рыцарства, уверяю вас, всякий признал бы его за человека высокого и просвещенного ума».

Так кончается глава XXX первой части «Дон Кихота».

«Так судит он обо всем *ясно, толково и умно*»… «Человек *высокого и просвещенного ума*»… Это Дон Кихот-то!

Как же так? Как мог *высокий* и *просвещенный* ум, так *ясно* и *толково* обо всем судящий, увлечься какими-то детскими сказками и отдаться, да притом еще отдаться целиком, «с руками и ногами», во власть какого-то *сумбура*!

Этого священник не уразумел.

Не уразумели этого и те критики Сервантеса, которые, во главе с Фишером, усмотрели в «Дон Кихоте» прежде всего намерение поэта осмеять рыцарство; выполнение, мол, этого задания и дало главным образом ценность «Дон Кихоту» в качестве народного романа, «потому что народ возбуждается им к осмеянию отжившего идеала аристократии»[[451]](#footnote-106).

Какая чушь!.. Какое дело нам, обожателям Рыцаря Печального Образа, до рыцарских романов, давно уже исчезнувших с горизонта книжных рынков, давным-давно уж никому не интересных, безвредных, а теперь и неизвестных нам вовсе!

{163} Неужели заслуга Сервантеса только и только в смертельном ударе рыцарским романам (если оставить в стороне проблему художественности в фактуре «Дон Кихота»)?

Неужели в наших глазах столь уже доблестно сейчас осмеяние социального зла (?) седой старины, — зла, столь же проблематичного, сколь ничтожно его значение для грядущих веков, а в частности для нас, позитивных людей рубежа XIX – XX веков!

Ужель восторг пред «Дон Кихотом» равносилен злорадству над кончиной рыцарства и над аутодафе рыцарских романов!..

О, эти «классические» объяснения классических произведений!

Насколько прав был Гейне, сказав, что перо гения выше его самого, так как захватывает гораздо больше его случайных намерений…

Рыцарство, как синоним насилия и грабежа, каким оно стало в эпоху своего вырождения (на заре эпохи «Возрождения»), осталось в нашей памяти, вопреки всем нынешним медивистам мира, синонимом благородства и честности, а рыцарский роман, почти неизвестный нам, окутан в нашем представлении сладчайшей дымкой мистического романтизма. Как же прославлять нам Сервантеса за надругание над самым дорогим, самым чарующим, самым святым, что только осталось в памяти испошлившегося человечества от жестокого и мрачного Средневековья!

Пусть Сервантес, написав неподражаемо-подражательный рыцарский роман sui generis[[452]](#endnote-348), хотел в действительности написать сатиру *против* рыцарских романов, — мы любим творца «Дон Кихота» совсем за другое, и это другое — тот искренний и пламенный протест против торжествующей реальности нашего *здешнего* существования, который подразумевается в Кихаде на каждом шагу его «сказочных» подвигов.

Быть нездешним, будучи здешним, да ведь это же удел не только Кихад, но и святых, но и ангелов!

«В это время какой-то пастух свистнул пять или шесть раз, и это окончательно *убедило* Дон Кихота, что он находится в знаменитом замке, в котором услаждают музыкой его послеобеденный отдых, и тут треска показалась ему форелью, черный хлеб — белым, прислуживавшие ему женщины — знаменитыми дамами, а хозяин — управляющим замком, и невыразимо был он восхищен принятым им намерением сделаться странствующим рыцарем и блестящим результатом его первого выезда».

И вам, если вы *здешние*, не завидна перемена декораций, наступающая мгновенно после пяти или шести свистков?.. Вы хотели бы все видеть, как цирюльник, священник или Санчо Панса — друзья ламанчского героя?

О, Санчо Панса, несмотря на все свое духовное убожество, такой трезвый, такой здешний, такой тутошний! О, его не надуешь, не зачаруешь, не заколдуешь!

«— Когда ты приблизился к ней, не повеяло ли на тебя восхитительнейшими ароматами, не благоухало ли все вокруг нее, как в магазине самого изысканного парфюмера?

{164} — Никаких запахов я не слышал от нее, кроме одного, — ответил Санчо, — происходившего, верно, оттого, что работая, она страх как потела…

— У тебя, верно, был насморк[[453]](#footnote-107), — сказал рыцарь, — или ты слышал свой собственный запах, потому что я, кажется, знаю, как благоухает эта роза между шинами, эта садовая лилия, эта разжиженная амбра.

— Пожалуй, что свой собственный слышал я, — продолжал Санчо, — я, точно, зачастую слышу от себя такой же самый запах, какой, показалось мне, слышал от вашей дамы Дульцинеи. И ничего тут мудреного нет, если я слышал, потому что один черт, говорят, похож на другого…»

Что же вам нравится больше, читатель: нос Дон Кихота или нос Санчо Панса? Хотели бы вы обонять по-донкихотски или по-санчопански? Желали бы вы видеть в Альдонсе Лоренсо Дульцинею Тобосскую или, по-вашему, уж раз Альдонса, так и оставайся Альдонсой?

Чей жребий слаще? Какой выбор благороднее? Результаты какого выбора желательней в этом проклятом мире, где, не будь мы «quand même[[454]](#endnote-349) Дон Кихотами», не найти ни одной Альдонсы, от которой пахло бы только «разжиженной амброй»?

О, если вы Санчо Панса, вам, разумеется, никогда не понять, зачем, для чего, с какой стати Дон Кихоты донкихотствуют.

«— Мне кажется, что все эти безумствовавшие и страдавшие рыцари, — заметил Санчо, — были вызваны к тому каким-нибудь особенным обстоятельством. Но вам-то, ваша милость, из-за чего сходить с ума? Какая дама осерчала на вас? или какие доказательства имеете вы шашней вашей дамы Дульцинеи Тобосской с каким-нибудь христианином или мавром?

— В том-то и дело, что никаких, — отвечал Дон Кихот. — Но что было бы особенного в том, если бы странствующий рыцарь стал сходить с ума вследствие какой-нибудь причины? — решительно ничего. *Сила в том, чтоб он стал сумасшествовать без всякой причины*…»

В этих словах вся своеобразная апология донкихотства, выраженная так просто, как это может быть, казалось бы, понятно недоумевающим Санчо Пансам. Проглядеть эти слова в бессмертном произведении Сервантеса так, как это случилось с Тикнором[[455]](#endnote-350), Фишером, Эмилем Шалем и др., — значит проглядеть весь смысл донкихотства, все его raison d’être[[456]](#endnote-351), все возможное оправдание здравости ума героя, которого Сервантес так любит, в угоду несмышленышам называть полоумным. Впрочем — нельзя научиться понимать Дон Кихота, — Дон Кихота можно только почувствовать, и почувствовать тем именно чувством, которое, в возможном устремлении своем, и называется теперь донкихотством.

{165} Нельзя уразуметь пения райской птицы, не будучи по природе своей хоть немножко райской птицей. — Нельзя уразуметь, а тем более полюбить так, как многие из нас полюбили благородного[[457]](#footnote-108) Дон Кихота, если в душе не живет свой собственный Дон Кихот, тысячу раз правый в этом неправом мире.

Дон Кихот бессмертен.

До Сервантеса он уже существовал тысячелетия, только неназванный и неописанный. И тысячелетия еще будет существовать! будет, пока будут тазики для бритья, легко обращаемые в шлемы Мамбрена, пока будут клячи, из которых можно сделать Росинантов, пока будут Альдонсы, в ноте которых можно уловить запах «разжиженной амбры».

Дон Кихот бессмертен. Это вы, это я, это он, может быть даже «они», хоть «они» в этом не сознаются.

И сколько же прелести, вечной прелести в том, что на поверку и quand même, и вы, и я, и он, и даже «они», несознающиеся, — все Дон Кихоты!.. Сколько в этом радости, и смеха, и бездонного упоения!

Что? Стрелка часов показала конец Средневековья?.. Кой черт! Я не хочу! — Я передвигаю стрелку назад! Я останавливаю ее на любом часе! — И начинается мистическая *монодрама*, где все от меня и все для меня.

Мы не хотим этого мира. Ну его! Он нам противен во всей своей нищенской ободранности, во всей свое наготе опытом данного! И мы не верим в него, и он нам скучен и не нужен вовсе, и не наш это мир, совсем-совсем не наш.

И мы седлаем своего Росинанта подобно поэту, седлающему Пегаса, подобно легендарному Александру, седлающему Буцефала, подобно сказочному Сиду[[458]](#endnote-352), седлающему Бабиэки, одеваемся в наряд подвижника, вперяем жаркий взор в туманную даль и гордо выезжаем за пределы Ламанча, за пределы «черты оседлости», где царит злой и глупый квартальный, уезжаем и от священника, и от цирюльника, и от заботливой экономки, и от милой племянницы, и от всех друзей родного дома.

Куда? Зачем?

А! Мы взойдем на вершину какой-нибудь дикой скалы и, разорвав на себе одежду, разметаем оружие или, «поспешно раздевшись и оставшись в одной рубахе», умудримся «дать себе подзатыльника», сделать «два прыжка в воздухе» и «два раза перекувырнуться»…

«Все эти сумасбродства вы станете творить только для смеха?» — предположит простодушный Санчо Панса, на что каждый из нас ответит, как и подобает Дон Кихоту: «Все, что я собираюсь делать здесь (на вершине скалы), будет вовсе не для смеха, а совершенно серьезно… кувыркания мои {166} должны быть истинные, а не призрачные, объясняемые разными лжеумствованиями. Мне даже необходимо будет несколько корпии для перевязки…»

Но из-за чего? Какая же настоящая причина таких сумасбродств, для которых надо даже заготовить корпия?!

Никаких. «*Сила в том, чтобы… сумасшествовать без всякой причины*».

В этом все credo[[459]](#endnote-353) донкихотства.

Смешно?..

О, в глазах Санчо Панса это, конечно, смешно. А может быть, и вообще смешно. Ведь человек, по словам Ф. М. Достоевского, «устроен комически», потому что для него хоть «дважды два — превосходная вещь; но если уж все хвалить, то и дважды два пять — премилая иногда вещица…» «Пусть даже так будет, что хрустальное здание есть пуф, что по законам природы его и не полагается… Но какое мне дело, — сознается человек из подполья, — что его не полагается. Не все ли равно, если он существует в моих желаниях или, лучше сказать, существует, пока существуют мои желания?»[[460]](#footnote-109)

Дать себе без всякой *реальной* причины подзатыльника?!! — О, разумеется, «человек устроен комически», и Санчо Панса вправе надрывать животики. Вы, конечно, помните, как он смеялся втихомолку, когда, в угоду рыцарю, подвергая себя самобичеванию, выполнил его обманным образом на стволе дерева?.. Как хорошо, что этот самый Санчо Панса не дожил до «Записок из подполья», где так весело говорится, что «страдание, — да ведь это единственная причина сознания» и что «самого себя иногда можно посечь, а это все-таки подживляет. Хоть и ретроградно, а все же лучше, чем ничего!» Бедный Санчо Панса просто умер бы со смеху.

Тот «театр для себя», на какой отважился Дон Кихот, является законнейшим, логичнейшим, вне компромисса последовательнейшим апогеем воли к театру[[461]](#footnote-110). Ведь если вы любите сказку, вы должны хотеть этой сказки и в жизни; если вы называете детство золотым, вы должны хотеть раззолотить его золотом и свою взрослость; если вы верите, что действительность прикрыта фата-морганой, что мир находится во власти неразгаданного волшебства, вы должны, подобно Дон Кихоту, утверждать, что «все окружающее странствующего рыцаря кажется *химерой*, безумием, странностью; все вокруг него делается навыворот». — «Эта самая вещь, — говорит Дон Кихот своему оруженосцу, — которая тебе кажется тазом, мне кажется шлемом Мамбрена, а третьему покажется чем-нибудь совершенно другим».

{167} И, разумеется, Дон Кихот тысячу раз прав по-своему среди неправых, принимая обыкновенный цирюльничий таз для бритья за волшебный шлем Мамбрена!.. Он прав не только как театрал par sang[[462]](#endnote-354), но и как подлинный аристократ, потому что, вне сомненья, гораздо легче, проще, дешевле и ординарнее принимать таз за таз, баранов за баранов, мельницу за мельницу, арестантов за арестантов и т. п. (Если бы великий живописец Тернер[[463]](#endnote-355) не был аристократически близорук, не было бы великого живописца Тернера!..)

Дон Кихот сидит в каждом из нас и потому каждому из нас дорог, как дорога нам наша собственная, последняя слабость, наше собственное последнее прибежище, наше собственное последнее спасенье, наше собственное последнее очарованье.

Но, разумеется, «Дон Кихот» Сервантеса — это такая крайность нашего собственного донкихотства, такое reductio ad absurdum устремленья нашей воли к театру, такое острое и столь конечное ее разрешение, что мы невольно шарахаемся назад, со всей своей развитой позитивностью, перед исключительностью столь «комически устроенного человека».

И вот через сто лет после появления в печати «Дон Кихота», через сто лет неудержимого хохота, какой возбуждали подвиги Рыцаря Печального Образа[[464]](#footnote-111), выходит в свет книга, получившая такое же распространение, если не большее, — книга, героем которой был тот же, по интенсивности воли к театру, Дон Кихот Ламанчский, но Дон Кихот, так сказать, ручной, достаточно трезвый, совершенно здравый умом и твердый памятью, совсем приемлемый (даже приемлемый учителями естественной истории) и очень-очень полезный для всех в поучительности своих замечательных подвигов.

Я говорю о «Робинзоне Крузо» Даниеля Дефо.

Это тот же «искатель приключений», тот же жаждущий подвигов, тот же «странствующий рыцарь», как в восемнадцать лет, так и в преклонном возрасте.

«— Какие другие побудительные причины, — спрашивал отец маленького Робинзона, — кроме ребяческого желания вести бродячую жизнь, могут заставить тебя покинуть родительский кров и отечество, где ожидает тебя, конечно, при усердии и знаниях, спокойное беззаботное будущее?..»

И то же самое, чрез много-много лет, по возвращении на родину уже стареющего Робинзона, услышал он от «доброй вдовы».

«— Она напомнила мне о моих уже немолодых летах, об опасностях и трудностях морского пути и в особенности о двоих детях. *Но ничто не могло обуздать моей безграничной охоты странствовать…* Во сне и наяву *мерещились* мне испанцы, англичане и караибы, дравшиеся на моем острове; *деятельное воображение рисовало мне яркими красками сцены* бедствий, {168} коварства и убийств… В голове моей воскресли *фантастические образы, дикие, беспорядочные мысли*. Мой сад, мой очаг, мой дом, даже самое семейство потеряли для меня всю привлекательность, люди с их заботами и хлопотами казались мне пустыми и жалкими созданиями…»

О, это конечно он! он — наш возлюбленный наш родной, наш бессмертный Дон Кихот! самый настоящий, самый фантастичный в устремлении своей воли к театру! Но… (внимание!) Дон Кихот несравненно более вероятный[[465]](#footnote-112), т. к. он умеет взглянуть на себя со стороны, Дон Кихот, наученный столетним опытом своего посмертного существования сам сначала посмеяться над своим «театром для себя», чтобы предупредить возможный смех почтенных «студентов с берегов Мансанареса».

«— Самый серьезный человек, — *предупредителъствует* Робинзон, — не удержался бы от улыбки, если бы увидел меня в кругу моего семейства. Прежде всего он подивился бы моей особе, королю острова, полновластному повелителю, в руках которого была жизнь и смерть всех обитателей. С истинно царским величием сидел я за столом и кушал разные яства, в присутствии всего моего придворного штата. Поль (попугай), как первый любимец, не только пользовался правом говорить со мной, но позволял себе даже садиться ко мне на плечи. Сильно состарившаяся и одряхлевшая собака моя, как последний представитель своего рода на целом острове и вполне испытанный слуга, сохранял за собою место по правую руку от меня. Две кошки, точно два придворные льстеца, сидя по обеим сторонам стола, ожидали знака моего расположения» и т. д.

О, как нравится Робинзону этот наивный «театр для себя» на пустынном острове! Как он любит свой пустынный остров за такой беспрепятственный для фантазии «театр для себя»! До чего он испугался, когда однажды, по неосторожности, чуть было не расстался с ним! — «Счастливая моя пустыня!.. — умилялся он. — О! вперед я никогда не расстанусь с тобой!.. Только теперь я оценил вполне свое пустынное убежище, — когда увидел возможность потерять его».

И какой же чисто донкихотской фантазией был обуреваем этот вечный странник, если в более чем нищенской убогости своей пиршественной обстановки он мог узреть истинно царское величие! В собаках, кошках и несчастном попугае узреть придворный штат и пр.

«— Как! — воскликнул Дон Кихот, неужели это корчма?

— Корчма, и притом из лучших, — отвечал хозяин.

— Странно однако, как я ошибался, — сказал Дон Кихот, — я принимал ее за замок…»

{169} В этом месте Дон Кихот самым конфузным образом пасует перед Робинзоном, так как увидеть вместо корчмы замок, конечно, легче, чем обратить силой воли к театру отчаянную бедность стола примитивной кухни в… царственную трапезу…

Но Робинзон улыбнулся первый (он спит и не спит, он грезит и не грезит, этот хитрый Робинзон!), — и мысль о том, что «человек устроен комически», не смеет щекотать нас под мышками.

Дон Кихот все время грезит, все время спит, бодрствуя, непробудным сном. — Робинзонов же два: грезящий и здравомыслящий, т. е. спящий и бодрствующий, т. е. неблагоразумный и благоразумный. Кто же из них побеждает другого? — О, конечно, родной брат Дон Кихота!

«— Иногда просыпалось во мне благоразумие, — сознается Робинзон, — и советовало направить шаги к родительскому дому; но не знаю, *что-то* всегда препятствовало мне послушаться этого внутреннего голоса… как будто страшные демоны овладели моею душой — так влекло меня навстречу ожидавшим меня несчастьям».

О, это те же «несчастья», к которым влекло и Дон Кихота, вернее, это то же счастье, из-за которого оба маньяка «театра для себя» и могли только жить так же легко, как и умереть.

Недаром даже к самой смерти Робинзон относится театрально-туристически. — «Я же, шестидесятидвухлетний старец, оставил свой посох, чтобы… приготовиться к *последнему путешествию* — на небо». Такими словами заключаются «Путешествия и удивительные приключения Робинзона Крузо»[[466]](#endnote-356)…

Поистине, он прожил жизнь, полную подвигов, равнозначащих донкихотским, все время жизни своей сходствуя с Рыцарем Печального Образа в принципиальных чертах. Оба, полные бредом по иной жизни, оба, томимые жаждой приключений, отвергли мещанский покой и выехали далеко за границу родного приюта навстречу опасностям, лишениям, несчастьям. Они оба не хотели быть здешними, ибо «здешность» для них значила прозябание в подчинении раз установленному, являла оковы мечты, путы вольного духа фантазии, и оба оставили миру исполненный величия образ человека, заброшенного среди враждебной стихии и одолевающего ее силой творчески-преображающей энергии. Правда, оба нуждались в помощниках, но ни Санчо Панса, ни Пятница не могли, в конце концов, помешать им прожить в исключительно хорошем обществе, т. е. наедине с самим собой. И за это, так же как и за другие услуги, равно как и за то, что это были друзья и помощники именно Дон Кихота и именно Робинзона — оруженосец и дикарь — вернее, их образы, — останутся в наших сердцах навеки благословенными.

Дон Кихот и Робинзон! — вот вечные спутники человечества в его устремлении к «театру для себя».

Я объяснил, какая между тем и другим разница, и тем указал на два полюса героической театрализации жизни: полюс глубочайшего сна в бодрствовании и полюс трезвейшего бодрствования во сне. Между этими {170} полюсами вся наша жизнь в той мере, в какой она умышленно *нездешняя*, героически нездешняя.

И что же может быть слаще в наш скучно-подлый век, как не удел Дон Кихота!..

И что же понятнее, в наш век упадка общественного театра и театральности жизни, как не слова: *Мы… Робинзоны театра*! Мы знать не знаем других представлений, кроме *представлений для себя* и только для себя!..

Клянусь, уже быть Пятницей таких Робинзонов — наслаждение достаточное.

#### VII. Режиссура жизни

Режиссура жизни.

Начну анафористически.

Когда я вхожу в детскую и вижу стулья, обращенные в лошадей, одеяло в кров шалаша, стол в пригорок, а красный набрюшник в головной убор разбойника;

— когда я вхожу в школу и вижу массовые движения по звонку, совместное вхождение и выхождение из класса, вижу ранжир скамеек, одинаковую форму учащихся, их причесок, их тетрадок, замечаю установленные часы учебных начал и концов, черед ответов учителю, черед вентиляции комнат;

— когда я попадаю в деревню и вижу солнце встающим вместе с людьми, вижу этих людей вместе бодро спешащими в поле, радуюсь пестроте их одежд и схожести вышивок их рубах и панев, слышу бодрящую песню женского хора, испытываю чары обрядности, наблюдаю определенно-красивые и полезные группировки, общий полдник и общий полуторачасовой сон;

— когда я в военном лагере и бессилен отличить одного солдата от другого, бессилен понять, как они, в однообразии формы, не перепутают своего с несвоим, вижу одинаковую выправку, волшебную совместность движений, одинаковый блеск на одинаково всеми поставленных «в козлы» и одинаково сделанных ружьях, наблюдаю муштру по сигналам, слышу узаконенное «ать» вместо «раз», слышу повелительное «ходи веселей», «пожирай начальство глазами», различаю, в конце концов, ранги от новобранца до главнокомандующего;

— когда я в министерстве и вижу одинаковость манер обращения старшего с младшим, слышу с одиннадцати до пяти шелест бумаг, скрип перьев, нервные затяжки табачного дыма и такие же прихлебывания крепкого чая с лимоном, чинно разносимого чинными сторожами, звонки и беготню курьеров, обход начальства, регулярную радость двадцатого числа и строго определенное размещение за зеленым сукном в заседаниях совета министра;

— когда я попадаю в монастырь и поражаюсь неизменной установленности молитв, поклонов, колокольного звона, крестных знамений, одежд и мест каждого в церкви и в трапезной;

{171} — когда я посещаю тюрьму и замечаю предел строгости в распределении череда рабочих часов, часов омовения, молитвы, принятия пищи, узнаю печать молчания, обязательность покроя и цвета одежды, принужденную разобщенность и отмеренность всех скудных благ, кончая кубическим содержанием воздуха и нитей банной мочалки;

— когда я отправляюсь на кладбище и даже здесь останавливаюсь вниманьем на порядке в размещении трупов в гробах, фобов в могилах, могил на кладбище, вижу каждый раз одинаковый обряд пофебения, тот же иноземный наряд траурной прислуги и те же древнерусские одежды хора певчих, улыбаюсь прилично-мрачным физиономиям могильщиков и их привычным сноровочным движениям при опускании фоба в яму,

— я думаю о том, что все на свете, от младенчества до гробовой доски, следует некой *режиссуре*, которая гораздо больше значит во всем укладе нашей жизненной комедии, чем думают упрямые участники ее, как, впрочем, и подобает думать о режиссуре всякому актеру, его же нраву не препятствуй!

С понятием режиссуры связано представление об известном порядке и распорядке, о сценическом знаменателе, к которому приведены разнообразные творческие ценности, о некоем доминант-вкусе, доминант-стиле, доминант-темпераменте, доминант-ритме. Режиссура — это то, что властно объединяет, указуя каждому свое место, будь то одушевленный или неодушевленный предмет. От режиссуры зависит раздача ролей и преподание основного тона каждой из них. Режиссура — это то, что дает *тон* целому, что после тщательного анализа приводит к вожделенному синтезу; это то, что на место возможного хаоса, в обращении с данной драмой, вносит великий Логос.

Вот я иду по улице европейского города! Я вижу всех подчиненными одному канону моды, двигающимися по определенной стороне, будь то ребенок-школьник или тройка лошадей, управляемых седобородым кучером; я вижу прохожих, метельщиков улиц, каменщиков, газетчиков, городовых, вожатых трамваев — всех преисполненными сознанием своей *уличной роли* и, в плане принятой на себя уличной роли, являющих вкупе маску самой Улицы данного квартала в такой-то час такого-то времени года.

Я захожу в магазин, в аптеку, в пожарное депо, в трактир, в лечебницу, — всюду я чувствую режиссера, давшего подвластному ему материалу такую-то сценическую видимость, а не иную, такие-то костюмы, такой-то ранжир предметов, такой-то характер месту проявления данной режиссерской власти, хвалю или браню эту режиссуру, чаще всего, привычный к ней, как к непременному феномену, не замечаю ее вовсе.

Но стоит лишь задуматься о режиссуре и ее значении в нашей жизни (лежи начало ее здесь в соборности, а там во властном «хочу» отдельного индивидуума[[467]](#endnote-357)), как чувство досады охватит душу, — душу, раскусившую сценический строй, принятый «дома», у себя, для себя, нашей насквозь мещанской интеллигенцией.

Диван, перед ним стол, по бокам два кресла, на столе лампа, альбомы. Входит гость и гостья. Хозяйка дома усаживается на диван и усаживает рядом с собой гостью; хозяин садится в кресло направо, а гость в кресло {172} налево. И то, как они будут вести разговор, никому из них ненужный, и как гость попросит разрешения курить, как хозяйка скажет «ах, пожалуйста», а хозяин зажжет спичку и подвинет к гостю пепельницу, и тот аллюр, каким горничная принесет чай с печеньем, и манера отказа гостьи от второй чашки чаю, и интонация вопроса «может быть вы хотите со сливками» и пр. и т. д., так же как то обстоятельство, что около дивана непременно два кресла, а перед диваном непременно стол, и на нем непременно лампа и альбомы, — все это, если вдуматься, если вчувствоваться, отдает тоской машины, отливающей сальные свечи, когда повсюду уже электричество, — машины, владелец которой умер, позабыв остановить завод, все еще откуда-то течет в нее сало, и машина все работает и работает, заржавленная, скрипучая, громоздкая, неуклюжая, никому, т. е. решительно никому, ненужная.

Что это? Попал ли я случайно в музей? в некий домашний «Старинный театр»? на тысячное представление уже в детстве надоевшей мне пьесы?..

Что это? Зачем это? Господа, ведь это же по-настоящему *страшно*! Ведь это же ваше «сегодня», поймите «се‑го‑дня», долженствующее и быть «сегодня», именно «сегодня», а не «вчера», не «третьего дня», не «год тому назад», не «двести лет тому назад»!

Я же пришел в гости к «сегодняшним людям», я же хочу видеть во всем их «сегодняшнее», именно *сегодняшнее творчество*, начиная с исполнения принятой на себя роли и кончая устроением всей своей жизни, своих кулис, своих «mises en scène»[[468]](#endnote-358), своего tenue!..

Я же вправе искать печати их режиссерской индивидуальности (хозяина, хозяйки) на всем, включительно до плевательницы на сцене их жизни! — *где* поставлена плевательница, *как* она поставлена, *какая* выбрана режиссером дома, *в каком виде* содержится, хорошо ль она замаскирована и так ли, что ее нетрудно найти, часто ль пользуются ею и т. п.

Меня *все* интересует в спектакле жизни, каждая мелочь, ибо на всем здесь, поскольку это культурный театр, может и должна лежать печать некой режиссуры, некоего театрального Логоса, некоего *духа живого*!

Вы живете неизменно в *новое* время, вы всегда новые, вся ваша жизнь непременно новая, и еще Гераклит сказал, что нельзя два раза войти в одну и ту же реку! — зачем же вы в обители своей ничего не захотели создать нового, лениво-трусливо использовав старинное и конечно отжившее устроение сцены, чуть не до последних ее мелочей! То, что прекрасно было, в смысле режиссуры (инсценировки), для спектакля жизни позапрошлого века, то до смешного безвкусно и глупо для представления сегодняшнего дня, где все, начиная с обуви действующих лиц и кончая их лучшими интересами, *другое*, до кричащего контраста!

Вы только представьте себе современного летчика, в типично-стильном костюме авиатора, сидящим в прадедовском, тоже типично-стильном дормезе[[469]](#endnote-359), — и вы поймете, о чем я говорю.

*Мертвый режиссер бродит тенью по вашим жилищам*, страшная грильпарцеровская Ahnfrau[[470]](#endnote-360) не дает вам свободно дышать! А вы нагло-хвастливо твердите «мое я», «я хочу», «индивидуальность»… Не верю я вам!.. Где это {173} она ваша пресловутая «индивидуальность», когда вы бессильны даже в вашей «частной жизни» восстать против велений неизвестного вам мертвеца режиссера и сотворить свою собственную волю, волю подлинного maîtr’а[[471]](#endnote-361) сцены, волю, поистине преисполненную духа живого, «сегодняшности», монстративного завета театральной автономности грядущему веку!!!

Креслице направо, креслице налево, посредине диванчик, перед ним столик, на столике лампа… Индивидуалисты!.. вы бессильны даже против вздорного шаблона ваших прабабушек!

Если б было время, непременно написал бы пьесу, как некий молодой человек (немножко рассеянный, немножко близорукий) приходит на воскресный five o’clock[[472]](#endnote-362) к одним из бесчисленных своих знакомых; его представляют другим знакомым, он пьет чай, разговаривает о всякой злобе дня, о театре, о скачках, сидит добрых полчаса, хозяйка журит его, что он не был на их любительском спектакле («мы вас считали таким меломаном!»), спрашивает, на каком балу он в последний раз танцевал с ее дочерью, которой, к сожалению, нет дома; и тогда… Молодой человек протирает пенсне, глаза, всматривается в хозяйку, в обстановку и вдруг энергично откланивается: он попал в совершенно незнакомый ему дом! Но (и это он ясно помнит) у тех его знакомых, у которых он мнил себя в доме, точь‑в‑точь такая же передняя, потом дверь направо, такая же зала, затем дверь налево, такая же гостиная; и убранство комнаты примерно такое же, столько же, помнится, окон, такие же, передвижнической живописи, картины по стенам и такие же ковры, портьеры, мебель; такая же (вот именно такая же) хозяйка дома, с точь‑в‑точь такими же манерами, так же точно одетая «бонтонно» и тем же самым интересующаяся, если судить по ее вопросам; такие же милые гости у его настоящих знакомых, того же «круга» и сдержанности в суждениях об искусстве, политике и прочем, с такими же лысинами и с таким же процентом военных среди штатских… Да, он попал в чужой дом (в соседний дом), ошибся этажом и т. д. Но разве он виноват, что так безбожно все похоже в нашем Петрограде, начиная с домов, продолжая устройством квартир и кончая mise en scèn’ами действующих лиц… Если он виноват, — виновата хозяйка дома, виновата прислуга, виноваты родственники хозяйки — все, кто его принимали (да еще так любезно!) за хорошего знакомого в продолжение (невероятно, но факт!) целых тридцати минут!..

Хорошая вышла бы пьеса! смешная, злая, а главное — правдивая.

Театрально-взыскательный человек не в силах «ходить в гости» в наше время, — его нервы не выдерживают кошмарной идентичности наших домашних «театров для себя». Его влеченье за границу, на грязный Восток, чуть не к «черту на кулички» вытекает порой из простого желания видеть вокруг себя иные одежды. И подумать только, что лет шестьдесят-семьдесят тому назад та же русская столичная жизнь представляла на тех же улицах совсем другую картину! «На главных улицах Петербурга, — рассказывает М. И. Пыляев[[473]](#footnote-113), — попадались люди чисто в маскарадных нарядах; {174} в первых годах царствования императора Николая I было в живых и несколько людей екатерининского века, которые ходили по улицам в звездах, плащах и золотых камзолах с раззолоченными ключами на спине, виднелись и старые бригадиры в бело-плюмажных шляпах; немало было и таких аристократов, которые, по придворной привычке при матушке-царице, приходили на Невский с муфтами в руках и с красными каблуками… Молодые модники ходили зимою в белых шляпах и при самых бледных лучах солнца спешили открыть зонтики; светские кавалеры тех времен носили из трико в обтяжку брюки и гусарские с кисточками сапожки; жабо было у них пышное, шляпа горшком, на фраках — ясные золотые пуговицы, воротники в аршин… Лет 50 тому назад не считалось странным белиться и румяниться, и иной щеголь так изукрашивал себе лицо румянами, что “стыдно было глядеть на него”. Военные ходили затянутыми в корсет; для большей сановитости штаб-офицеры приделывали себе искусственные плечи, на которых сильнее трепетали густые эполеты. Волокиты того времени ходили с завитыми волосами, в очках и еще с лорнетом, а также и с моноклем; жилет непременно бывал расстегнут, а грудь — в батистовых брыжжах… Азиатцев в те времена на улицах Петербурга попадалось немалое количество, встречалось много и подражателей носить восточные костюмы. Из таких мнимо-восточных людей были известны — светлейший князь С‑ов, десятки лет путешествовавший по Индии, и еще другой богатый аристократ Н‑н, ex-лейб-гусар. Он щеголял в живописном наряде кавказского горца. Н‑н, как говорили, для большего сходства с настоящим представителем племени шапсугов, привил себе на лице даже коросту, присущую этому горскому племени. Немало встречалось и других подражателей кавказцам. Так, известный художник Орловский очень часто выходил из дому в наряде лезгина, с кинжалом и в папахе… Ему сопутствовали два его камердинера, из которых один желтолицый, узкоглазый калмык, в своем родном одеянии, а другой черный как смоль араб, в широких шальварах, куртке и чалме. Другой, известный граф С‑б, первый столичный щеголь своего времени, выдумывал разные костюмы. Между прочим, он изобрел необыкновенный в то время синий плащ с белыми широкими рукавами. И плащ, и рукава были подбиты малиновым бархатом». И т. д. и т. п.

Мы смеемся над мертвыми душами Манилова, Собакевича, Ноздрева, Коробочки, Плюшкина, Бетрищева, Петуха. Но ведь это же, что ни дом, то своеобразный, совсем своеобразный «театр для себя», интересный не только оригинальностью действующих лиц, но и оригинальностью режиссуры каждой отдельной жизни! Романтический театр Манилова, примитивный («солдатский») театр Собакевича, водевильно-фарсовой Ноздрева, комедийно-моральный Коробочки, историко-археологический Плюшкина, «придворный» театр Бетрищева, чисто бытовой театр Петуха — mais je ne désire pas mieux[[474]](#endnote-363)! Если это «мертвые души», то что же, после их самородочной режиссуры жизни, сказать о maitteurs en scène[[475]](#endnote-364) наших петроградских «салонов»?

{175} Вот уж где вовсе не приходится искать духа живого в свободно устрояющей жизнь режиссуре!.. Вот уже где *мертвые души* актеров, заколдованные навьими чарами Ahnfrau!

Рядом с этой загробной режиссурой, — о горечь параллели! — пленительно живой, подлинно творческой и интересной, несмотря на весь свой гнетущий и кровожадный деспотизм, кажется мне режиссура Аракчеева[[476]](#endnote-365), генерал-майора Измайлова[[477]](#endnote-366), знаменитой Денисовой, даже Салтычихи[[478]](#footnote-114) [[479]](#endnote-367)!..

Лучше б хотел я, живой, как поденщик, работая в поле, Службой у бедного пахаря хлеб добывать свой насущный, Нежели здесь над бездушными мертвыми царствовать, мертвый…

Так говорит Ахиллес Одиссею, спустившемуся в царство Плутона. И я ему сочувствую, ибо, в самом деле, что же может быть мрачнее режиссуры Плутона! Где он хозяин сцены, там не жизни, а печально-призрачные существования, не театр в полном смысле этого слова, а низшая ступень его — паноптикум, оживить который властен разве что Орфей, да и то в минуту напряженнейшей любви к утраченной подруге сцены — Эвридике!

Но многим ли из нас дано быть Орфеем в аду? власть рушить чары мертвящей режиссуры?..

Когда же это случается, какая радость, какое счастье охватывает пленников царства Плутона! — Вот вечеринка в доме осточертевшего всем, начиная с себя, чиновника Иванова, над которым тяготеют злые чары режиссуры его Ahnfrau!.. Царство Плутона, где каждая тень томится по жизни, по маскам, по лестнице к сцене, где весело грохочут котурны и самое великое {176} несчастье кажется только театральным эпизодом!.. «Веселая», в насмешку сказать, вечеринка, где гости Иванова не умирают, а уже умерли от скуки и, если движут еще руками, ногами, языком, головой, то с такой же охотой, как восковые фигуры паноптикума… И вдруг… вдруг приходит Орфей — экзекутор Милашкин, по котором так стосковались сейчас Эвридики в своих кисейных платьицах!.. Орфей двигал горами, — Милашкин мебелью, столами, роялью. Все послушно его режиссерской лире! Водворяется иной порядок предметов, иные отношения между присутствующими, они становятся «действующими лицами», каждый получает «роль», каждый превращается в *другого*. Ах, этот Милашкин! Чего только он не выдумает! Какую только ртуть он не вольет в самых инертных участников! Какой только кавардак, со всякими шарадами, petits jeux[[480]](#endnote-368) и черт его знает какой чепухой он не властен устроить в этом склепе изжелта-белого, покойницки-солидного Иванова!.. Все словно сбрызнуты «живой водой», пляшут, хохочут, за тысячу рублей не зевнут естественно! Играют в прелестников, играют в прелестниц, играют в детей, играют как дети! Господа, чего же вам больше? — Сам Иванов улыбается! Орфей победил Плутона! — Милашкин победил Иванова! Он сынсценировал «веселую вечеринку», и она удалась на славу, на славу всем участникам и в первую голову на славу режиссера ее, этого Орфея с Песков[[481]](#endnote-369), этого обворожительного, этого в самом деле мага и волшебника Милашкина! Да здравствует Милашкин! Слава Орфею, движущему горы! Слава спускающимся в склепы Ивановых будить сонное царство теней!..

О, конечно, я не настолько наивен, чтобы требовать от каждого Иванова той же режиссерской мощи, того же режиссерского размаха, той же режиссерской фантазии, какие проявляли в свое время Рамзес II, Перикл, Клеопатра, Александр Великий, Юлий Цезарь, Нерон, Карл Великий, Савонарола, Лютер, Людовик XIV, маркиза де Помпадур, Наполеон I, Екатерина Великая и другие гении режиссуры жизни, про чьи «эпохи» мы вправе говорить с тем же чувством, с каким мы вспоминаем исторические моменты настоящего театра: «когда во главе театра стал Лентовский[[482]](#endnote-370)», «во времена Кронегка[[483]](#endnote-371)», «при режиссуре Макса Рейнхардта», в «эпоху Антуана» и пр.

Я и не требую невозможного. Но что Иванов должен быть по крайности Милашкиным, если он зовет не на панихиду, а на вечеринку, с этим минимальным требованием, я думаю, согласится каждый *живой* человек, для которого «покойницкое свысока» — жалкая дешевка домашней режиссуры, вбившей себе в бездарную голову, что скорей «празднику» следует перенимать у «будней», чем «будням» у «праздника».

Хороший повар изо всякой дряни приготовит такую прелесть, что пальчики оближешь. — Ему подобен режиссер в своем творческом отношении к «житейскому материалу». Для него любая «драма жизни», чтобы иметь право быть «представленной», должна быть прежде всего ловко *досочинена* в строго режиссерском отношении! Или ей грозит провал, и провал прежде всего в глазах самого автора!

Поясню примером.

{177} Ремесленные союзы, сыгравшие такую замечательную роль в истории европейской индустрии, смогли успешно процветать во время феодальных грабежей лишь благодаря монстративно-экстраординарно слаженной режиссуре. Каменщики, слесари, столяры, плотники, токари, скорняки, стекольщики, ткачи, башмачники, кузнецы, гвоздильники, шляпочники, мельники, пекари, кожевники, штукатуры, бочары, угольщики, дровосеки — все были объединены в свое время режиссерской волей, установившей единообразные эмблемы союзной жизни (наугольники и циркули), слова, знаки, рукоприкосновения, цвета лент на шляпах и в петлицах, особые палки определенной длины, символические сережки, отметины на руках и груди, а главное — *обряды*. Последние особенно показательно говорят о режиссуре жизни, досочиняющей ее драму.

Чтобы не быть голословным, приведу здесь вкратце, например, обряд посвящения в бочары[[484]](#footnote-115). Юноша, вступавший в их союз, представлялся под названием «Козлиного передника»; вводивший его товарищ говорил собранью в таком случае: «Кто-то, не знаю кто, следует за мною с козлиного кожей; он портит доски, истребляет дерево; он изменник; он стоит на пороге и говорит, что не виноват; он входит и обещает, после того как будет *отесан* нами, сделаться хорошим работником».

После позволения собрания вступавший в бочары садился на скамейку, поставленную на столе, и товарищи старались опрокинуть его, чему препятствовал поддерживавший его руководитель. Затем его крестили и посвящали пивом, после чего патрон говорил ему: «Чем ты назовешься теперь? Выбирай имя благородное, короткое, имя, которое нравится девушкам» и т. п.

Господа, это были *ремесленники*, простые ремесленники! Но и они, в стремленьи к своему преуспеянию, отдавали прежде всего дань *театральности*, хорошо понимая всю необходимость быть *отесанными* в плане определенной режиссуры и получить на сцене жизни *имя*, которое могло бы пленять сердца молодых девушек! (иносказание: чистых сердцем).

{178} После этого как-то особенно понятной становится пленительная притягательная *сила* масонских орденов, об обрядовой режиссуре которых написано так много, что нет нужды касаться здесь ее подробностей.

Если стоит на этих страницах дать лишний иллюстративный пример режиссуры жизни, пример, достаточно убеждающий, что режиссура жизни не пустяки, забавные лишь в глазах невежественных ремесленников, — я сошлюсь на «Историю Высшей кенигсбергской школы» Арнольда, откуда позволю себе привести следующие поучительные строки:

«Новоприбывший студент, так называемый Brane или Bacchant, являлся к *декану философского факультета* и просил, чтобы его приняли в число студентов по установленному обряду. Когда таких Branen набиралось несколько, декан назначал день для торжественного приема и призывал, кроме новичков, посвящающего с его орудиями и секретаря. Прежде всего посвящающий надевал костюм арлекина и заставлял студентов одеваться таким же образом, с прибавкой разных других комических принадлежностей костюма, а главное шляп и шапок с рогами; затем он раздавал им орудия, посредством которых исполнялся обряд, деревянные гребни, большие ножницы, топоры, сечки, рубаны, пилы, бритвы, зеркала, скамьи и пр. Обряд начинался тем, что посвящающий бил новичков мешком, полным песку или отрубей, и принуждал их разбегаться с разными смешными телодвижениями и увертками, чтобы уклониться от ударов мешка… Затем посвящаемые ложились на пол так, что головы их касались одна другой; посвящающий делал вид, будто строгает их плечи, пилит ногти, пробуравливает и отпиливает ноги — словом, *отесывает* каждый член их, и, наконец, сшибал козлиные рога и вытаскивал изо рта большими щипцами зубы сатира, нарочно для этого вложенные в рот. Кандидатов заставляли тогда садиться на скамейку с одною ножкой. Посвящающий подвязывал им грязную салфетку, вместо мыла намазывал их толченым кирпичом или ваксой и брил так сильно деревянной бритвой, что на их глазах навертывались слезы. Причесыванье деревянными гребнями происходило не менее грубо, и волосы посыпались стружками. После всех этих проделок посвящающий снимал свой шутовской наряд и… давал каждому (посвящаемому) попробовать несколько крупинок соли как символ мудрости, опрыскивал их в знак радости вином и выдавал им свидетельства о приеме».

Подобными обрядовыми представлениями была наполнена вся жизнь веселых Branen.

Костюмы арлекина, университет, вытаскиванье изо рта зуба сатира, декан философского факультета и балаган с бутафорскими орудиями цирюльни — все это прекрасно вязалось в глазах тех, кто должно ценил импозантность момента театральности и видел в строгой режиссуре корпоративной жизни залог желанного во всем своем объеме, во всей своей дисциплинарности «театра для себя».

Летом 1914 года я посетил Пратер[[485]](#endnote-372) в Вене, где, по случаю столетия со дня избавления Австрии от Наполеонова ига, была реконструирована «старая Вена». Среди натуральных кленов, платанов и каштанов были {179} воссозданы подлинные здания бюргерских домов, гостиниц, театров, лавок, кабачков… Представляли настоящего Hanswurst’а[[486]](#endnote-373) на ярмарочных подмостках, среди публики гуляли бродячие певцы и музыканты, военные начала XIX столетия, разные типы тех времен и между прочим эти неизменно легендарные студиозусы, эти романтичные «бурши», во всем великолепии своих живописных нарядов!.. Они курили из своих свисающих Stinktopf’oв[[487]](#endnote-374), пили пиво и лихо распевали «wir trinken nur Wein und lieben nur Weib»[[488]](#endnote-375). Вспомнилась пьеса «Старый Гейдельберг»[[489]](#endnote-376), вспомнились все корпоративные выступления дерптских[[490]](#endnote-377) студентов 1 мая, виденные мной в самом раннем детстве, когда я гулял по Domberg’у[[491]](#endnote-378) нынешнего Юрьева еще опекаемый гувернанткой… И думалось мне: боже мой, сколь интереснее, красивей и значительней была недавно еще режиссура жизни!.. На какие только «театры для себя» не отваживалась она с чисто сказочной фантазией, мастерством и оригинальностью! Неужели мы так постарели, так выдохлись, так зачерствели? Неужели в самом деле нет надежды обрести нам режиссуру жизни, неподвластную навьим чарам! Неужели мы так мертвецки остепенились, так помирились с напрокат у бабушек взятыми «инсценами», так заплесневели, что и подумать не смеем в жизни о сценической ее реформе, — реформе, все оправдание которой в задорных песенных словах:

Gaudeamus igitur,  
*Juvenes* dum sumus!..[[492]](#endnote-379)

#### VIII. Актеры для себя

Эта глава необходима в смысле дополнительно-подтвердительном к сказанному мною раньше.

В нас постоянна воля к театру, наша каждая минута — театр, мы все, в известной мере, Дон Кихоты и Робинзоны, и вся наша жизнь, volens-nolens[[493]](#endnote-380), проходит под режиссерской ферулой.

Что все это есть и делается в львиной части *для себя* и что все мы в такой части несомненные «актеры для себя», считаю доказанным всеми главами данной статьи, предшествующими настоящей.

Но принять доказательство — одно, утвердиться же в нем — дело другое. — К этому другому я и клоню в настоящей главе.

Мне хотелось бы здесь показать и показать на документально заверенных примерах, что не только мы, простые смертные, являемся на сцене жизни неизбежными «актерами для себя», но и те, кто из актерства создал себе заработок, кто лицедействует, казалось бы, не для себя, а для других, для кого театральные подмостки — лаборатория, а исполненье роли — долг профессии.

Словом, а хочу уяснить здесь, что и настоящий, в своем социальном положении, актер-артист, за представление которого на подмостках театральной сцены мы платим деньги в кассу антрепренера-коммерсанта, что и этот {180} спекулянт на нашем чувстве театральности, и этот эксплуататор своей мании и искусства преображения — тоже «актер для себя»! Правда — не всегда, правда — не всякий, но во всяком случае в лучшие моменты своего творчества и непременно тот, кого можно признать за primus inter pares[[494]](#endnote-381).

Отбросив, ввиду раньше мною сказанного (как в этой книге, так и в других), такие доказательства «актерства для себя» среди профессионалов, как продолженье тяготенья их к сцене, несмотря на незначительность исполняемых ролей, ряд карьеристических неудач, мизерность получаемого гонорара, голодовку, терзанье самолюбия и пр., я просто приведу здесь из известной мне истории лицедейства великих подвижников театра те факты, которые не только достаточны, но и исчерпывающе красноречивы для моего тезиса.

Не желая зарываться в кулисы только одной страны, только одного государства и далекий от намерения вести к такой односторонности читателя, я возьму свои необходимые примеры из различных этнографических областей.

Однако в стремлении к совершенной убедительности для европейского читателя я тактично миную экзотические страны и их махровые цветы возможных доказательств моего положения. В стремлении же быть кратким и понятным читателю, приблизительно знающему историю театра христианской эры и малосведущему в чрезвычайно отличном от него античном театре, о характере лицедейства которого написано так много и в то же время так мало, в смысле подлинно установленного, а не комментарно-гадательного, — я экономно-мудро умолчу здесь о носителях масок, котурн и персон.

Таким образом, наш путь лежит через культурные страны недавнего прошлого, а именно через Англию, Францию, Германию, Испанию, Италию, Америку и, наконец, Россию.

Англия…

Уже во времена Шекспира здесь знали «актеров для себя», образец которых великий драматург этой благословенной страны обессмертил такими словами Гамлета:

Не возмутительно ль, что тот актер  
Одним лишь вымыслом, одной лишь мнимой страстью  
Умеет так свою настроить душу,  
Что повинуясь ей, лицо его бледнеет.  
Он слезы льет, черты являют ужас, голос  
Дрожит, и каждое движенье отвечает  
Его мечте? И все из-за чего? Из‑за Гекубы?  
А что Гекубе он или ему Гекуба,  
Чтоб плакать из-за ней?..

*К. Р.*[[495]](#endnote-382)

Таких актеров было много в Англии, но самым ярким представителем их надобно считать Эдмунда Кина[[496]](#endnote-383), в жилах которого текла лицедейская {181} кровь нескольких поколений, гениального актера, в котором даже ревнивая к славе Британии Франция не могла не признать, устами поэта, «du théâtre Anglais la splendeur et la gloire»[[497]](#endnote-384).

О, его «театр для себя», за который он, по собственному признанию, не променял бы даже друри-лейнский театр — арену его нескончаемых триумфов, — лучше всего передает нам d-r Francis, автор книги «Old New York», описывая свой визит к Эдмунду Кину после его побывки в Канаде.

«Мне доложили, что меня приглашает к себе индейский вождь по имени Элантенаида, на карточке же, оставленной этим вождем, стояло имя Эдмунда Кина. Я отправился в гостиницу, и слуга указал мне номер, где остановился Кин. Комната, куда я вошел, была освещена очень тускло, и лишь в противоположном ее конце яркая лампа освещала подмостки, а на них какое-то подобие трона, на котором с важным видом сидел сам вождь. Я приблизился и невольно содрогнулся от ужаса: ничего нельзя вообразить себе страшнее той фигуры, которая предстала моим глазам. На плечах у этого странного человека была накинута медвежья шкура, шкуры разных зверей служили одеждой и для остального тела; сапоги, представлявшие из себя нечто среднее между штиблетами и сандалиями, были утыканы иглами дикобраза, мокасины были украшены разноцветными бусами и шариками, на голове же торчали орлиные перья, а сзади ниспадала густая черная лошадиная грива; золоченые кольца висели в носу и в ушах, желтые полоски на щеках и красные около глаз дополняли этот дикий костюм. Из‑за широкого пояса, стягивавшего его стан, торчал грозный томагавк. Руки, украшенные браслетами, время от времени судорожно вытягивались вперед, точно желая что-нибудь схватить. Он спустился с своего трона и стремительно подошел ко мне. Глаза его быстро вращались в орбитах и дико блестели. “Элантенаида!” — воскликнула хриплым голосом фигура. И я тотчас же по голосу узнал, что это был Кин. Последовало разъяснение. Гуроны допустили его в свое племя, избрали своим вождем, и теперь он, по возвращении в Англию, присоединит к своему имени еще прозвище “Сын лесов”».

Этот пример настолько полно раскрывает неутолимую жажду вечно играть великого гения, играть даже в часы отдохновенья от поистине исполинской театральной работы, что совершенно исключается необходимость дальнейших доказательств «актерства для себя» Эдмунда Кина в его чисто профессиональном curriculum vitae[[498]](#endnote-385).

Что великие актеры и тогда, когда, казалось бы, играют для других, играют на самом деле *для себя*, засвидетельствовано не менее прекрасно, чем в Англии, во Франции. — Здесь я имею в виду прежде всего знаменитого Франсуа Жозефа Тальма, который в первое же свое выступление на сцене «проникся так глубоко ситуацией, рассказывая о смерти, что отдался *реальному* страданию: голос исказился», Тальма «разразился рыданиями и упал в обморок». (См. «Mémoires de Talma», изданные Александром Дюма[[499]](#endnote-386).)

Чрезвычайно поучительна, в интересующем нас отношении, беседа великого артиста с баронетом Charing[[500]](#endnote-387), чуть было не закончившаяся дракой и убийством.

{182} Приведу ее, ради исключительной авторитетности замечательного реформатора сцены, в подлинной звучности исторически заверенного диалога.

— Vous étes comédien de société?

— Je ne fais pas cette profession et je ne connais pas ce titre. Je joue la comédie en société, *quelquefois pour le plaisir des autres, et toujours pour le mien*.

— Vous étes fier, Monsieur Talma.

— Un peu, Sir[[501]](#footnote-116).

Поистине эти красивые и гордые слова должны стать дидактическим украшением всякого фойе артистов. Прибавить к ним еще что-нибудь из всего сказанного мудрым Тальма — значит умалить огневую мощность его лучших слов. Здесь прилично лишь в глубочайшем почтении поставить точку и дать время обмозговать признание того, кому наше благодарственное признание не имеет настоящих границ.

После такой понятной паузы[[502]](#footnote-117), весело-поклоннически перехожу к другой бессмертной французской сцены — к неутомимой в «театре для себя» рядом «с театром для других», к великолепно-изумительной и никем не превзойденной madame Сарá Бернар, той самой кудеснице, про которую Катюлль Мендес[[503]](#endnote-388) сказал, что «самое удивительное — это то, что такая женщина существует на свете».

Быть удивительной! Быть удивительной! — не стремилась ли она к этой роли в жизни, начиная с посещения в детстве театра фокусов Роберта Гудена[[504]](#endnote-389), определившего ее вкус к необычайному раз и навсегда.

Когда размышляешь о «театре для себя» знаменитой Сары, не знаешь, с чего начать, заговорив о нем. Можно подумать, познакомившись с ее «неслыханной» биографией[[505]](#endnote-390), что эта женщина одинаково увлекалась театральной и житейской сценами, перенося все время начало одной в другую и наоборот! что она везде все время хотела быть сценичной: в театре, на улице, в своей спальне — безразлично! что она, играя тысячи ролей в жизни и на сцене, лучшей среди них нашла роль «легендарного эксцентрика» и не {183} расставалась с ней в продолжение своего существования, как с дыханьем, как с пульсом!

Прочтя ее биографию, понимаешь восторг поэта Ростана, сказавшего ей среди других славословий:

В наш век, лишенный сумасбродств,  
Одна лишь ты безумно протестуешь!..[[506]](#endnote-391)

Хотите знать конкретно ее *протестантский* «театр для себя»?.. — Но перечисление всех фантастических особенностей этого театра заняло бы целый том, если не тома!

«Всякий раз, — пишет Жюль Гюре[[507]](#endnote-392), — как я входил в эту *мастерскую* бульвара Перейра, я был с первых же шагов охватываем особым смутным волнением, которое я испытываю лишь здесь, и наслаждение, которым бесконечно… Это столько же физическое наслаждение, сколько интеллектуальное. Должно быть, это совокупный гипноз предметов и благоуханий, разлитых в воздухе, в котором веет идеальным искусством в сочетании вещей самых необычайных и разнообразных, в таинственности ковров, поглощающих звуки, в тихом чирикании птиц, спрятанных в густой зелени, в упоительном шелесте нежных тканей и в молчаливой ласке различных животных».

Животные!.. о, она их обожала! В особенности — диких, экзотичность которых служила трамплином ее фантазии в стремлении к *иному* миру, — диких зверей, которые, по ее признанию, «еще не знали смирения, этого клейма цивилизованных существ».

Стоило ей попасть в Анишю, как, она незамедлительно отправляется из Лондона — города своих гастролей — в Ливерпуль, к знаменитому Кросс-Зу, в его лавку-зверинец.

«Я увидала, — пишет она восторженно в своих мемуарах, — тигров, леопардов, шакалов, гепардов, пум и остановилась перед слонами. Я обожаю слонов. Но мне хотелось бы иметь слоненка. Эту мечту я давно лелеяла. Быть может, когда-нибудь она осуществится. Но Кросс не имел ни одного. Тогда я купила гепарда. Он был совсем молодой и напоминал голову у водосточных труб в средневековом замке. Я купила также волкодава, совершенно белого, с густой шерстью, с горящими глазами, с большими острыми зубами»[[508]](#endnote-393). (В доме уже имелись три собаки: Минуцио, привезенная из Парижа, Буль и Флай, купленные в Лондоне, попугай Базибазу и обезьяна Дарвин.)

По возвращении домой, она выпускает в саду из клетки гепарда, чем вызывает панику среди соседей, о которой на следующий день в Лондоне говорили как о шабаше, происходившем в № 77 Chester Square. «Это приняло такие размеры, — сознается Сара Бернар, — что наш старшина, г. Го, пришел просить меня не делать такого скандала, который падал на Французскую комедию. Я выслушала его, не говоря ни слова, и, взяв его за руку, сказала:

— Пойдем, я покажу тебе скандал.

{184} И, сопровождаемая своими гостями и друзьями, потащила его в сад.

— Выпустите гепарда, — крикнула я, стоя на ступеньке, подобно капитану, приказывающему: поднимайте паруса!

Гепарда выпустили, и вчерашняя сцена возобновилась.

— Ты видишь, г. старшина, вот мой шабаш.

— Ты сумасшедшая, — сказал он, целуя меня, — но все-таки это здорово потешно!»[[509]](#endnote-394)

Ей мало было жизни царицы Французской комедии! — она хотела еще жизни скульптора, жизни живописца-художника, жизни отчаянного туриста и тысячи других жизней!

О, с какой чисто лицедейской гордостью повествует она о выставке своих картин и скульптурных работ, устроенных ею в «Пиккадилли»! «Его Высочество принц Уэльский дал мне знать, что приедет вместе с принцессой… Все лондонские знаменитости явились на это открытие… Гладстон сделал мне честь говорить со мною более десяти минут… Фредерик Лейтен сказал мне несколько комплиментов… Одна из картин была куплена бельгийским королем Леопольдом…»[[510]](#endnote-395)

Треск, бум, ho-la-la! Фотографические карточки в фантастическом костюме художника! А в конце концов чарующе-фиглярское заявление: «Я и не претендовала на звание художника и скульптора, а выставляла свои произведения единственно с целью продажи, так как мне хотелось купить двух маленьких львов…»

От роли скульптора до роли укротительницы — один шаг, и того меньше: ведь это было для Сары Бернар почти одно и то же — игра! Та же игра! Игра в театр! игра в «театр для себя»!

Вы думаете, ее бесконечные путешествия — нечто деловое, серьезное, научное, строго артистическое? — Ничуть не бывало. «Мне часто случается, — сознается она Жюлю Гюре, — садиться в поезд или на пароход, не справляясь даже, куда мы едем. Что мне за дело?» — Для нее это только поза, новое самоощущение, новое преображенье наскучивающей действительности, только роль, — роль путешественницы навстречу опасностям. Только «театр для себя». — «Я уже знаю Северную Америку, потому что была там два раза, — жалуется она своему интервьюеру, — но мы посетим Австралию, которой я никогда не видала, мы проберемся на Сандвичевы острова и будем играть в Гонолулу перед королевой Помаре. Это уже нечто *новенькое*, не правда ли?

— Но ваши привычки, комфорт?

— Мы путешествуем как принцы… Поезд всецело принадлежит нам; мы останавливаемся, когда хотим; выходим, играем в мяч, стреляем из пистолетов, дурачимся…»

О том, сколько змеиной мудрости в ее понимании *жизни как театра*, хорошо говорит ее известная записка американскому священнику, вздумавшему громить ее, во время проповеди, как «исчадье ада, извергнутое за несколько тысяч верст распутным Вавилоном для осквернения Нового Света». Сара Бернар написала ему в ответ только следующее: «Дорогой {185} коллега, к чему так обрушиваться на меня? Комедиантам следовало бы ладить друг с другом»[[511]](#footnote-118)!

Утром она *комедиантка*, «вавилонская блудница», эксцентрик, парящий на воздушном шаре Жиффара[[512]](#endnote-396), рекламистка, которая, если верить стоустной молве, показывается за один шиллинг в мужской одежде, с пристально больным любопытством изучает в больницах смерть чахоточных, фехтует в саду, одетая в белый костюм Пьеро, выбивает на уроке бокса два зуба своему несчастному учителю, бросает, ради развлеченья, котенка на раскаленные уголья, отрубает голову собаки якобы для разрешения вопроса о сохранении жизни после обезглавленья, а вечером… вечером она плачет на сцене *настоящими* слезами, и зритель восторженно повторяет за Ростаном:

Когда твои действительные слезы  
Брильянтами струятся по ланитам,  
Мы плачем все с тобою вместе.

Поистине, душа Сары Бернар — гениальный хамелеон в «театре для себя», которым она занята непрестанно! И недаром из всех животных ей больше всего нравились хамелеоны — братья! «Господин Кросс, — пишет она в своих мемуарах, — подарил мне шесть хамелеонов мелкой породы, похожих на ящериц, и великолепного хамелеона, редкостный экземпляр доисторической породы животного; настоящая китайская безделушка, менявшая свой цвет, от нежно-зеленого до бронзово-черного; то гибкий и длинный, как лист лилии, то внезапно надувшийся и коренастый, как жаба. Я была в восторге от этого подарка!»

В стремлении к верности «театру для себя» даже ночью, даже во время сна, она, вместо постели, заказала себе гроб из грушевого дерева и, вместо всяких украшений, поставила на нем инициалы «S. B.» рядом с трагическим девизом «Quand même».

После Сары Бернар — величайшей и ярчайшей представительницы сценического искусства во Франции — как-то скучен переход к ординарно-талантливым и «добросовестным» артистам Германии. Среди них так много больших и ни одного великого! Они всегда вызывали почтение, совершенное удовлетворение, даже любовь, признательно-длительную, — но никогда они не вызывали увлечения ими, граничащего с забвением всего окружающего. Конечно, это не значит, что им был чужд «театр для себя», но эта причастность к нему столь малопьянительна, столь далека от буйно-красивых, исторически-незабвенных эксцессов, что отмечать здесь нечто выдающимся образом характерное решительно не приходится.

{186} Я ограничусь, ввиду этого, исключительно знаменитым Поссартом[[513]](#endnote-397), приведя здесь, как «немецкий пример» своеобразно мудрого понимания идеи «театра для себя», признанье его, что «артист не должен быть обыденным человеком, — и в обыкновенной жизни он должен быть окружен некоторым ореолом, отдаляющим от него все тривиальное и пошлое».

Еще менее материала, чем Германия, дает нам в области «театра для себя» у профессионалов актеров, пламенная и чудесно-искренняя в своем чувстве театральности Испания, чье сценическое искусство, однако, не только не явило за последние века великих лицедеев, но даже… просто замечательно-отличных. Театр некогда театральнейшей Испании переживает в настоящее время эпоху самого печального упадка, и я тому живой и неподкупный свидетель!.. Но если от настоящего обратить взор к прошлому — ко времени расцвета испанского владычества, — мы отметим даже на закате его такие изумительные личности, как артистку Марию Риквельме[[514]](#endnote-398), переживавшую эмоции на сцене с такой силой, что «во время исполнения ролей меняла цвет лица: в радостных местах краснела, в печальных — бледнела», заметим Ариаса[[515]](#endnote-399), который настолько заразительно, настолько искренне входил обычно в роль, что чуть не при одном его явлении в театре «срывались крыши, доски, стонали скамьи, трещали ложи»[[516]](#footnote-119).

Разительный контраст, в смысле обилия ценных документов «театра для себя» у великих актеров-профессионалов, представляет собою, по сравнению с Испанией и Германией, Италия. Здесь, что называется, «глаза разбегаются», не знаешь сразу, с чего начать и как охватить целиком соблазнительное богатство искомых доказательств. Однако, во здравом рассуждении о задачах настоящей главы, в связи с размерами данной статьи, приходится остановиться на чем-нибудь одном и притом ближайшем к нашей театральной эпохе и величайшем для нее показателе. Это «нечто» — «театр для себя» гениального Эрнесто Росси, «театр», изложением сущности которого я и ограничусь в отношении сценико-очаровательной Италии. Уверен, что этим ограничением я не поставлю себя в необходимость заявления «excusez du peu»[[517]](#endnote-400).

«— Дедушка, дорогой, если я не пойду в актеры, то брошусь вниз с соборной колокольни!.. решение мое твердо; или актер — или я убью себя!»

Так говорил Эрнесто Росси будучи маленьким мальчиком. И та же любовь к драматическому искусству звучит в устах Росси на склоне его дней.

«— Уж очень я люблю это благословенное искусство; и если бы оно, как Отелло Дездемону, задушило меня, то я, подобно ей, проговорил бы: как хорошо умереть от руки того, кого любишь!..»[[518]](#footnote-120)

При такой любви и вместе с тем считая, что «драматическое искусство — наиболее выставочное, показное», Э. Росси дарит нас признаньем, что {187} «*на жизненном пути мы тоже актеры, того или другого действия, часто очень драматичного*». Что это не обмолвка, подтверждается заявлением Э. Росси о том же через 200 страниц его мемуаров: «Мы имеем две жизни, — пишет он, — которая из них настоящая и которая искусственная — сцена или мир? Это вопрос, на который трудно найти ответ».

И Росси был (или, вернее, любил быть) актером в жизни так же, как на сцене.

«Я *принял позу Ореста*; и бледный, со сверкающими глазами, стал широкими шагами ходить по комнате. Дедушка струсил», — вспоминает Росси о ранних днях своей юности.

«В это время мне вздумалось немного поухаживать за женщинами… Мне всегда нравилось в любви: прогулка под окнами возлюбленной вечером, при ярком блеске луны; обмен словечком; брошенное сверху письмо; другое, спущенное на тонком шнурке; в момент расставанья сорвать быстрый поцелуй; не раз с рыцарской любезностью бросить на землю свой плащ, чтобы она могла пройти по нем своими маленькими ножками; мило прогарцевать под ее балконом».

Это воспоминанье относится к поздним дням его молодости, вернее сказать, к годам полной возмужалости, к годам зрелости великого трагика.

«Захотел я посетить (во время путешествия по Дании) и легендарный Эльсинор, от которого остался только уединенный замок, резиденция Гамлета… Сзади замка, в лесной части, находится, как говорят, могила отца Гамлета. В эту минуту я не думал о том, была ли то легенда или история, я чувствовал только, как мысль о Гамлете все более и более охватывала мой ум, и, прохаживаясь взад и вперед по эспланаде, я все сильнее отдавался ей. И вдруг, в одну минуту, перед глазами моими встала фата-моргана: я видел, как появилась тень… Выйдя из главных ворот замка на эспланаду она медленными и мерными шагами все подвигалась вперед и слилась с туманом, прошептав: “Помни обо мне!” — Я бросился к ней, повторяя, как Гамлет, слова отца: “Помни обо мне!” — Мне казалось, что я начинаю сходить с ума. Щелканье кучерского хлыста у моего экипажа привело меня в себя; я бросился к нему, с криком: “Скорее, прочь отсюда — или я сам стану Гамлетом!”»

Это воспоминанье относится уже к годам старости Эрнесто Росси.

Гениальный артист остался верен себе во все возрасты своей кипучей театральной жизни. Приверженный театру, он любил его неустанно, любил всегда, любил эгоистически, любил ради него самого, любил «для себя»!

Он абсолютно не знал пресыщения театром! — Он пользовался каждым удобным случаем, чтобы сыграть интересную *для себя* роль! в жизни ли, на сцене ли, это было ему безразлично. Стоило ему, например, начать декламацию поэмы «Последние часы Христофора Колумба»[[519]](#endnote-401) на пароходе, подплывавшем к Америке, как он, в гениальной расточительности своего воображения, сразу *же увидел себя* в роли Колумба. «Не знаю, что произошло со мной… — пишет он про этот случай. — Я чувствовал, что *во мне трепетала душа моего героя*, чувствовал, как слезы текли по моим щекам и видел такие {188} же слезы на загорелых щеках матросов, не спускавших с меня глаз. Когда я воскликнул: “E la terra! E la terra!”[[520]](#endnote-402) — сотни голосов подхватили мой крик, и один голос, голос капитана, заглушая другие, произнес это слово по-английски, указывая на туманную даль. Я не мог докончить последнего стиха: земля действительно виднелась вдали. Мы подходили к порту Пернамбуко…»

При такой любви, само собою разумеется, Росси не мог ограничить «театр для себя» лишь жизненными эпизодами. Нет! На самом сценическом торжище он остался верен своему сладчайшему смешению границ жизни и сцены… Вот одно из доказательных мест в мемуарах одержимого театром артиста, сюда относящихся[[521]](#footnote-121).

«Настал знаменитый третий акт, та сцена, которая так разжигала публику, разжигала любовь молодых девушек, счастливых юношей, несчастных мужей, и я сказал себе: милый Эрнесто, тебе 25 лет, заставь биться твое сердце; помни, что любовь — та чувствительная струна, которая движет все человечество, что все — даже старики, более или менее ощущают ее; что это тот язык, который понятен всем. *Вообрази*, что Ристори еще красивее, чем на самом деле, и моложе, и очаровательнее; *представь себе* вместо нее тот идеал, который витал в твоих юношеских грезах; воплоти его в образ той артистки, что стоит перед тобою, и скажи ей, со всей героичностью воина, великодушного, храброго и влюбленного: T’amo, Francesca! t’amo, e disperato é amor mio!.. (Я люблю тебя, люблю, и любовь моя безнадежна…)[[522]](#endnote-403) Я не могу рассказать всех подробностей этой сцены; помню только, что я весь трепетал истинной страстью и будто во сне слышал крики восторга публики, ее одобрения и вызовы… Многие затем пришли в фойе поздравить Рис-тори и меня; я никого не видел, не знаю, был ли я даже достаточно любезен; я был еще в *каком-то чаду*; кровь сильно стучала в висках; я понимал одно, что артист может увлечься до безумия. Многие жали мне руки, но я никого не узнавал».

Если мне скажут (а скептиков среди театральных бездарностей больше чем надо!), что увлекаться таким образом, т. е. до самозабвения, свойственно лишь двадцатипятилетним артистам, каким был Э. Росси во время его гастролей с Ристори[[523]](#footnote-122) в Париже, то я сошлюсь на то место из мемуаров этого {189} откровенного трагика, которое уже относится к вечерней заре его жизни, и покажу на нем, что великий артист остался верен себе в «театре для себя» и на склоне своих славных дней. Я имею в виду тот случай, когда Э. Росси, гастролируя в Константинополе перед султаном, должен был после трагедии сыграть еще, по просьбе «его величества», небольшую комедию.

«Не прошло двадцати минут, — пишет Э. Росси, — как я уже из Отелло преобразился в Сюлливана[[524]](#endnote-404) и, сказать правду, *доволен был развлечь и себя*! Развлекая себя, я приятно подействовал и на моих августейших слушателей и их одалисок».

Чтобы покончить с иноземным «театром для себя» великих актеров-профессионалов, в том национальном порядке, какой мы наметили в начале настоящей главы (Англия, Франция, Германия, Испания, Италия, Америка), мне остается упомянуть о «черном» трагике Аира Олдридже[[525]](#endnote-405), первой родиной которого была Африка, а второй Америка.

Что, играя для других, знаменитый Аира Олдридж играл в то же время *для себя*, видно хотя бы из недавно вышедших в свет записок Е. Ф. Юнге[[526]](#footnote-123), где почтенная мемуаристка передает буквально следующее:

«На первых же порах нашего знакомства я спросила Олдриджа, как он может так страшно падать со ступеней? Что он делает, чтобы не ушибиться? Он рассмеялся своим добродушным смехом: “Что делаю? Да я весь в синяках и шишках! Разве я в эту минуту что-нибудь помню? Разве я вижу, куда я падаю? Уж как только Бог меня спасает!”»

В заключение настоящей главы об «актерах для себя» я беру театральную Россию в ее величайших представителях. Я приберег Россию «на сладкое».

Мы знаем, что современное русское лицедейство держится в традиционно-чаемой доблести своей, на двух столпах нашего драматического искусства: на Щепкине и на Мочалове.

Что же мы знаем об этих русских колоссах в области тезы — «театр для себя»?

Немногое, но совершенно убедительное, согласно принципу «non multa sed multum»[[527]](#endnote-406).

М. С. Щепкин сказал: *жить для меня значит — играть на сцене, играть значит — жить*[[528]](#footnote-124).

{190} П. С. Мочалов же, как и подобало «безумному другу Шекспира», увлекшись ролью, забывал все окружающее и «жил *жизнью изображаемого героя… не помнил, что кругом него артисты, а не действительные лица*, и нередко игравшие с ним актеры возвращались домой с синяками на руках, сделанными Мочаловым в порыв сценического увлечения»[[529]](#footnote-125).

Близкий по смыслу девиз к щепкинскому избрала себе М. Г. Савина[[530]](#endnote-407): «*Сцена моя жизнь*». Что девиз этот наша прекрасная актриса осуществляла во все время своего артистического бытия, тому служат (беру наудачу) хотя бы следующие подтверждения:

«Саратовский справочный листок», например, хранит запись о спектакле труппы П. М. Медведева «Не первый и не последний», где М. Г. Савина играла столь жизненно, что в результате здоровье артистки не выдержало и изменило ей. «С глухим надорванным плачем падает она, — пишет рецензент названного листка, — и *настоящие истерические рыдания* слышатся в мертвом зале театра… Изумленные зрители переглядываются — занавес опустился, и режиссер объявил, что г‑жа Савина не может играть по болезни. С ней действительно случился истерический припадок».

Нечто подобное запротоколировано и через семнадцать лет рецензентом «Journal de St-Petersbourg» о пьесе кн. Сумбатова «Муж знаменитости»[[531]](#endnote-408), в которой М. Г. Савина, после горячо проведенной сцены «до того вошла в роль и так переживала все впечатления, что с трудом могла показаться публике, настоятельно требовавшей ее появления после конца акта. Великая артистка вышла шатаясь, с перекошенным лицом, заглушая платком рыдания. Этот припадок заставил подумать, что она не сможет сыграть последний акт».

Я сам был свидетелем, как М. Г. Савина, после 3‑го акта «Вопроса» А. С. Суворина[[532]](#endnote-409), выходила раскланиваться с заплаканными глазами, и удивился, помню, самогипнозу преображающей воли артистки, заставившему ее с очевидностью *пережить* неудавшуюся у автора роль его неталантливой пьесы. Признаться (что греха таить) я думал, что М. Г. Савина играет «просто из любезности» ради старика журналиста, который в своем «влиятельном» «Новом времени» написал так много подкупающе-хорошего о таланте александрийской премьерши; а оказалось… оказалось, что М. Г. Савина и взаправду растрогалась ролью, никого из публики, по-моему, не тронувшей. Поистине хвала и честь лицедейскому таланту, обретающему чувство естественности даже в неестественной роли!

Очевидно, М. Г. Савина на этот раз, как и во многие другие разы, играла «свое», не отдавая себе ясного художественного отчета о низкопробности мастерства в драматургической фактуре роли. Играла хорошо, не понимая театрально-худого в созданной автором роли, играла некоторым образом «не ведая, что творит». В таком роде, например, она переиграла все пьесы {191} В. А. Крылова[[533]](#endnote-410), бывшего начальника Александрийского театра, и еще множество убогих пьес разных Федоровых[[534]](#endnote-411), Персияниновой[[535]](#endnote-412) и т. п. авторов настоящей дребедени. Как актрисе, ей всегда важно было играть что-то ей понятно-близкое, т. е. те роли, в которых она могла себя чувствовать как в «театре для себя», — роли, бывшие «по плечу» ее чувству, уму, вкусу, художественному развитию. Мы совсем (вернее почти совсем) не знаем М. Г. Савину как шекспировскую, ибсеновскую, метерлинковскую, д’аннунциевскую героиню; зато как героиню общедоступного Островского мы оценили М. Г. Савину самым достойным образом[[536]](#footnote-126).

Герман Бар в своем «Театре», рассказывая об одной известной венской артистке, говорит от имени влюбленного в нее героя, что «с ней нельзя было ни о чем разговаривать, кроме известных театральных сплетен», она ничего не понимала в области художественного осмысления драматической роли, а между тем играла восхитительно. «Когда я видел ее на сцене, — говорит герой “Театра”, — я изумлялся, как она… умеет все же так тонко, так выразительно подчеркнуть все глубокие места, с софической отчетливостью выявить каждую хитрость, каждую тайную уловку речи. Но, по-видимому, она даже не чувствовала, что ей удается это… *Она абсолютно не умела рассуждать; она умела только играть*».

Играть, не разбираясь предварительно в драматической добротности роли, — что сплошь и рядом наблюдалось на протяжении всей сорокалетней сценической деятельности нашей талантливой М. Г. Савиной — значит относиться к «театру для других» как к «театру для себя», где ради «я» и его утехи может быть принесен в жертву даже лучший, но, увы, не подходящий ко вкусу данного дарования репертуар.

Из такого профессионального «театра для себя» явствует решительная справедливость перефраза: «Скажи мне, какую роль тебе любо играть, и я тебе скажу, кто ты».

После М. Г. Савиной нам не приходится удивляться тем маленьким провинциальным артистам, о которых с такой любовью повествует нам {192} русский актер г. Лоренс в своей «Психологии театральной жизни». «Сейчас с репетиции, — пишет он, — “Вторая молодость”. В последнем акте родные приходят в тюрьму прощаться с Виталием. Сцена 4‑го акта трагическая. Представьте, мы, участвующие, *все загрустили и всплакнули*. Право…»

Как видите из этой выдержки, «театр для себя» среди профессионалов отнюдь не в зависимости от размеров артистического дарования, так как речь у г. Лоренса идет о самой что ни на есть захудалой актерской братии.

«Я сам, — сознается г. Лоренс, — всегда лечился от душевных потрясений сценой. Сцена помогает забыться. Вино тоже помогает забыться в дурном смысле; человек им одурманивается для того, чтобы потом с похмелья придти еще в большее отчаяние. Сцена же, роль поглощает на время человека, как самая интересная книга. Но книга, чтобы читаться, требует большого спокойствия и охоты читающего. Роль для почему-либо страждущей души актера — гипноз, сон. А следовательно, временное облегчение страдания душевной боли».

Прекрасное, хотя и простецкое, объяснение психологии тяготения к сцене.

«Дайте кому из нас реже играть, — откровенничает г. Лоренс в другом месте своей “Психологии театральной жизни”, — мы тоскуем, интригуем, обиженно заявляем: что же мы приехали сюда играть или только смотреть? Часто слышишь. Последние годы в каждом захолустном городке имеется артистический кружок; играют вовсю, как истые актеры. Что их влечет? Страсть, удовольствие играть. У нас самый процесс игры (тяжелого труда) услаждает актера; процесс “влезания в шкуру другого, которую не хочется снимать” — кто-то писал».

Что профессиональные актеры — нередко «актеры для себя» *во что бы то ни стало*, показывает следующий трогательный случай, рассказанный г. Лоренсом протокольно правдиво: «Мы играли на марки в уездном городе К. Поставили “Две сиротки”[[537]](#endnote-413). Простак (роль Пьера) на репетиции беспокоился, достанет ли реквизитор токарный станок? Приходит спектакль. Станка нет. Простак иначе не играет. “Чтобы был станок!” Изобретательный реквизитор сооружает подобие из щепочек и палочек. Но колесо выходит четырехугольное. Не годится. Уговариваем простака успокоиться — не помогает. Уходит. Жена его раздевается (роль слепой) и следует за мужем. Поссорились. На другой день уехали в Ростов-на-Дону на авось для приискания ангажемента. Не хватило денег на дорогу. Муж пошел на базар и продал брачное атласное одеяло за 3 рубля. А по пьесе Пьер только в 1‑м явлении выходит с токарным станком и ставит его в стороне. Рабочий, токарь, пришел домой с токарным станком. По ремарке он нужен. К пьесе же и к роли не имеет отношения».

Считаю этот случай исключительно показательным, торопясь прибавить, что только таких актеров-профессионалов я и признаю за *настоящих* актеров, стоящих не только уважения, но и сочувственной любви[[538]](#footnote-127). Очевидно {193} таких именно «настоящих актеров» и имел в виду Г. Бар, когда писал, что «вокруг театра можно встретить чистейших служителей искусства, неземные натуры, чуждые будничных интересов, безумцев, блуждающих по арене жизни, и можно поверить, что находишься в роще поэтов, в далекой долине служителей красоты».

У таких «настоящих актеров», т. е. «актеров для себя», curriculum vitae — беспрерывно-безостановочная игра как в театре, так и в жизни.

«Буду ли я счастлив? Или призрачная жизнь сцены завладеет мной, поработит меня, и действительность уйдет от меня, совсем и навсегда?» — спрашивает Тигр в романе «Трагики» И. Ясинского.

«Хотелось бы мне поглядеть когда-нибудь, каков он сам с собой. Думаю, и сам с собой он тоже играет, *вечно должен играть*», — говорит д‑р Мавр Мор про актера Мерца в цитированном уже мной «Театре» Г. Бара[[539]](#footnote-128).

Здесь я поставлю точку, навязав ей, кроме роли грамматического знака заключения, еще и роль математического знака умножения, так как доказанные факты «актерства для себя» среди профессионалов могут быть умножены, и умножены, пожалуй, до невероятной цифры. — Я ставлю знак умножений без множителя, мне совершенно *не известного*. Но тем самым я ставлю знак заключения после вывода, надо полагать, теперь *известного*, что не только мы, простые смертные, являемся на сцене жизни неизбежными «актерами для себя», но и те, кто из актерства создал себе заработок, кто лицедействует, казалось бы, не для себя, а для других, для кого театральные подмостки — лаборатория, а исполненье роли — долг профессии, что, стало быть, и настоящий, в своем социальном положении, актер-артист, за представление которого на подмостках театральной сцены мы платим деньги в кассу антрепренера-коммерсанта, что и этот спекулянт на нашем чувстве театральности и этот эксплуататор своей мании и искусства преображения — тоже, в большинстве случаев и в естественной непременности (будь он не совершенно развращен торгово-низменной тенденцией своего века), *актер для себя*, хотя и в *маске для других*.

{194} И то обстоятельство, что даже тот, для кого актерство — тяжелый, тернистый, надоедливый порой и удручающий путь к куску хлеба, — тоже актер *для себя*, показывает с максимальной убедительностью, что несть жизни чуждой «театра для себя», раз это «для себя» стоит во главе угла даже там, где все, казалось бы, доказывает нам, что это «для других» и только «для других».

Галерия Копиола[[540]](#footnote-129), после нескольких лет вынужденного недомоганием бездействия, вновь выступила на сцене девяноста восьми лет от роду!

А Евдокия Алексеевна Иванова[[541]](#endnote-414) (знаменитая пионерка театрального дела на Урале)[[542]](#footnote-130) с увлечением играла, в свой артистический юбилей, заглавную роль водевиля «Бедовая бабушка» *ста лет* от роду!!!

Преклоним колени!..

#### IX. Эксцессивный «театр для себя»

##### 1. Театральная гипербулия

Изучение явления «театра для себя» неминуемо приводит нас к серьезному и обстоятельному ознакомлению с эксцессами театрализации, так как именно *эксцесс*, в какой бы то ни было области, дает, как излишество, чрезмерность, утрировка, конденсация, исключительно обильный, легко ощутимый и показательный материал для суждения о явлении, *крайнее выражение* которого данный эксцесс представляет.

Говорят, что исключение лишь подтверждает правило. Справедливость этих слов особенно приложима к явлению «театра для себя».

Разбираясь в отдельных эксцессах, сюда относящихся, подготовленный уже читатель увидит, что на правильно им понятой платформе «театра для себя» большинство таких эксцессов должны рассматриваться не как признаки душевного расстройства, «умопомешательства», а лишь как признаки театральной *гипербулии*, т. е. чрезмерного напряжения воли в плане театрализации жизни.

Кто ясно себе усвоил присущий каждому из нас наклон *воли к театру*, для того подобная гипербулия должна представиться лишь эксцессивным «театром для себя», а *не психозом*, как все еще склонны определять массу случаев, к театральной гипербулии относящихся, некоторые из наших ученых.

Если понятие «безумие» и приложимо к случаям театральной гипербулии, то разве что в метафорическом смысле, и притом радостно метафорическом, согласно мнению К. Бальмонта:

{195} *Прекрасно быть безумным*.  
Ужасно — сумасшедшим;

или старика Горация:

Не стал ли я игрушкой *милого безумия*?

Во всяком случае мы вступаем здесь на почву чрезвычайно *деликатную*, если можно так выразиться.

Достаточно для подтверждения этого указать хотя бы на исследование проф. П. Я. Розенбаха «О *пограничных состояниях между помешательством и душевным здоровьем*», где говорится, что «нередко настоящие параноики долго и на многих производят впечатление совершенно здоровых людей, лишь увлеченных несбыточными фантазиями, и, наоборот, люди, *вполне здоровые*, увлеченные новыми идеями, разные изобретатели, политические и религиозные мечтатели, могут ошибочно приниматься за помешанных». «История содержит не мало примеров последней категории, — замечает почтенный психиатр, — а также в обыденной жизни встречаются нередко случаи, когда человек считается окружающими за ненормального только потому, что высказывает оригинальные, новые взгляды или устраивает свою жизнь на необычный лад»[[543]](#footnote-131).

Интересно отметить, что еще Эразм Роттердамский (на рубеже XV – XVI столетий!) задавался вопросом: «Где в действительности *граница* между человеком в здравом уме и помешанным?» — причем выражал мнение, что «вряд ли во всем человечестве найдется хоть один человек, который бы всегда был в здравом уме и который бы не страдал каким-либо видом помешательства».

Прошло четыре столетия со времен великого Эразма, а вопрос его о границах безумия до сих пор, в сущности говоря, находится in pendente[[544]](#endnote-415), если — тоже великий — Т. Рибо в своем исследовании «Творческое воображение» {196} (на рубеже уже XIX – XX столетий!), вопрошая, «на основании каких данных позволительно объявить ту или другую форму фантастической жизни чисто патологической?» — дает ответ скорее только для того, «чтоб дать ответ», т. е. чтобы хоть как-нибудь развязаться с проклятым вопросом. (По крайней мере, именно такое впечатление я выношу из его учения о «чередованиях» форм существования субъективной и объективной.)

Решительнее всех, как известно, высказался по этому вопросу Макс Штирнер[[545]](#endnote-416) в своем unicum’е[[546]](#endnote-417) «Единственный и его собственность». — «Не думай, — заявляет он, — что Я шучу или говорю иносказательно, когда Я рассматриваю почти все человечество как буквальных сумасшедших, безумцев из сумасшедшего дома».

Наконец, при разрешении вопроса о психозе, в его непосредственном отношении к эксцессивному «театру для себя», для нас сейчас, пожалуй, интересно не только компетентное мнение на этот счет психологов и психиатров, но и некомпетентное, с их точки зрения, суждение о сем предмете факультативных объектов их клинического изучения.

И можно смело сказать, что суждение этих жертв театральной гипербулии должны привести душевно уравновешенного читателя к совершенно новым, «другим» и неожиданным для него выводам!

Например, знаменитый Жерар де Нерваль (этот очаровательный мост в истории литературы между романтизмом и символизмом!) — *поэт своей собственной жизни*, повесившийся при последнем столкновении с жестокой действительностью, имея в кармане только роман «Le Rêve et la vie»[[547]](#endnote-418), гениально законченный им ко дню самоубийства. — держался того мнения, что «толпа обманывается и что вещественный мир, в который она верит потому, что видит его глазами и осязает руками, на самом деле состоит из фантомов и обманчивых масок, за которыми скрывается неведомое. Один только невидимый мир представляется истинным, а не химерическим».

Выйдя из больницы для умалишенных, Жерар де Нерваль утверждал, что в так называемом умопомешательстве «душа находится в более возбужденном и утонченном состоянии, усматривает соотношения, невидимые при обыкновенных условиях и наслаждается зрелищами, которые ускользают от материальных очей».

Чарлз Лэм[[548]](#endnote-419), в своем, столь хорошо известном психиатрам, письме к Колриджу, вполне подтверждает мнение Жерара де Нерваля. — «Иногда, — пишет он, — я с завистью оглядываюсь на состояние, в котором тогда находился, так как пока оно длилось, я наслаждался по целым часам истинным блаженством. Знайте, Колридж, что если вы не были сумасшедшим, то никогда не изведывали всего величия фантазии и дивной смелости ее полета. По сравнению с тем, что я тогда испытал, все прочее кажется мне мелочным и безвкусным»[[549]](#footnote-132) (см. A. Barine «Névroses»).

{197} Гюисманс, питавший несомненную симпатию ко всем актам «театра для себя» «безумца» Дез-Эссента[[550]](#endnote-420), конечно, полагал вместе с ним[[551]](#footnote-133), что в самой жизни «настал момент *замены природы* (“этой престарелой пустомели, уже использовавшей добродушное восхищение художников”) *искусством*, как бы безумно это ни казалось», если в увлечении идеей жизни «*à reborns*»[[552]](#endnote-421), поставил эпиграфом книги под этим названием слова Рюйсброка Удивительного[[553]](#endnote-422): «Я хочу искать радостей вне времени… хотя бы мир и пришел в ужас от моих восторгов…»

Эдгар По, в порыве искренности, излился однажды в таком признании: «Факты действительной жизни производили на меня лишь впечатление фантомов, между тем как сумасбродные идеи из царства грез становились для моего ума не только повседневной пищей, но даже единственным полным существованием, вне которого я не признавал никакой действительности».

Покушенье аннулировать поучительность этого признания пристрастьем к алкоголю Эдгара По — «покушенье с негодными средствами», так как кардинальный интерес здесь не в том, *чем* обусловлена объективация субъективной действительности, а в *самом факте* подобной объективации.

В подтверждение сказанного можно сослаться на поистине волнующий девиз К. Фаррера[[554]](#endnote-423) (автора «В чаду опиума»): «*Жизнь — сновидение, опиум — действительность*».

Что «Жизнь есть сон» знал еще трезвый Кальдерой, одобренный за это «трезвым» Шопенгауэром. А то, что «опиум» может стать «действительностью», об этом говорит и «трезвый» Анатоль Франс, касаясь *любителей чтения книг*: «Тонкий яд, — объясняет маститый писатель, — проникающий в их мозг, делает их нечувствительными к миру действительности и отдает их во власть чарующих или ужасных фантомов. *Книга есть опиум Запада*. Она пожирает нас. Настанет день, когда мы все сделаемся библиотекарями — и тогда все будет кончено». (См. Henry Bordeaux «Ames modernes».)

Насколько книга властна подчинять читателя своим фантомам, видно хотя бы из трагического случая, описанного Оскаром Уайльдом в «Intentions»[[555]](#endnote-424), когда его знакомая, непреодолимо влекомая, шаг за шагом, следовать в жизни за героиней интересовавшего ее романа, воспроизвела в точности даже смертельную развязку, данную автором своему столь *страшно увлекательному* произведению.

Повторяю — мы вступаем здесь на чрезвычайно деликатную почву, настолько деликатную, что при обследовании ее рискуем сейчас же провалиться на ней, как только вздумаем дотронуться до нее грубыми зондами из «желтого дома».

Недаром для «*лиц с преобладанием фантазии над трезвым мышлением*» и «с *трудом различающих действительность от воображения*» французская наука принуждена была выработать понятие «déséquilibré»[[556]](#endnote-425), немецкая — «psychische Minderwerthigkeit»[[557]](#endnote-426), русская… Но термин «психопаты» {198} вряд ли приемлем в качестве научного термина, так как психопатия, как прекрасно разъяснил по этому поводу тот же проф. П. Я. Розенбах, «обозначает душевное расстройство, а здесь речь идет именно о состояниях, которых *нельзя подводить под понятие о помешательстве*[[558]](#footnote-134)». Такие quasi-психопаты определяются почтенным профессором как лица «психически неуравновешенные», причем характерным для них признается их склонность присоединяться к «движениям, стоящим вне норм[[559]](#footnote-135), принятых большинством, как например, в Армии спасения, в разных фантастических религиозных культах, в крайних или извращенных направлениях художественной и литературной деятельности», словом — к движениям, подходящим «к их *потребности играть роль*, к свойственной им по большей части *переоценке собственной личности*».

Если бы проф. П. Я. Розенбах располагал моим критерием «воли к театру», он бы обрел для своих «психически неуравновешенных» более удовлетворительную квалификацию, отнеся характерное в их поведении к явлениям *театральной гипербулии*, т. е. такого душевного состояния, основной тонус которого обусловливается именно чрезмерностью «*воли к театру*».

Весь вопрос здесь сводится к *мере*.

Многим из нас, например, присущ элемент «донкихотства», или «боваризма», или «тартаренизма»[[560]](#footnote-136), но сам Дон Кихот, но сама m‑me Бовари, но сам Тартарен из Тараскона — это уже явления театральной гипербулии, характеризующей, как я объяснил, *эксцессивный «театр для себя*».

Примеры такого театра, кроме попутно приведенных здесь, столь же многочисленны в моем «портфеле», сколь и «разнообразны». Тем не менее и несмотря на то, что *количество* сулит здесь исключительную *убедительность*, я, вынужденный в конце концов не столько размерами настоящей книги, сколько прутковским соображением о невозможности «объять необъятное», ограничусь лишь немногими, сравнительно, примерами, сюда относящимися, разгруппировав их по важнейшим из известных мне категорий, а именно: эксцессивного «театра для себя», вытекающего 1) из явно-сознательной воли к театру, 2) из проблематично сознательной воли к театру, 3) из нужды в театре как половом конфортативе и 4) из изуверческой страсти «играть роль».

##### {199} 2. «Король-безумец»

Эксцессивный «театр для себя», возникающий из явно сознательной воли к театру (доходящей порою, в развитии своем, незаметно для ее субъекта до форменно-патологического nec plus ultra[[561]](#endnote-427)), был известен еще в глубокой древности.

Так, Гораций запечатлел в истории образ некоего аргивянина[[562]](#endnote-428), который целыми днями сидел в пустом театре, смеясь и аплодируя, «точно он видел на сцене интересное представление, в то время как сцена была совершенно пуста». За исключением этой странности, почтенный аргивянин выказывал себя обыкновенным хорошим человеком. «Приветливый с друзьями, — сообщает Гораций, — ласковый с женой, он был мягок в обращении с рабами и не поднимал из-за всякого пустяка бури в стаканчике». Родственники решили «вылечить» столь почтенного гражданина от его слабости. Когда же это удалось им (как? — мы не знаем), почтенный гражданин, с горьким упреком, сказал своим родственникам: «Право же, друзья мои, убили вы меня, а не спасли! *Вы лишили меня моего лучшего наслаждения, насильно лишив меня моего милого заблуждения*».

Это поистине *классический пример* эксцессивного «театра для себя» в его *чистом виде*, настолько яркий в моем «портфеле» среди примеров 1‑й категории, что все остальные — за одним исключением — должны показаться читателю сравнительно бледными. Я миную поэтому в интересах «интереса» эти все остальные, чтобы скорее уделить должное место исключению, по справедливости могущему претендовать на внимание, равное с тем, какое вызывает приведенный здесь классический пример, если не большее, и пожалуй, гораздо большее!

Это исключение — *Людвиг II король Баварский*.

Король-безумец — таким прослыл этот замечательнейший из Виттельсбахов[[563]](#endnote-429) в истории. Таким, кстати сказать, представил его, смеючись, Гюстав Кан[[564]](#endnote-430) в своем нашумевшем произведении.

Посмотрим же с возможным беспристрастием, как правильнее понимать в отношении этого исключительного короля эпитет «безумец»: в смысле поэтическом или патологическом.

Чем заслужил Людвиг II эпитет «безумец»?

— Своими странностями. Какими же по преимуществу?

— Вытекающими из театральной мании.

Враги Людвига II (а они еще до сих пор существуют среди моря его поклонников!) готовы все дальнейшие ответы на подобные вопросы сопрягать с «явной болезненностью», с докторами Gudden, Hagen, Graschey и Hubrech, с «несомненными признаками паранойи» и т. п.

Но нам не к чему внимать их словам, так же как и словам друзей-поклонников Людвига II (совсем иначе объясняющих «явную болезненность», «паранойю» и тяжкий приговор всех четырех докторов), вперед {200} до ознакомления с теми достоверными *фактами* «странностей» короля, «вытекающих из его театральной мании», какие, к счастью, имеются в наших руках.

Собственно говоря, все эти факты без исключения, несмотря на все свое различие и кажущееся многообразие, могут быть сведены к одному факту: *к страсти Людвига II Баварского решительно все, начиная с окружающего и кончая самим собой, обращать*, говоря попросту, *в явления некоего театра*, по преимуществу фантастического[[565]](#footnote-137).

Твердо, и я бы прибавил — упорно, встав на почву сознательной *театрализации*, Людвиг II, подвергал ей:

Во-первых, *время*. Известно, что его обыкновением с ранних лет было обращать *день в ночь и ночь в день*. Во всех его замках были всегда наготове и в люстрах, и в канделябрах тысячи свечей, а в его бутафорских сооружениях сотни разноцветных электрических лампочек. Королевские слуги были постоянными свидетелями, как Людвиг II бродил один всю ночь напролет среди ослепительно, *аджиорно освещенных* зал.

Во-вторых, он театрализовал *пространство*. А именно, очень любя путешествия в одиночестве, Людвиг II совершал их порой не выходя из дворца, для чего отправлялся в манеж и садился на коня; после получасовой езды появлялся переодетый кондуктором конюх и объявлял о приезде на ту или другую станцию.

В‑третьих, *природу*. Он не только «обожал» стриженые версальские сады, искусственные водопады, фонтаны и озера с нарочно пригнанными на них стаями «диких лебедей», но, в своей мании театрализации, не брезговал, например, декорациями с видом Гималаев (в искусно «подделанном» зимнем саду), приспособлениями для искусственных волн на озере, подкраской купоросом воды этого озера до сказочной бирюзовости и т. п. Известно также, что он самым серьезным образом запрашивал ученых, нельзя ли в Баварии устроить искусственный вулкан. Его знаменитый Голубой грот (Грот Венеры) был, в сущности, довольно грубо скомбинированной подделкой (из скал, сталактитов и кораллов) под известный грот на острове Капри. Наконец, видели короля, в пылу театрализации, почтительно кланяющимся деревьям и кустам, причем однажды, сняв шляпу перед кустарником, он заставил и своих приближенных проделать то же.

В‑четвертых, Людвиг II широко использовал театрализацию для своего *жилища*, вернее, для своих многочисленных жилищ. Сказочные замки короля, его архитектурная горячка, ввергшая Баварию в долги, грозившие {201} государственным крахом, — все это стало такою «притчей во языцех», что распространяться об этом подробно, казалось бы, не стоит — уж слишком эта сторона театральной мании Людвига II известна в просвещенных кругах нашей публики. Тем не менее я приведу здесь некоторые частности, имеющие особенно показательное для настоящей главы значение. В этом смысле достоин быть отмеченным не столько замок Линдергоф, получивший названье от гигантское липы (Linde), сколько «воздушный кабинет», устроенный Людвигом II среди ветвей этой липы, — кабинет, со столом и скамейкой, куда вела взвивавшаяся по стволу липы легкая лестница. Далее особый интерес в смысле театральности представляет Hundinghütte[[566]](#endnote-431), воспроизводящая вполне древнегерманское жилище, посвященное Людвигом II одному из героев вагнеровской «Валькирии». «Эта бревенчатая хижина, — описывает Hundinghütte С. И. Лаврентьева в своем “Одиноком”, — стоит на берегу крошечного озерка, на котором при жизни Людвига плавали лебеди. Внутри не забыта ни одна из подробностей тогдашнего жилища, являющегося зрителям в первом действии оперы “Валькирия”. Посреди, как бы подпирая потолок, стоит во всей своей могучей красе столетний дуб, с заколдованным мечом, воткнутым в гигантский ствол. На бревенчатых стенах развешаны первобытные оружия с черепом оленя в виде трофея, с подвешенным под потолок гамаком, посудой и неуклюже, из грубых камней, сложенным очагом. Сбоку находится крошечная комнатка, служившая спальней королю, проводившему тут иногда несколько дней. В некотором расстоянии от “Hundinghütte”, — продолжает С. И. Лаврентьева, — среди еще более дикой чащи, стоит приземистая, бревенчатая “келья пустынника”? или “Эрмитаж”, с крошечной колокольней, увенчанной крестом. За низкой дверью, на которой с внутренней стороны грубо вырезано изображение Христа, с начертанными по сторонам лика солнцем и луной, — крошечная коморочка переносит вас в аскетическую келью пустынника XII века, с prie-Dieu[[567]](#endnote-432) в виде грубо сколоченного поставца, с столь же грубо резным Распятием. Низкая, прикрытая рогожей, кровать, спинкой которой служит идущая до потолка доска с вырезанным на ней крестом, с благословляющей рукой посредине и с буквами: альфа и омега — сверху и снизу. Узкий стол и скамья дополняют убранство кельи, в которой Людвиг проводил по несколько дней, отдыхая на грубой, жесткой постели, и которую он простроил в память пустынника, игравшего такую роль в жизни Парсиваля, воспетого В. Ф. Эшенбахом[[568]](#endnote-433)». Поучительно отметить, что все архитектурные произведения Людвига II что-нибудь да *воспроизводят*; это всегда не просто «хижина», «замок», «дворец» или «дом», а непременно или «хижина Гундинга», или «Версаль», «Малый Трианон» или «Марокканский дом» и т. п. Ультратеатральный в области архитектурной формы, Людвиг II остается верным себе и в области внутреннего убранства своих чисто фееричных, порою, жилищ. Особенно показательны в этом отношении, например, его любимая столовая со столом, механически появляющимся из-под пола в готовой сервировке и с кушаньями, или спальня, где в пологе над кроватью были устроены искусственные месяц и звезды и т. п.

{202} В‑пятых, Людвиг II хотел видеть театрализованными и *своих ближних*. Отсюда понятна его исключительная любовь к актерам и актрисам. Актерами хотел он сделать в жизни даже своих слуг; например, требовал, чтобы его форейторы изображали стражу Людовика XIV, для чего приказывал одевать их в голубые ливреи соответствующего стиля и сопровождать его с факелами среди пустынных Баварских Альп. Его камердинер должен был появляться на его звонок не иначе как низко согнувшись, а приблизившись к особе Его Королевского Величества, стать на колено, чтобы выслушать державную волю. «Ниже кланяться!» — кричал Людвиг II, когда замечал недостаточно сценично выраженную к себе почтительность в своих слугах. Один из приближенных короля (Майер) должен был долгое время являться к нему с *маской* на лице; другой — с *черной печатью на лбу*, отметиной своей глупости. Прочитав книгу о китайском придворном церемониале, Людвиг II «не на шутку испугал своих приближенных намерением ввести его в этикет собственного двора». Иногда он устраивал из слуг нечто вроде живых картин: одевал их в турецкие костюмы и, обязав молчанием, располагал в живописных позах, с мундштуками кальяна во рту, на «восточных диванах». Отправившись путешествовать с актером Кайнцем[[569]](#endnote-434) по Швейцарии, он обязал его ехать в роли Didier[[570]](#endnote-435) — героя драмы «Marion Delorme». Театрально увлеченный кавалеристами своей охоты, он вводит их, без дальних рассуждений, во дворец для исполненья комнатных услуг. И пр.

В‑шестых — и это особенно курьезно, — Людвиг II не делал исключения, в своей мании театрализации, и для *животных*, причем любимым объектом таковой служили главным образом лошади, из которых он создавал, например, стильно обдуманной запряжкой цугом, чисто сценическую комбинацию «шестерки белых коней Людовика XIV». Бывали даже случаи, когда его верховая лошадь принуждена была выступать как настоящий актер; например, для нее накрывался специальный стол и «от души смеялся Людвиг над тем, как она опрокидывала стаканы с вином и била посуду».

В‑седьмых, и это особенно важно знать всем тем, кто видел до сих пор в Людвиге II Баварском эстета par excellance[[571]](#endnote-436), — король служил страстно только такому *искусству*, которое полно было в его глазах театральных и *только театральных* чар. Что он подходил к искусству исключительно с *театрализационной тенденцией*, об этом говорят достаточно ясно все его настоящие увлечения и вся его многотрудная, порою, деятельность. О том, что к архитектуре он относился только как к искусству театрализации жилища, об этом мы уже говорили в пункте IV‑м. Что касается остальных искусств, а в частности живописи, то уже вскоре после смерти Людвига II в печати стали раздаваться голоса, что «король *не только ничего не создал для искусства Баварии, но даже затормозил его* поощрениями плохих копий и подражаний, развив в этом отношении *дурной тон* среди мюнхенских художников», что способность короля «терять в процессе увлечения не только всякий критерий художественности, но и реальности делает чрезвычайно трудным подведение его вкусов под обычную мерку тонкости и артистичности» и т. п. Что в этих нападках была громадная доля истины, {203} говорит уже одна терпимость, если не любовь, Людвига II к той грубой бутафории, всяким подделкам и подражаниям, которые все вкупе, конечно, не свидетельствуют об эстетизме их поклонника и даже больше — фанатика! Что *эстетичность* «искусства Людвига II» была в плену, была в полном подчинении у *театральности* говорит хотя бы тот удивительный факт, что «поклонник века Людовиков», при всем своем богатстве и щедрости, не постарался приобрести ни одного оригинала из картин пленившей его воображение эпохи, совершенно довольствуясь копиями или подражаниями в соответствующем «духе», «жанре», «стиле». Вы не найдете в его «*Версале*» или в его «*Трианоне*» ни Ватто, ни Буше! Зато вдоволь наглядитесь произведениями «по Ватто» и «по Буше»! И тот же *плен театра* замечаем мы и в quasi-музыкальных увлечениях Людвига II. «*Он любил музыку лишь в связи со словами, со сценическим действием*», — констатирует его беспристрастный биограф. Его «обожание» Вагнера? — Но Людвиг II был слишком юн в эту пору своего обожания, чтобы должным образом оценить музыкальный гений Вагнера. Он мог прельститься в своем «великом учителе» (этом *актере* по преимуществу! — как назвал Вагнера Ницше[[572]](#endnote-437)) лишь широким размахом его чисто драматических идей. *Не* в музыке тут была сила. Театр, один театр был дорог Королю-безумцу. Театра ради он увлекался архитектурой, живописью, музыкой! Театра ради он занимался и *литературой*. Heigel в своей книге «König Ludwig II» выдает короля, сам того не замечая, головой, когда рассказывает о литературных вкусах «Его Величества». Оказывается, что Heigel — эта явная литературная посредственность — «каждый год, — по его словам, — получал какой-нибудь заказ: *переделку в драму*, часто стихами, прочитанный королем роман или понравившийся ему и поразивший его *годный для драмы* исторический эпизод» и т. п. Словом, в «belles lettres»[[573]](#endnote-438) Людвиг II, как и в прочих искусствах, интересовался лишь тем, что имеет непосредственное отношение к театру, а, главное, может, хотя бы с явным ущербом для своего художественного достоинства, быть обращено в самый настоящий театр.

В‑восьмых, Людвиг II не был чужд театрализации и в области *половой сферы*. Мы не будем здесь подробно касаться этой стороны жизни Короля-безумца, так как, во-первых, она недостаточно выяснена его биографами, а во-вторых, примерам подобной театрализации (из нужды в театре как половом конфортативе) достаточно, помимо данного, уделено места ниже — в «Эротическом “театре для себя”». Скажем только, что эта специфическая театрализация у Людвига II может быть легко выведена не только из всего строя его души, эксцессивно преисполненной «воли к театру» в какой бы то ни было области, но и из таких «исторических фактов», как данные переписки короля с Захером-Мазохом, в результате которой состоялось их таинственное свидание в скалах Тироля. Был ли Людвиг II «мазохистом» или «садистом»[[574]](#footnote-138) (так как Краффт-Эбинг учит, что «при чтении Захера-Мазоха {204} могут являться и *садические* ощущения»), мы вряд ли можем установить теперь с совершенной точностью. Верней всего, король представлял собою «смешанный тип». Так, рядом с приязнью его к «импонирующим женщинам», к женщинам, которые были старше его возрастом, рядом с увлечением образами Марии Антуанетты, Марии Стюарт, Жанны д’Арк, мы знаем такие факты, как приказы Людвига II о наказании розгами не только провинившихся слуг, но и… министров, знаем, что он сам в моменты возбуждения хватался за арапник, исступленно приказывал «высечь как собаку», «выколоть глаза», «заковать в железо» и т. п., знаем, наконец, что его прозвали «Нероном наших дней» за его любовь к пьесам, изображающим жестокость восточных деспотов и изобилующим казнями, убийствами и пытками. Кроме этих форм театрального конфортатива (в плане мазохизма или садизма) Людвиг II, по-видимому, пользовался и другими, более обычными: например, известно, что в его ванной комнате стена (роспись Вейзера) представляла «Рождение Венеры», изображенной крайне натуралистично, причем перед картиной, словно перед сценой, был устроен занавес.

Наконец, в‑девятых, Людвиг II непрестанно театрализовал *свою собственную особу*. Это был король, про которого действительно можно с полным правом сказать, что он буквально *всегда играл роль*, то одну, то другую, в зависимости от расположения духа, от только что прочитанного, от местности своего нахождения и от прочих «гипнотических» обстоятельств. Перечислить все игранные им в жизни роли немыслимо, так как Людвиг II относительно большинства из них отличался ревнивою скрытностью. Известно только, что он более или менее часто *костюмировался* 1) Лоэнгрином, 2) Людовиком XIV, 3) рыцарем ордена св. Георгия, 4) королем Альп, 5) горным духом, 6) Гундингом, 7) рыцарем Тристаном, 8) пилигримом, 9) высоким путешественником (костюм этот составляли голубая бархатная мантия и черная широкополая шляпа с бриллиантовым аграфом), 10) маркизом Saverny (из драмы «Marion Delorme»)[[575]](#endnote-439) и 11) обыкновенным смертным, например, графом Бергом (во время путешествия по Франции), Себастьяном Ландмахером — перчаточником из Регенсбурга, Антоном Пихлером — конторщиком из Вены и др. Излюбленной же ролью Людвига II была, по-видимому, *роль короля*. История не знает лучшего примера *театрализации монархической власти*, чем пример, открыто явленный Людвигом II. «Король»! — это была его основная роль. Все прочие — «роли, исполняемые королем», т. е. гарун-альрашидство. Кто разрушал чары этой роли, хотя бы малейшим проявлением непочтительности или «запанибратства» (как это было, например, с другом Людвига II, актером Кайнцем, или с той красавицей актрисой, которая была допущена в спальню короля читать ему вслух) — тот платился за это без пощады, какие бы извинения он не приносил потом за свою «забывчивость». Это был не только «*король самого себя*», как охарактеризовал Людвига II Габриэль Д’Аннунцио! — иначе к чему бы все эти деспотические выходки относительно своих подданных, никакой «эротикой» порою не оправдываемые?! Другое дело — сказать, что Людвиг II был, во-первых и в последних, «*король для себя*»! — Тогда импонированье {205} другим (всем этим «прочим», «народу», «войскам», «челяди», до которых Людвигу II, в его упорно последовательном стремлении к одиночеству, не было решительно никакого дела) легко рассматривается как *поза*, прежде всего убедительная *для самого себя*, для полноты хорошо усвоенной «*роли короля*». Что Людвиг II относился к «королевскому величеству» главным образом *как к роли*, богатой всякими, почти сказочными возможностями[[576]](#footnote-139), говорит тот факт, что он толковал свою роль так же свободно, как и всякий хороший актер, пытающийся сыграть свою роль как можно ближе к *своей* душевной правде и как можно *интереснее*. Подобно всякому самобытному актеру, всегда *по-своему*, а часто и вразрез с автором, понимающему свою роль, Людвиг II, конечно, не хотел быть в своей роли только послушным исполнителем воли авторов Баварской конституции. Он толковал свою роль неизмеримо шире. Увидев же, что «сцена» Баварии стеснительна для его актерского замысла, он стал серьезно помышлять об оставлении этой «сцены». Так, известно, что он запрашивал государственного секретаря, не согласится ли Россия продать ему Крым с тем, «чтобы он мог из него сделать свое государство и неограниченно там господствовать». После отрицательного ответа Людвиг II посылал одного из своих сановников с поручением найти ему подходящий остров в Эгейском архипелаге; наконец, приказал директору государственных архивов отправиться в глубь Гималайских гор, полагая, что хоть там отыщется страна, где можно царствовать неограниченным монархом.

Эти девять пунктов театрализации, к которым я свел главнейшее из показательной мании Короля-безумца, — легко способны склонить застигнутого врасплох читателя к характеристике Людвига II Баварского как «безумца» в чисто психиатрическом смысле этого слова.

Но такая характеристика была бы настолько же ошибочно несправедлива, насколько не ошибочно, а умышленно несправедливой она оказалась в «просвещенном мнении» знаменитых психиатров Гуддена, Хагена, Грашея и Хубреха, объявивших короля сумасшедшим перед государственным советом Баварии.

Теперь уже ни для кого не тайна, что эта несправедливость была инспирирована «Берлином» (Бисмарком), клерикалами и принцем Луитпольдом[[577]](#endnote-440), бредившим королевской короной; что проф. Гудден, например, подписал акт о сумасшествии короля, даже не *освидетельствовав* его, а только на основании подкупленных предателей — Гессельшверда и Майера; что в книге, потерпевшей гонение в 1886 г. вместе с ее автором[[578]](#footnote-140), доктор Герстер {206} (подосланный в 1884 г. уяснить степень сумасшествия короля) огласил о невозможности, *при всем желании*, подметить *хоть одну черту*, служащую симптомом болезни Людвига II; что секретарь короля Циглер, до последнего дня бывший при короле, «*положительно отвергал болезнь короля*, признавая в нем только чуткость нервов, не выносивших грубого прикосновения» и даже «прославлял его *высокий образ мыслей*»; что, наконец, народ («глас народа — глас Божий») до сих пор обожает своего сказочного короля, посылая проклятия за его преждевременную смерть врагам его, избравшим «оклеветание в сумасшествии» средством для своих гнусных происков!

*Людвиг II Баварский только жертва театральной гипербулии*; только исключительный, в смысле последовательного развития явно сознательной воли к театру, *пример эксцессивного «театра для себя*».

Дойдя до форменно-патологического «nec plus ultra»[[579]](#endnote-441) своей мании, он, однако, *не* перешел той роковой черты, за которой «человеческое», в высоком смысле этого понятия, теряет свой настоящий образ, и этим самым, этой здравостью на головокружительной высоте театральных возможностей, обрел особые симпатии, особое преклонение в тех, кто сам, по мере сил, отдает должное в порой спасительном для себя деле претворения грубой жизни в волшебный театр.

О том, что Людвиг II был беззаветно предан не просто театру, а именно «*театру для себя*», об этом, в частности, особенно красноречиво говорят учрежденные им для себя «*сепаратные представления*».

Вот что сообщает о возникновении их и о них самих один из биографов Короля-безумца[[580]](#footnote-141). — «Одно время, когда нежелание быть среди людей обострилось у Людовика с особенной силой, он почти прекратил посещения театра, но скоро он стал устраивать на придворной сцене представления *для одного себя* и с 1872 года окончательно перестал показываться на публичных спектаклях. Ни одна из затей Людовика не возбудила такого негодования и чувства обиды в мюнхенском обществе, как эти “сепаратные” театральные представления. Когда мюнхенцы увидели, что Людовик приезжает в Мюнхен *только из-за театра*, тратит на него огромные деньги, приказывает разучивать и ставить новые пьесы *для одного себя* и потом запрещает их давать на публичных представлениях, они были глубоко уязвлены в своих лояльнеиших чувства, и с этих пор все странности Людовика начинают приобретать для них совсем иное значение. Про Людовика громко стали говорить, что он эгоист, что он презирает свой народ, что странности его носят характер извращенный и опасный. Как и в предыдущих случаях, обвинения эти далеко превысили меру соответствия с действительностью». Хотя, правда, — «сепаратные театральные представления были определенным внешним разрывом со всеми прошлыми намерениями {207} Людовика бороться за процветание искусства, делать что-то для людей и для будущего». Началось это так: «Присутствие на генеральных репетициях подало мысль Людовику превратить их в *представления без зрителей — для одного себя*. Развиваясь дальше, эта мысль привела к тому, что Людовик стал рассматривать придворный театр как свою личную собственность и предоставлять его публике лишь в дни, свободные от сепаратных представлений. И чем дальше шел разрыв с внешним миром, тем выше поднималось в его глазах значение театра. *Тут только и мог он видеть теперь людей, движение, страсти, словом — жизнь. И жизнь именно такую, какую он хотел.* Назначались и выбирались пьесы самим королем. Они ставились по его указаниям. По его желанию изменялись, дополнялись, иногда совсем переделывались. А если в литературе и не находилось пьесы на желанную тему, она заказывалась какому-нибудь известному Людовику драматургу». Эти «сепаратные представления Людовик разделял обыкновенно на две равные группы: одни из них шли весной, в апреле и в мае, другие осенью, в октябре и ноябре, неизменно в одни и те же числа. Пьеса Брахфогеля “Нарцисс”[[581]](#footnote-142)[[582]](#endnote-442) шла, например, ежегодно 9 мая — 12 лет подряд. К постановке подготовлялись задолго, но бывали случаи, когда король неожиданно отменял одну пьесу и назначал другую. К таким неожиданностям артисты должны были быть готовы всегда. С 1872 года, когда сепаратные представления начались, по 1884 г., когда ровно за год до смерти короля они прекратились, главным образом за недостатком денег[[583]](#footnote-143) и еще из-за того, что Людовику трудно было показываться даже у себя в театре, их насчитывают 210, в том числе всего 45 опер. Начиналось представление в десять вечера, а иногда и в 12 ночи. После сигнального звонка король из покоев резиденции проходил прямо к себе в ложу, садился так, чтобы ему хорошо была видна сцена, но чтобы со сцены трудно было видеть его. В перерывах между действиями в зале стояла полная тишина. Театральные слуги были в войлочных туфлях и старались менять декорации без всякого шума, чтобы не раздражать короля, который не переносил суматохи. После спектакля Людовик исчезал также быстро и бесшумно, как и появлялся».

Мне нечего прибавить к этим данным истории. Они достаточно красноречиво говорят как о беспредельности воли к театру, так и о неминуемой предельности формы индивидуального насыщения этой воли на последних ступенях ее эксцессивного развития.

Одно, пожалуй, можно и даже должно здесь отметить: Людвиг II Баварский, посаженный в результате своей страсти к театру под стражу в роли «сумасшедшего» и вынужденный этой унизительной ролью на акт геройского самоубийства, явил нам один из *самых дорогих «театров для себя»*, какие только знает всемирная история театра!

{208} Это был театр, разоривший *богатейшего* короля!.. театр, за который суждено было, кроме миллионов, заплатить в конце концов своей свободой и… жизнью!

##### 3. Русские «оригиналы»

Пример эксцессивной театрализации жизни Людвига II Баварского, в тех размерах и в той сознательности воли к театру, какие явил на удивленье миру Король-безумец, остался в истории, насколько мне известно, единственным, неповторимым *целиком* примером. В отдельных же частях своих и руководимая *проблематично-сознательной волей к театру*, такая театрализация насчитывает достаточно обильное число единичных примеров.

Наиболее характерные из них я и приведу здесь, согласно обещанию, данному в главе «Театральная гипербулия». Таких характерных примеров эксцессивного «театра для себя» (с неясно выраженным сознанием воли к театру) было всегда и везде очень много. Их было, пожалуй, особенно много в России, каковое обстоятельство, избавляя от нужды раскидываться по «заграницам», дает успешную возможность ограничиться исключительно отечественными примерами. При этом, не тревожа седой древности, мы можем удовольствоваться примерами из недавних времен, раз эти времена не только достаточно чреваты в интересующем нас отношении, но и имеют то неоспоримое преимущество перед седой древностью, что ближе нашему духу, *быль* их точнее записана и желательно чужда легендарного характера.

Итак, история не знает второго «короля-безумца» *в одном лице*. По в нескольких лицах, доводивших *только одну* из частей «театра для себя» Людвига II Баварского до эксцессивных пределов и притом (что важно в смысле raison d’être[[584]](#endnote-443) настоящей главы) делавших это без явно сознательной воли к театру, — такого собирательного «короля-безумца» история, по-видимому, знала еще задолго до его рождения в одном лице.

В подтверждение сказанного приведу из жизни русских «оригиналов» середины XIX столетия примеры эксцессивного «театра для себя», родственные примерам Короля-безумца, но явленные, в отличие от этого почти всесовмещающего, в смысле театральности, unicum’а, лишь *частично*, каждый раз другим лицом.

Так, эксцессивный «театр для себя» в форме декоративной *реконструкции «века Людовика XIV»*, столь близкий, как мы видели, Людвигу II Баварскому, имел на Руси наиболее яркого представителя в лице винного откупщика К‑цева, о доме которого М. И. Пыляев[[585]](#footnote-144) сообщает, что он «отличался {209} необыкновенным устройством: стены комнат были разрисованы картинами из жизни века маркизов, птиметров[[586]](#endnote-444) и фавориток Людовика XIV, карнизы высоких его потолков были расписаны медальонами лучшими итальянскими художниками; за работу последним были заплачены баснословные деньги — свыше ста тысяч рублей, а чтобы любоваться картинами — были сделаны золотые лестницы. Палаты этого откупщика были полны разными диковинками, всюду были потайные двери, богатые разноцветные карсельские лампы[[587]](#endnote-445); прислуга его вся в париках, преимущественно арапы. По редкости же настоящих негров, многие из слуг были загримированы такими».

Чисто театральным пристрастием Людвига II к *таинственному одиночеству* отличался у нас один из внуков графа К. Г. Разумовского[[588]](#endnote-446), о котором недавняя хроника сообщает, что, получив родовые богатства по смерти своей матери, этот чудак «отправился жить в один из наших приморских городов, где выстроил довольно большой каменный дом с хитро устроенными тайниками, подземельями; в последнем у него был устроен такой мудреный лабиринт, выход из которого был известен одному ему. Здесь была одна комната, отделанная в азиатском вкусе так роскошно и пышно, что живо напоминала одну из сказок “Тысяча одной ночи”; в ней он и *уединялся* по целым месяцам и более, пищу и напитки он получал от дворецкого по запискам, которые клал ночью в одной комнате своего дома. В такие дни его самозакупоривания слугам был дан строгий завет не встречаться с ним под угрозою смерти».

«Театр для себя» Короля-безумца в форме *путешествия на одном месте* предвосхищен еще в 30‑х годах XIX столетия неким алкоголиком К‑о, которого все так и знали под именем «путешественника», несмотря на то, что он *никогда* не выходил из дому. «У него была единственная в мире коллекция графинов, штофов и полуштофов с разными водками, — сообщает об этом “оригинале” М. И. Пыляев, — на каждом погребце была надпись, например, Новгородская губерния, Псковская, Киевская, Черниговская и т. д. В погребце было столько штофов с водкою, сколько в губернии городов. Вечный путешественник обыкновенно отправлялся с утра по губерниям и иногда объезжал две‑три губернии в день. В каждом городе он находил знакомых или родных; здоровался с ними, разговаривал, прощался и ехал далее. Иногда путешественник совсем не вставал с постели, а возле себя на столике ставил колокольчик и, просыпаясь, звонил. Входил слуга. “А! а! мы на станции, — говорил путешественник, — пуншу!” Приносили пунш, он выпивал его и ложился. В полдень просыпался и звонил. “А! А! мы на станции, — говорил он слуге, — давай обедать!” И пообедав, ложился спать. Вечером опять просыпался и звонил. “Сколько мы отъехали?” — спрашивал он вошедшего слугу. “Двести верст”, — отвечал тот. “Хорошо, хорошо, давай же ужинать…” Ужинал, ложился спать и спал до утра. На другой день ехал опять таким же образом, и путешествовал этот господин так до тех пор, пока не отправился в самое дальнее путешествие — на тот свет».

Подобно мольеровскому «bourgeois gentilhomme», не знавшему, что всю свою жизнь «il faisait de la prose», и этот К‑о, конечно, не знал, что всю свою {210} жизнь «il faisait du théâtre»[[589]](#endnote-447). В этом факте столь же существенное отличие его «театра для себя» от «театра путешествий Короля-безумца» (всегда прекрасно знавшего, *чего* и *чем* он добивается), как и в том, что этот «театр» г‑на К‑о в значительной степени обязан своим возникновением и развитию не естественной, хотя и исключительной, в своих размерах, силе фантазии, а дурману алкоголя.

Страсть театрального *подражания любимым героям*, столь характерная в «театре для себя» Людвига II Баварского, была также свойственна весьма и весьма многим из наших соотечественников; хотя — надо отдать справедливость — эта страсть редко принимала у нас подлинно эксцессивный характер.

Много было, например, подражателей Наполеону I, начиная с нашего знаменитого генерала Вельяминова[[590]](#endnote-448), ходившего в точно таком же, как у Наполеона, сером походном сюртуке, старавшегося импонировать, как и великий император, «бессмертными mots[[591]](#endnote-449)» и т. п.

Особенно же много подражаний вызвал у нас знаменитый Суворов, и сам бывший в жизни большим «комедиантом». Ему, например, подражал в царствование Александра I генерал В. Г. Костенецкий[[592]](#endnote-450), прославившийся в числе прочих подвигов, своими «суворовскими утренними ваннами» из снега. Подражал Суворову и фельдмаршал граф М. Ф. Каменский[[593]](#endnote-451), вечно юродствовавший, живший одиноким, питавшийся грубой пищей, певший на клиросе и одевавшийся — все в точной копии с великого полководца. (Как это ни странно, но даже относительно брака судьба М. Ф. Каменского оказалась схожей с судьбой Суворова!) Особенно же подражаниями Суворову стяжал себе известность князь Гр. Сем. Волконский[[594]](#endnote-452), встававший так же рано, как и Суворов, и тотчас же отправлявшийся по всем комнатам прикладываться к каждому образу, в то время как все форточки в его доме были открыты и в комнатах дул сквозной ветер. К вечеру ежедневно у него служили всенощную, при которой обязан был присутствовать дежурный офицер. Обедал он не раньше семи часов. Выезжал к войскам во всех орденах и, по окончании ученья, в одной рубашке ложился где-нибудь под кустом и кричал проходившим солдатам: «Молодцы, ребята, молодцы!» Любил ходить в худой одежде, сердился, когда его не узнавали, выезжал в город, лежа на телеге или на дровнях. Вообще «*корчил Суворова*», как говорили про него современники[[595]](#footnote-145).

Сообщение *театрально-придворного характера своей частной жизни* (опять-таки крайне частое в эксцессивной режиссуре жизни Людвига II {211} Баварского) было также распространено в нашем обществе описываемой эпохи, доходя порой до подлинно чудовищных размеров.

Мы приведем здесь несколько таких примеров, один другого курьезнее.

Так, известный любимец Павла I князь А. Б. Куракин[[596]](#endnote-453) устроил у себя в имении, наподобие дворов виденных им владетельных княжеств, собственный двор («полную *пародию на двор*», по замечанию М. И. Пыляева) с таким строгим этикетом, что нередко даже его собственная дочь дожидалась выхода князя по пяти и более дней. О его огромном «придворном штате» дает достаточное представление кладбище сельской церкви села Куракина, где и посейчас еще целы могилы куракинских крепостных «полицеймейстеров», «камергеров», «шталмейстеров», «церемониймейстеров» и прочих «чинов»[[597]](#footnote-146). Разыгрывая, по словам М. И. Пыляева, «*роль немецкого принца*», он принимал приезжих гостей не иначе как в спальне, когда ему мылили бороду, причем по сторонам его неизменно стояли «придворные шуты» в золоченых камзолах.

Далее тот же автор правдивой летописи («Замечательные чудаки и оригиналы») сообщает, что в Орловской губернии, в Малоархангельском уезде прославилась помещица, старушка Ра‑на, помешанная на всевозможных придворных церемониях. Зал, в котором она принимала своих знакомых и «подданных», представлял нечто до нелепости странное; это была большая комната в два света, расписанная в виде рощи, пол которой изображал партер из цветов; по середине был устроен из зеркальных стекол пруд, на котором плавали искусственные лебеди; по дорожкам стояли алебастровые фигуры богов и богинь Древней Греции. Клумбы из искусственных цветов во время выходов помещицы напрыскивались одеколоном и «альпийской водой». На больших деревьях, там и сям поставленных, порхали снегири, синицы и другие певчие птицы. Сама помещица сидела на *золотом троне*, в ногах ее стояли и лежали пажи и арабчики.

Эта Ра‑на, по словам другого летописца — П. Н. Могульского[[598]](#footnote-147), была известна в Орловской и Тульской губерниях под именем «Царицы Корсунской» по той причине, что простирала инсценировку своего величия в селе Корсунском вплоть до содержания «своего образцового войска, однообразно обмундированного и вооруженного ружьями». «Часовые, — сообщает П. Н. Могульский, — день и ночь окружали всю усадьбу, стояли при въезде; по всем аллеям парка, при входе в дом и в самом доме, сохраняя при этом удивительную дисциплину. Впрочем, поддержание образцовой дисциплины, а равно и содержание самого войска владелице не стоило ни забот, ни материальных расходов, так как все солдаты были *деревянные*. Впоследствии, {212} когда слава ее померкла, наследники ее, вступив во владение имением, целую зиму топили печи в доме солдатами».

Рекорд, однако, во всей этой эксцессивной области «театра для себя» (впрочем — как и предшествующие примеры, — в известной мере и «театра для других») побил знаменитый в своем роде князь Г. Г‑н, известный более под именем «князя Григория». «У него были гофмаршалы, камергеры, камер-юнкеры и фрейлины, даже была и “статс-дама”, необыкновенно полная и представительная вдова — попадья, к которой “двор” относился с большим уважением; она носила на груди род ордена — миниатюрный портрет владельца, усыпанный аквамаринами и стразами. Князь Г. своим придворным дамам на рынках Москвы скупал поношенные атласные и бархатные платья и обшивал их галунами. В праздник у него совершались выходы; у него был составлен собственный придворный устав, которого он строго придерживался. Балы у него отличались особенным этикетом, — на его балах присутствовали только его придворные. Бал открывался полонезом, причем помещик вел “статс-даму”, которая принимала приглашение князя, предварительно поцеловав его руку. Князь удостаивал и других дам приглашением на танец, причем они все прежде подобострастно прикладывались к его руке. “Князь Григорий” полагал, что для вида необходимо *иметь фавориток*, и вот завел он себе двух таких старых женщин. Первую он назвал *маркизой де Монтеспан*[[599]](#endnote-454). Она составляла его партию в бостон и сверх того давала ему (якобы) деньги взаймы только за высокие проценты; за это качество к ее титулу он прибавил еще второй — *мадам ла Рессурс*. Вторая платоническая метресса князя была тихая, богомольная, пожилая женщина; ее он посвятил в *девицы дела Вольер*[[600]](#endnote-455). Князь Григорий был женат, жена его была кроткая и нежно любила мужа; в свою очередь и супруг был ей верен. И тем не менее он заставлял жену показывать чрезвычайную холодность к обеим этим мнимым метрессам. Всему, что *до него* относилось, умел он давать какой-то торжественный вид. Занеможет ли у него жена, по всем церквам велит служить молебствие о ее выздоровлении; родится ли у него сын, он собственноручно пишет церемониал его крестин; от губернаторского дома до собора по улице несут младенца на подушке, окруженного разряженными повивальною бабкою, нянькою, кормилицею и девочками; впереди и сзади два ливрейных лакея; курьер открывает шествие, другой замыкает его».

Что «театр для себя» «князя Григория» был главным образом театром *для себя*, говорит хотя бы тот факт, что на святочных маскарадах, например, он один являлся без маски, в прекрасном старинном одеянии русского боярина; гости же, «*в угождение ему*», были в масках и «как можно смешнее наряжены».

В главе «Режиссура жизни» я приводил уже примеры любви (если не страсти!) к театральной *костюмировке*, характерной для внешней культуры России недавнего прошлого. В настоящей главе мне надлежит дополнить число этих примеров имеющими отношение уже к эксцессивному «театру для себя». Таковыми из описываемой эпохи мне могут послужить: 1) граф {213} Х‑в, расхаживавший обыкновенно по улицам в старой-престарой шинели, с повязанной щекой и в *гриме* пьяницы с красно-синим носом, 2) потомок знаменитого министра Екатерины II N, гулявший предпочтительно в белой куртке немецкого булочника, обмазанный тестом и осыпанный мукой, 3) князь Ц‑в, любивший прикрывать свою орденскую звезду нищенским костюмом, чтобы при случае разыгрывать на улицах роль Гарун аль Рашида, исправляющего народные нравы, 4) Д. М. Кологривов[[601]](#endnote-456), который, несмотря на свой крупный чин и весьма важное звание, доходил в своей «маскарадной мании» до того, что мел тротуары, наряженный старою нищею чухонкою, 5) сибирский губернатор Д. И. Ч‑н, ходивший молиться в собор не иначе как в мантии ордена св. Александра Невского[[602]](#footnote-148) и 6) тот же старый знакомый наш «князь Григорий», которого нередко находили по утрам в древнебиблейском костюме и с лирою в руках, распевающим псалмы: это значило у «князя Григория» *превращение в иудейского царя Давида* (для чего «князь Григорий» имел даже терпение выучиться предварительно довольно хорошо играть на арфе).

Этой пол дюжиной примеров я и ограничусь, указав лишь попутно, что все они (а их сколько угодно!), тем не менее, бледнеют перед «маскарадной манией» Людвига II Баварского, этого поистине никем непревзойденного, в своем богатстве сценических форм, поистине державного короля «театра для себя».

Вот разве что в чисто театральной приязни к *музыкальным* формам Король-безумец нашел в истории действительно достойного конкурента! Я имею в виду русского посланника в Неаполе графа П. М. Скавронского[[603]](#endnote-457), который, в своей оперомании, дошел до того, что «прислуга не смела разговаривать с ним иначе как речитативом. Выездной лакей-итальянец, приготовившись по нотам, написанным его господином, приятным баритоном докладывал графу, что карета подана, причем на последних нотах держал большое фермато. Метрдотель из французов фальцетным тенорком извещал графа, что стол накрыт. В его репертуар входило несколько музыкальных номеров. В дни торжественные — мелодия его извещения построена была на высоких нотах, в будни — тон значительно понижался. При гостях — ария метрдотеля удлинялась несколькими лишними тактами. Кучер, вывезенный из России, был также обучен музыке. Он басом осведомлялся у барина, куда он прикажет ехать. Своей густою октавою он нередко пугал прохожих, когда на певучие вопросы фафа начинал с козел давать певучие ответы. При парадных обедах, вечерах и музыкальных собраниях вся прислуга Скавронского образовывала хоры, квинтеты, квартеты и пр. Меню {214} пел метрдотель; официанты, разливая после каждого блюда вино, хором извещали о названии предлагаемого ими напитка. В общем, *его обеды, казалось, происходили* не в роскошном его палаццо, а *на оперной сцене*. В особенности, если ко всему этому прибавить, что и сам граф отдавал свои приказания прислуге тоже обязательно в музыкальной форме. В этом случае не отставали и гости. Чтобы угодить хлебосольному хозяину, они вели с ним разговор в виде вокальных импровизаций»[[604]](#footnote-149).

Но где русские «оригиналы» решительно заткнули всех за пояс, начиная с Короля-безумца, так это в таком «театре для себя», репертуар которого почти исключительно ограничивается *трагикомедией издевательства*.

Мы не будем здесь перечислять всех тех эксцессов, до которых доходило наше «дебошное» купечество со своим знаменитым девизом «чего моя нога хочет». Все эти саврасы, устраивающие из рояля «аквариум», угощающие голой «француженкой на блюде» в виде десерта, гримирующие горчицей лакеев и не жалеющие шампанского для холодного душа на декольте несговорчивой дивы, — явленья слишком хорошо известные.

Помянем только «pour la bonne bouche»[[605]](#endnote-458) настоящей главы знаменитого богача П. А. Демидова (1710 – 1786), эксцессивный театр которого достиг в своем репертуаре «трагикомического издевательства» действительно грандиозных размеров и доднесь немеркнущей славы. Оригинальнейшими из пьес этого жуткого репертуара (и тем не менее крайне типичными для «домашних спектаклей» наших шалых «драматургов» без узды) были следующие:

1. «Демидов вызывал охотников пролежать у него в доме целый год на спине, не вставая с постели. Охотники, разумеется, находились.

— Пролежишь ли? — недоверчиво переспрашивал Демидов, оглядывая охотника.

— Пролежу, — успокаивал его тот.

— Смотри, трудно ведь на спине…

— Для вашего-то удовольствия трудно? — Ежели вашей милости нравится это дело, так я не шелохнусь даже.

Довольный такой услужливостью незнакомца, Демидов отводит ему особую комнату и приставлял к нему людей, которые день и ночь дежурили возле добровольного страдальца. Они же его кормили и поили, не позволяя даже для этого приподняться. Если охотник выдерживал испытание, Демидов дарил ему от пяти до десяти тысяч; в противном случае он изгонялся вон и даже испробовав розог».

2. «Очень часто являлась у Демидова блажь — любоваться в продолжение часа на немигающего человека. Уговорится он с каким-нибудь субъектом, чтобы тот простоял перед ним час не мигая, а сам все время машет рукой перед его глазами. И если субъект не мигнет — щедрая денежная награда, мигнет — поток брани.

{215} — Каналья! — кричит Демидов. — Берешься не за свое дело!.. Ну где тебе, дураку, не мигать!.. Какое от тебя может быть удовольствие для богатого человека? Вон, негодяй!»

3. «Обанкротившемуся купцу Мердеру Демидов помог десятью тысячами только за то, что тот исполнил одну из прихотей миллионера, пожелавшего прокатиться на прогоревшем купце.

— Ладно, я тебе помогу, — сказал Демидов, — но только покатай меня на себе.

— С удовольствием.

— Становись на четвереньки.

Мердер исполнил приказание. Демидов взобрался к нему на спину и велел возить себя по комнатам. Порядком поизмучив своего импровизированного коня, Демидов остановил его и, слезая, сказал:

— Ты, я вижу, славный малый. Говори, сколько тебе нужно денег? Не откажу.

— Десять тысяч.

— Только-то?! На, получай…»

4. «Одного своего гостя, над которым Демидов имел обыкновение смеяться, он так однажды напоил, что тот дошел чуть ли не до бесчувствия. А хозяину только этого и надо. Приказывает он достать где-нибудь гроб, который, разумеется, был вскоре найден у ближайшего гробовщика. Уложил он в этот гроб упившегося гостя; руки сложил ему крестом, как покойнику; обложил его всего ассигнациями; закрыл крышкой и приказал отвести его к жене. Человек, сопровождавший гроб с живым покойником, доставил несчастного к порогу его дома и скрылся… Сбежался весь дом, поднялась суматоха, благодаря которой вдруг поднялся из фоба покойник. Все в ужасе разбежались, и только с помощью полиции водворился порядок и спокойствие».

5. «Рассердился как-то Демидов на квартального своего околотка, причинившего ему какое-то неудовольствие. Призывает он его к себе на обед. Выказывает очень большую любезность и радушие. В конце концов тот совершенно опьянел. По приказанию Демидова раздели гостя догола, обрили его голову, вымазали всего медом и обваляли в пуху. Проспавшись, поднимается квартальный и в ужасе взирает на себя, не понимая, что с ним делается. Следивший за ним через замочную скважину, Демидов является с объяснением:

— Как не стыдно тебе в таком виде являться к обывателю? Кто тебя, после этого, уважать станет? Сейчас я тебя отправлю в карете к губернатору — пусть полюбуется.

Дело кончилось, однако, тем, что Демидов подарил ему парик и мешок с червонцами».

6. «Один из заводских приказчиков попросил у Демидова денег:

— Батюшка, Прокофий Акинфьевич, помогите! До того плохо приходится, что хоть в петлю лезть!

{216} — Отлично, — ответил Демидов, — помогу, но только сперва повесься при мне. Я никогда еще не видал человека, который добровольно бы лез в петлю.

— О, Господи! Благодетель ты наш, да статочное ли дело христианской душе такую смерть восприять?!

— Нет, ты сперва потешь меня, а потом и я тебя: выдумка-то твоя мне больно нравился. Удружи, и я твоим наследникам сколько хочешь дам… хоть сто тысяч.

Однако через несколько дней богач смилостивился и, отдавая пособие, укоризненно заметил:

— Видишь, какая у тебя подлая душонка; в кои-то веки, раз в жизни, задумал сделать *неслыханное дело*, да и то от трусости не посмел. Вперед уж лучше не хвастай, а не то я буду считать тебя за мошенника»[[606]](#footnote-150).

На этом примере страсти к «*театру неслыханных дел*» я и позволю себе эффектно закончить настоящую главу.

##### 4. Эротический «театр для себя»

Никто до сих пор не задумывался надлежаще серьезно над теми грандиозными размерами, в каких порою *половой инстинкт пользуется театральностью* не только как простым конфортативом, но и как подлинным «conditio sine qua non»[[607]](#endnote-459) для своего удовлетворения.

А между тем такого рода факты из vitae sexualis[[608]](#endnote-460), собранные в изрядном количестве наукой и еще в большем количестве «скандальной хроникой», должны бы, казалось, уже давно навести на высказанную мною мысль.

Можно написать целую книгу о театральных атрибутах как половых эквивалентах, об обычных инсценах эротических игр, о мере эксплуатации «театра» в смысле полового конфортатива как показателей культуры и т. п.

В самом деле! Начать с того, что самое обычное «*ухаживание*» мужчины за женщиной представляется, при ближайшем детальном рассмотрении, не чем иным как *форменной комедией*: она играет «*роль*» такого-то идеала, он такого-то, пока убедительная *игра* обоих[[609]](#footnote-151) не приведет к домогаемому; после этого *театральный обман*, внушенный преследующей свои цели природой, может беспрепятственно для продолжения человеческого рода обнаружиться хоть в самой тягостной форме! — природе от этого, вульгарно выражаясь, «ни холодно ни жарко».

{217} В этом смысле получают совершенно новое значение, облекаясь в новую правду, как слова Шопенгауэра о том, что «всякий влюбленный, осуществив свое великое дело, чувствует себя *обманутым*», так и слова Платона о том, что «нет вещи более обманчивой, нежели сладострастие»[[610]](#footnote-152).

*Изучила* в совершенстве  
*Чары женского кокетства:*Лаской, пляской, песнью всем я угожу!  
И легко мужчинам голову вскружу, —

поется в оперетке «Гейша» Сиднея Джонса[[611]](#endnote-461).

И правда — «изученье», т. е. искусство настоящей гейши[[612]](#endnote-462), так же как и этой опереточной, есть подлинное *театральное* искусство, такое же, каким в классические времена было «искусство любви» (ars amandi) коринфских гетер[[613]](#endnote-463), каким было и есть искусство восточных альмей[[614]](#endnote-464) и даже наших европейских, например парижских, «жриц любви».

Что искусство это (искусство театрального обмана в эротических целях) древнего происхождения, чуть не времен «первобытности», говорит хотя бы тот факт, что оно оказалось сравнительно в развитом состоянии даже у диких новозеландцев, застигнутых экспедицией с фрегата «Novara»[[615]](#endnote-465). По крайней мере, к такому заключению приводит содержание песни, записанной членами этой экспедиции, — хоровой песни, распеваемой при татуировке достигшей зрелости новозеландки.

«Ложись, дочь моя, — поет хор дикарок, — дабы я могла разрисовать тебя и татуировать твой подбородок, чтобы чужие люди не сказали при твоем входе в их дом: “Откуда взялась эта безобразная женщина?” ЛижиСи, моя дочь, я раскрашу тебя и стану татуировать твой подбородок, чтобы ты была красавицей. При появлении твоем на празднике не спросят: “Откуда эта женщина с красными губами?” Мы сделаем тебя прекрасной, мы станем тебя татуировать, чтобы не сказали рабы, когда ты к ним придешь: “Откуда эта женщина с красным подбородком”? Мы украшаем тебя, мы тебя татуируем, да будет среди нас дух Hi-ne-te-iwa-iwa! Мы татуируем тебя, да ниспошлет Raugi духа суши в глубину моря, на бушующие волны!»[[616]](#footnote-153)

Вроде этого поет хор страстей и в груди любой из наших «львиц» или кокоток, готовящихся перед зеркалом к светским победам.

Что основу наших бальных танцев (я уже не говорю про tango) составляет *театрально-мимическая* игра эротического характера, об этом достаточно ясно говорят широко практикуемые в таких танцах приемы «руки на талии», «прижимания тела к телу», «кружения» и т. п.

В сороковых годах прошлого столетия Ходжкинсон[[617]](#endnote-466), путешествуя по Австралии, видел «танцы, состоявшие из самого отталкивающего *воспроизведения* {218} неприличных движений, какое только можно вообразить»[[618]](#footnote-154). Ему было «стыдно за эти гнусные сцены»… Воздавая должное подобной pruderie[[619]](#endnote-467) почтенного англичанина, я, однако, объясняю ее не отсутствием *подобных* танцев в Европе, а исключительно привычкой к более условной и плотной маске сексуальных намерений в подобных же, т. е. равным образом эротических в основе своей, бальных танцах Старого Света.

Что половое наслаждение уже издавна требовало известных *театральных прелиминарностей*, доказывается содержанием древнего танца «кааро» у племени barandu (в этом танце историк литературы Шерер[[620]](#endnote-468) видит, между прочим, «основное зерно поэзии»): «… потом они танцуют при лунном свете вокруг ямы, обделанной кустарником, — описывает Ходжкинсон этот “прелиминарный танец”. — Яма и кустарник изображают собою женский половой орган, сходство с которым стараются сделать более или менее полным; роль мужских органов играют копья. Танцоры прыгают вокруг ямы с дикими и страстными жестами, передающими половое возбуждение и тычут в нее копьями»[[621]](#footnote-155).

Другим доказательством древности подобного рода прелиминарностей (впрочем, уже отчасти переходящих в вожделенный акт), — прелиминарностей, корни которых теряются в седой старине Азии, служит санскритское сочинение «Kokkogam»[[622]](#endnote-469), содержащее главу под заглавием «Половое сношение по дням месяца»; эта глава поражает читателя (в особенности неподготовленного читателя, разрешающего половой вопрос на практике с животной простотою) чисто *режиссерскими* указаниями: «каким образом производить сношение», «какая *внешняя игра* соединяется с ним» и т. п.[[623]](#footnote-156)

«Внешняя игра»! — это и есть один из главных атрибутов *театра* — начало, без которого не обходится ни один из человеческих актов, на какой бы низменной ступени этот акт ни стоял бы.

Говоря о театральной прелиминарности как психическом конфортативе, следует заметить, что в сфере половых отравлений она легко усматривается, без насилия истины, в каждом отдельном случае, когда кто-либо ставит себя в условия *зрителя*, а других в условия *лицедеев* (хотя и невольных для себя), или наоборот, или в условия того и другого.

Каждая из этих трех категорий театральных прелиминарностей, переходя на почву *эксцесса*, дает чрезвычайно обильный материал для изучающего формы театральной жизни.

Мы здесь рассмотрим только небольшую часть этого материала (для целого понадобилась бы толстая книга), — часть, представившуюся мне наиболее показательной в интересующем нас смысле, — разделив ее, соответственно отмеченным трем категориям, на параграфы: 1) «Зритель», 2) «Актер» и 3) «И зритель, и актер».

##### {219} 1) Зритель

Сюда, прежде всего, относятся к эксцессивные прелиминарности, которыми широко пользовались извращенные цезари времен упадка Римской империи, как, например, Нерон, Тиберий, Каракалла, испытывавшие половое наслаждение при *зрелище* кровавых игр и казней на цирковой арене. Что такие «монстры» далеко не единичные исключения в истории половой психопатии, знает каждый, знакомый с сексуальным обликом Gilles de Rays[[624]](#endnote-470), имевшего пристрастие к зрелищу пытки детей (казнен в 1440 г. за изнасилование и умерщвление свыше 800 жертв своей похоти, головы которых он хранил иногда на память об «удачном» «спектакле»); Иоанна Грозного, прославившегося не только лютыми казнями бояр, «чтоб другим не повадно было», но и такими сравнительно невинными «спектаклями для себя» (где уже не было места мотиву «неповадности»), как сечение розгами обнаженных на морозе женщин; Екатерины Медичи[[625]](#endnote-471), устраивавшей подобные же «домашние спектакли» с придворными дамами; папы Александра VI Борджиа[[626]](#endnote-472) и др.

В миниатюре подобные «Грозные» встречаются на страницах и истории крепостного права, и военного быта, и тюремного режима, и административного права, и училищной дисциплины.

Нет нужды, ввиду общеизвестности, описывать здесь, какого рода «зрелища истязания» составляли излюбленные прелиминарности[[627]](#footnote-157) (а порою и полный эквивалент coitus’а[[628]](#endnote-473)) всех этих Салтычих, Аракчеевых, Жеребятниковых и пр.; достаточно отметить, что здесь мы имеем дело с *садическим* «театром для себя», участие в котором его виновника ограничивается в большинстве случаев лишь *ролью зрителя*.

Другою разновидностью эксцессивного театра, определяемого в качестве такового моментом зрелищности, близко стоящего к садическому, но не совпадающего с ним по отсутствию элемента физического болепричинения, — является «театр скабрезных обнажений».

{220} Так как этот «театр» является одним из наиболее распространенных на земном шаре эротических театров (см. мою книгу «Нагота на сцене»), то, естественно, что он дает и особенно большой процент эксцессивных форм.

Однако, по не раз указанным в этой книге соображениям, я ограничусь здесь лишь минимальным количеством характерных примеров, к эксцессивному театру относящихся.

Укажу, как на первый, на «тоже — театр» (и притом в своем роде «исторический») известного своей «непризнанностью» драматурга начала XIX века купца первой гильдии Е. Ф. Ганина, страсть которого к «голому телу в большой массе» дошла до того, что все его многочисленные садовые статуи и фигуры на берегу Невы, где находилось его «знаменитое» предместье, были окрашены тельной краской, «*чтоб они как можно более походили на натуры*», говаривал он. «Благодаря этому, — рассказывает М. В. Шевляков[[629]](#footnote-158), — в 1823 году произошел анекдотический курьез. Император Александр Павлович, прогуливаясь в своей яхте по Неве, после обеда на даче Нарышкина, увидал на берегу ганинского предместья толпу голых людей. Предположив, что это купальщики, государь выразил свое неудовольствие, которое было передано тогдашнему обер-полицмейстеру Гладкому. Но когда выяснилось, что это “ганинские статуи” показались императору толпой голых людей, он много смеялся. Полицеймейстер же, во избежание подобных недоразумений, предложил Ганину немедленно возвратить алебастровым фигурам натуральный цвет, посредством беления».

Тот же М. В. Шевляков[[630]](#footnote-159) дал описание двух любимых «забав» популярного в свое время миллионера Саввы Алексеевича Яковлева, названных им «Русалочной потехой» и «Патагонской идиллией». Первая «забава» заключалась в том, что С. А. Яковлев, в большой компании, закинув тони[[631]](#endnote-474) (на Крестовском острове), напаивал специально для «потехи» приглашенных женщин и сбрасывал их в воду, причем «пьяная компания *любовалась* на путавшихся в сетях импровизированных *русалок*». Вторая забава была еще скандальнее: С. А. Яковлев собирал к себе на просторный дачный двор, открытый для взоров прохожих с улицы, толпу «милых, но погибших созданий» и приказывал им водить хороводы в очень откровенных костюмах. Эти хороводы Яковлев и называл «Патагонской идиллией». — «Это значит, — говаривал он гостям, присутствовавшим на подобном зрелище, — вы находитесь, не выезжая из Петербурга, у дикаря в Южной Америке».

Полную противоположность такому «театру», но опять-таки эксцессивного характера, представляет собою эротический «театр для себя»[[632]](#footnote-160), не терпящий вида обнаженного тела.

{221} Д‑р A. Moll первый обратил серьезное внимание на случаи, когда половой акт *никоим образом* не мог быть выполнен с обнаженной женщиной (cum puella nuda[[633]](#footnote-161)[[634]](#endnote-475)) и когда возбуждение достигалось только с помощью *определенного костюма*. В отношении последнего Roubaud (в «Traité de I’impuissance») приводит случай полового возбуждения лишь *определенным внешним видом* женщины, например, видом «блондинки, в гамашах, корсете и шелковой юбке». Garnier (в «Les Fétichistes») рассказывает о молодом человеке, приходившем в возбуждение лить при виде женщины в подвенечном платье и потому проводившем массу времени в Булонском лесу перед дверьми ресторанов, в которых обычно праздновались свадьбы. Binet (в «Le Fétichisme dans l’amour») повествует о судье, на которого «действовал» исключительно костюм итальянки. Р. Краффт-Эбинг (в «Половой психопатии») упоминает господина с кличкой «l’amoureux des nourrices et des bonnes d’enfants»[[635]](#endnote-476) и приводит случай сильного полового возбуждения от «вида мокрой женской одежды»[[636]](#footnote-162) (величайшее удовольствие его пациента состояло в наблюдении женщин под дождем). Жафф-Кофейнон (в книге «Эротическое помешательство») указывает, что очень многие мужчины настаивают, в публичных домах, чтобы женщины, с которыми они имеют дело, носили определенный костюм танцовщицы, монахини и т. п. «Оттого-то, — по заключению Жафф-Коффейнона, — здесь и имеется всегда запас *маскарадных костюмов*»[[637]](#footnote-163).

Все эти и им подобные случаи объясняются на самом деле очень просто: *первое* в жизни половое возбуждение оставляет в душе его познавшего настолько сильное впечатление, что повторение его в дальнейшем становится возможным лишь при некоторого рода *сценическом восстановлении* образа, *впервые* вызвавшего эротическое чувство[[638]](#footnote-164).

{222} Отсюда только шаг к фетишизму, сущность которого может быть объяснена совершенно теми же соображениями, лишь в связи с указаниями, что при фетишизме сценически восстановляется не habitus[[639]](#endnote-477) определенного лица, а только предмета (части одежды или тела), послужившего толчком к первому в жизни данного индивидуума эротическому волнению.

Переходной ступенью к фетишизму может считаться случай, подобный следующему (описан и Краффт-Эбингом, и Кофейноном в вышеназванных трудах): «Некто, постоянный гость в доме терпимости, был известен под кличкой Бархат. Он имел привычку *одевать в бархат проститутку*, которая ему нравилась, и удовлетворять свои половые потребности, только гладя себе лицо краем бархатного платья без всякого иного соприкосновения между ним и женщиной».

Наиболее часто встречающимися фетишами являются волосы, носовые платки, перчатки, руки, ноги… Но известны фетиши и в большей дифференциации, например, возбуждает не сама нога, не башмак с нее, не подошва башмака, а только гвозди, вбитые в подошву дамской обуви. В отношении последних Жафф-Кофейнон приводит в своем исследовании («Эротическое помешательство») следующие «случаи настоящего театра» с настоящей «бутафорией»: для наступления полового удовлетворения его пациенту достаточно было вырезать из картона дамские подошвы и вбить в них гвозди; созерцание такого tablo[[640]](#endnote-478) заменяло ему coitus. (Обращаю внимание на этот случай как на крайне показательный пример *театрального эквивалента* полового акта.)

Не менее «условным театром» довольствовался и некий приказчик Л., о котором Жафф-Кофейнон повествует, что «первая эрекция появилась у него на 5‑м году и была следствием вида спавшего с Л. в одной комнате родственника, надевшего на голову ночной колпак. То же самое было вызвано видом старой горничной, надевавшей ночной чепец. Позже, для получения эрекции, требовалось только представление безобразной головы какой-либо старухи в ночном чепчике. Даже в первую брачную ночь возбуждение не наступило до тех пор, пока Л. не представил себе картины *безобразной головы старухи в грязном чепце*. Впоследствии он постоянно прибегал к тем же самым *представлениям*…» Здесь же уместно привести и следующий театральный случай фетишизма волос из «Histoire des perruques aphrodisiaques» д‑ра Gemy: «Одна дама поведала ему, что в первую брачную ночь и в последующую ее супруг ограничился лишь тем, что целовал, ласкал ее и все поглаживал ее не обильные волосы. На третий день он принес роскошный парик и просил супругу одеть его. Как только она исполнила это, он быстро выполнил несколько запоздавшие супружеские обязанности. На следующее утро X. опять стал нежен, причем все поглаживал рукою парик. Как только жена, которой парик надоедал, снимала его, она сразу же {223} утрачивала всякую прелесть для своего мужа. Заметив это, госпожа X. стала удовлетворять желание мужа, так как его потенция зависела только от парика. Замечательно, однако, что один парик сохранял свое магическое действие всего дней 15 – 20. Волосы должны были быть роскошны. Цвет не имел значения. Результат брака в течение 5‑ти лет: двое детей и коллекция из 72‑х париков».

Что неодушевленный предмет играет в «театре» фетишистов *роль живого действующего лица*, лучше всего видно из примера Garnier («Les fétichistes», стр. 114), где некий X., очень дороживший сапогами, стал крайне удручен, заметив на них незначительную порчу лака. «С ним происходило то же, — замечает Garnier, — что с человеком, заметившим *первую морщину на лице любимого человека*».

Совершенно отличный от всех этих и им подобных «театральных зрелищ» (с подлинно живыми действующими лицами или quasi-живыми действующими лицами) представляет собою «эротический театр» sui generis *без* действующих лиц, вернее, где главное в «зрелище» сосредоточивается в обстановке, *декорациях*.

Кто не помнит, например, замечательного будуара Дез-Эссента в мастерском изображении Гюисманса! — «Эта комната, где зеркала отдавались эхом и отражали до бесконечности ряд розовых будуаров, славилась среди кокоток, находивших удовольствие купать свою наготу в этой ванне теплого красного света, надушенного запахом мяты, исходящим из дерева мебели. Но, даже помимо благородного действия этого нарумяненного воздуха, который, казалось, вливал новую кровь под поблекшую и истасканную от привычки к белилам и злоупотребления ночами кожу, — он (Дез-Эссент) сам забывался в этой расслабляющей обстановке»[[641]](#footnote-165).

Гюисманс тонко отметил, как «XVIII век сумел окружить женщин порочной атмосферой, *округляя мебель сообразно с формами их прелестей*, подражая волнистыми изгибами дерева и меди их сладостному сжиманию, завитками их спазм» и т. д. И «в парижской квартире у Дез-Эссента была такая комната… служившая возбуждающим пряным напитком для старого сладострастника».

Насколько от определенной обстановки (декорации) зависит оргазм, говорит красноречиво «наблюдение 14» Краффт-Эбинга: «Муж необыкновенно красивой женщины с живым темпераментом *никогда* не мог выполнить своих супружеских обязанностей в постели! — для этого требовалась *обстановка*, связанная с возможностью быть врасплох застигнутым, например, общественный парк, купе вагона, уборная ресторана».

Сюда же относится и случай Lacassagne’а, которому «один приличный человек сознался, что у него является половое возбуждение лишь тогда, когда он присутствует при *поминках*», а также случаи «умственного эксгибиционизма», при которых одержимые им циники разрисовывают стены {224} «отдельного кабинета» всевозможной порнографией[[642]](#footnote-166), довольствуясь детски примитивной *декорацией* для своих эрекционных целей.

##### 2) Актер

Переходя к эксцессам театрально-эротических прелиминарностей второй категории, т. е. к случаям, когда кто-либо, в целях полового конфортатива, играет определенную *роль*, мы должны заметить, что здесь элементы «театра» выступают еще выпуклее, чем в случаях первой категории.

Если можно при большом желании и закоснелости взглядов, обусловливающей, так сказать, идейную неподатливость, оспаривать наличность «театра» в случаях намеренной позиции «зрителя», то в случаях намеренной позиции «актера» это уже не удастся ни одному из ученых «староверов».

Подтверждением этого служат сами примеры, сюда относящиеся.

Эти примеры суть образцы *игры* не только той или иной — *«любимой роли»*, но и порой *обязательной роли для данного индивидуума*, — роли, вне исполнения которой он совершенно *бессилен* в половом отношении.

Начнем с ролей мазохистических[[643]](#footnote-167).

«Почти все проститутки, — читаем у проф. Р. Краффт-Эбинга, — сообщают о том, что существует масса мужчин, которые охотно “*играют роль раба*”, т. е. любят, чтобы их так называли, и заставляют, чтобы их бранили, грубо обращались с ними, даже били их. Число мазохистов гораздо больше, чем обыкновенно думают».

Если верить самому Захеру-Мазоху[[644]](#endnote-479), то эта «страсть *играть роль раба* очень распространена в особенности у немцев и русских»; распространена она и у датчан; по крайней мере, Захер-Мазох категорически утверждает, что «ни одна датчанка не отдается мужчине раньше, чем он не согласится играть некоторое время *роль раба*».

До каких чудовищных эксцессов доводит в некоторых случаях исполнение этой поистине «трудной» и, казалось бы, «неблагодарной» роли, мы увидим особенно показательно на примерах третьей категории — «И зритель, и актер». Здесь же ограничимся указанием, что исполнение этой роли проводится порою столь же «артистично» женщинами, как и мужчинами, соприкасаясь иногда с таким немилосердным «реализмом», какой возможен был разве что на американских плантациях до освобождения негров.

{225} Совсем другой характер носит явление *pagismus’а*[[645]](#endnote-480), близкое к «игре в раба», но куда поэтичнее! Пациент Краффт-Эбинга (см. «наблюдение 50») объясняет, что его «pagismus» состоит в идее быть пажом красивой девушки. «Он представляет себе это совершенно целомудренно, но пикантно; он рисует себе это положение совершенно противоположным положению раба, мечтая при этом о целомудренном отношении, о чисто “платонической” преданности. И мысль служить пажом такому “прекрасному созданию” вызывает у него очень приятное, но, во всяком случае, не половое чувство. Он испытывает при этом эсквизитное моральное удовлетворение в противоположность чувственному мазохизму и потому он считает своей “pagismus” чем-то иным».

Особняком стоит и следующий случай, описанный со слов д‑ра Моттэ Жафф-Кофейноном в «Эротическом помешательстве»: некто, служа в одном коммерческом предприятии, вообразил, что в него влюбилась жена его патрона. Хотя она не была ни молода, ни красива, молодого человека охватило пламенное желание обладать ею. После прочтения «Федры» он вообразил себя Ипполитом, жена патрона стала для него Федрой, а муж ее — новым Тезеем, которому он однажды рассказал о пожирающей его страсти *в выражениях до того экзальтированных и трагических*, что муж был обеспокоен столько же, сколько и изумлен, и тотчас же дал ему отставку.

«Роль Ипполита»!.. Этот «случай» д‑ра Моттэ интересен как показатель театрально-эротической гипербулии со строго фиксированным объектом: не роль *a lа* «Ипполит», *под* «Ипполита», *вроде* нее важна пациенту Моттэ, а именно и всецело *данная роль* во всей совокупности ее психической структуры.

Этот «случай» красноречиво нам доказывает, что прелиминарное актерство (игра, маска) в изучаемой здесь области отнюдь не должно представляться в виде приблизительной «импровизации» на тему выбранного половым инстинктом образа («amplua»), а как совершенное до мелочей перевоплощение, не только не чуждающееся, а напротив, ищущее порой исключительно сложного и притом *сложного в строго определенной конкретности* «характера».

Если нужен лишний пример для подтверждения, что случай «Ипполита» не единичный, я отошлю читателя хоть к тому же М. И. Пыляеву, повествующему на страницах уже знакомых нам отчасти «Замечательных чудаков и оригиналов» такую любопытную историю: «Сын известного победителя при Ларге и Кагуле[[646]](#endnote-481) — Румянцева, граф Михаил, стал воображать, что служит у строгих господ и исполняет обязанности экономки. Его старый, преданный слуга, чтобы помочь этому горю, принужден был сам наряжаться в женское платье и помогать ему в разных женских занятиях вроде починки белья, штопанья чулков и т. п. Роль же господ играли два дюжих солдата-гвардейца, которые в известные часы приходили смотреть работу “экономки” и, если находили ее неудовлетворительною, ругали и били ее. Побои графу так нравились, что после них он успокаивался на несколько дней».

{226} Как видит читатель, мы здесь опять встречаемся с довольно *сложной ролью* и достаточно *конкретным образом* лицедейского воплощения. — Графу Михаилу Румянцеву потребно было играть не просто унизительную роль, а роль женщины и именно экономки, дворовой, забитой, служащей у строгих господ, обремененной работой и пр. и т. д.

Кстати заметить, «мужчина *в роли женщины*» такое же частое явление в истории половой психопатии, как и «женщина *в роли мужчины*».

Я приведу здесь, в подтверждение, наиболее интересные для тезиса настоящей главы примеры из «классического» труда Краффт-Эбинга, неоднократно здесь цитируемого.

«Наблюдение 106» почтенного профессора говорит о молодом мяснике, носившем под пальто корсет, фуфайку, воротник, триковую сорочку, женскую сорочку, женские чулки и подвязки. «У него нашли настоящий дамский гардероб. *Одевание такой одежды было для него сущностью половых чувств и желаний…* Полового извращения у него не было…»

В этом «наблюдении» я считаю нужным отметить следующие данные: 1) чистую форму «театра *для себя*», вытекающую из прятанья от взоров других женского туалета (мясник хранил его под пальто) и 2) *отсутствие* полового извращения.

В «наблюдении 128» пациент Краффт-Эбинга, повествуя о своей связи с купцом, говорит: «Мы жили как муж с женой. X. (купец) хотел *играть роль мужа*, он был всегда влюбленным. Я соглашался, но иногда он должен был *уступать* мне *роль мужа*… Я люблю *театр*…»

В «наблюдении 149» кельнер 42‑х лет признается, что он «с детства любил убирать комнаты и стирать белье, *при каждом удобном случае[[647]](#footnote-168) переодеваясь девочкой*; на балах он появлялся в *женской маске*».

О театральности продажных кинедов[[648]](#endnote-482), доходящей до тонкого искусства, свидетельствуют в один голос, кроме Краффт-Эбинга, проф. Тарновский[[649]](#endnote-483), Tardieu, Hoffman, Lunan, Taylor, Coffignon и Lauraht.

Отзывы об «искусстве» кинедов появляются за последнее время не только в ученых трудах, но и в уличной прессе. Так, сравнительно недавно, в одной из берлинских газет, появилось следующее описание «бала ненавистников женщин», интересного для нас ввиду достигнутой там *максимальной театральности*, к которой, как к половому конфортативу, так упорно тяготеют homosexualist’ы. «Но что я вижу, — пишет рецензент[[650]](#footnote-169). — Дама в красном тарлатане держит в углу рта сигару и дымит не хуже любого {227} драгуна! Я вижу у нее также русую бородку, слегка покрытую косметикой. Вот она беседует с сильно декольтированным “ангелом” в трико, который закинув на спину оголенную руку, также курит. У обеих мужские голоса, беседа тоже очень мужская. Итак, это — двое мужчин в женских одеждах… В другом конце какой-то клоун нежно беседует с балериной, обняв своей рукой ее безупречную талию. У нее светлые волосы, строгий профиль, роскошные формы. Сверкающие серьги, колье с медальоном на шее, полные, округленные плечи ни на минуту не позволяют усомниться в ее неподдельности. Как вдруг она освобождается от обнявшей ее талию руки и, зевая во весь рот, говорит самым густым басом: “Эмиль, ты мне сегодня надоел!” Непосвященный поражен, не верит своим глазам. Балерина — тоже мужчина! С недоверием мы следуем дальше. Мы подозреваем, что и здесь имеется такое же превращение, ибо мы видим мужчину, который решительно не может быть мужчиной, несмотря на тщательно приглаженные усики. Завитые волосы, напудренное и накрашенное лицо, сильно подведенные глаза, золотые серьги, живые цветы на груди, браслеты, прекрасный веер в руке, обтянутой белой перчаткой, — ведь все это отнюдь не атрибуты мужчины! И как он кокетничает веером, как вертится, жеманится!.. И все же… все же эта кукла — мужчина. Это приказчик большого магазина платьев, а стоящая перед ним балерина — его “коллега”».

Я привел здесь эту выдержку ради исключительной яркости примера «*актерства* в целях полового возбуждения», хотя правильнее было бы, как это увидит дальше сам читатель, включить описание такого «бала» в параграф 3‑й («И зритель, и актер»).

Чтобы покончить с театрально-эротическим явлением effeminati’и[[651]](#endnote-484), приведу еще случай с *усложнением* «женской *роли*». Например (см. «наблюдение 94»), у некоего инженера, как передает Краффт-Эбинг, «с 17‑ти лет вызывали половое возбуждение исключительно женские недостатки и специально *хромые женщины*… Нормальная женщина не представляла для него никакой прелести, а только лишь хромая, с *переломом ноги*». И вот норой он не мог удержаться от того, чтобы не *подражать* такой женщине, причем у него являлся сильный оргазм, сопровождаемый ощущением сладострастия. Такая же странность (см. «наблюдение 95») была свойственна и некоему Z., который «уже с детства чувствовал особое сострадание к хромым. Ему было чрезвычайно приятно ходить по комнате с двумя метлами, словно на костылях, и подражать хромым на безлюдной улице. Мало-помалу сюда присоединилась мысль повстречаться с молодой красивой девушкой, как “хромое красивое дитя”, и вызвать к себе сострадание с ее стороны».

Переходя к противоположному явлению — evirati’и[[652]](#endnote-485), к «женщине в мужской роли», мы, как и следовало ожидать, и здесь констатируем отнюдь не меньшую наличность «эротического *театра* для себя», практикуемого в качестве необходимого, порой, конфортатива для данной половой индивидуальности. И здесь, как и при effeminati’и, науке не приходится жаловаться на скудность *эксцессивных* примеров, имеющихся в ее распоряжении!

{228} Я выберу из этой массы наиболее чудовищные, как наиболее показательные для настоящей главы.

Например — о чем рассказывает Мантегацца в «Физиологии любви», — 5 июля 1777 г. в Лондоне судилась женщина, которая, переодевшись мужчиной, три раза вступала в «законный (?) брак» с женщинами же.

В том же труде Мантегацца повествует о двух женщинах, которые 30 лет прожили вместе «как муж и жена», и лишь на смертном одре «жена» открыла тайну окружающим.

Случаи продолжительного и полного приключениями скитания женщин «под маской мужчин» (женщина-охотник, женщина-солдат и т. п.) описаны Friedreich’ом, Wise’ом и др. Менее «затрепанный» пример «женщины-конюха» приведен (в связи с исследованием убийства на почве лесбийской любви) Жафф-Кофейноном в его книге «Эротическое помешательство».

Роматично-театральный случай передает и «наблюдение 126» Краффт-Эбинга, одна из пациенток которого, как он сам выражается, «вела романическую жизнь. — Она облачалась в мужскую одежду, была домашним учителем, затем потеряла службу, потому что хозяйка дома, не зная ее пола, влюбилась в нее… Она стала кондуктором. Чтобы не выдать себя, ей приходилось в обществе сослуживцев вести скабрезные беседы, посещать с ними публичные места» и т. д. и т. п.

В заключение настоящего параграфа следует заметить, что мы коснулись здесь только самого ничтожного количества «амплуа» («постоянных масок») из известных специалистам по вопросам половой психопатии.

Но я полагаю, что и приведенного здесь совершенно достаточно для выяснения того огромного значения, какое приходится признать за «театром» в области, казалось бы, столь чуждой всего до театра касающегося, — в этой самой искренней, животной, в этой самой далекой, казалось бы, от «маскарадной фальши» области, где человек мог бы так просто полагаться исключительно на половой инстинкт, не нуждаясь ни в каких «затеях», ни в малейшей *поддержке* инстинкта театральности!.. А между тем факты говорят другое, и это «другое» заставляет нас все решительнее и решительнее выдвинуть наряду с аристотелевским определением человека как «животное общественное»[[653]](#endnote-486), определение его как «*животное театральное*».

Параграф третий, которым мы кончаем настоящую главу, даст лишнее тому доказательство.

##### 3) И зритель, и актер

Стало быть, *целый* театр?

Так оно и есть.

Я приведу здесь из совершенно авторитетных источников (как медицинских, так и судебных) образцы нескольких *пьес* такого в самом деле *целого* «эротического театра», и вы увидите, что в репертуаре этого театра имеются и драмы, и жанровые сценки, и даже пантомимы. Нет только {229} комедии; по крайней мере, комедия не составляет здесь задания авторов и исполнителей этих прелиминарно-конфортативных произведений. Правда, Р. Краффт-Эбинг, например, неоднократно называет некоторые из этих пьес «комедиями»; но почтенный ученый, отнюдь не являясь знатоком драматической номенклатуры, конечно, пользуется в своем труде («Половая психопатия») лишь «общими», неспециальными названиями; к тому же, употребляя слово «комедия», он в большинстве случаев учитывает не столько действительно драматическое намерение, сколько возможное впечатление постороннего зрителя, de facto, как мы знаем, никогда на подобного рода «представления» не допускаемого. Комедия основана на смешном; смешное же есть злейший враг оргазма; последний требует исключительно *серьезной игры* с исключительно серьезным заданием и, следовательно, абсолютно исключает в уме своих искателей самую мысль о комедии. Но, разумеется, мы — мы, *посторонние*, — вправе, именно как посторонние, называть все эти пьесы «комедией».

Возможно, что и сами «действующие лица» (говоря до конца откровенно) склонны «*до*» и «*после*» разыгрыванья «пьесы» относиться к ней как к некой «комедии». Но «*во время*» хода «пьесы» мысль о комедии так же далека от их разгоряченных голов, как и сознание того смешного положения, в какое ставит их порой добровольно принятая к исполнению роль. *Тогда*, т. е. в самый важный и решающий момент «действа», для них это не комедия, далеко *не* комедия, а преображение сущего в иную действительность, в ту вожделенную ими действительность «отношений» к себе, к другим, к окружающим, при которой только и возможен для них акт освобождения от полового гнета.

Я начну с «жанровых сценок».

Вот вам, в пересказе Краффт-Эбинга[[654]](#footnote-170), первая из них, могущая быть названной:

*«В парикмахерской».*

Одну даму, еще совсем наивную *девушку*, тридцатилетний муж в первую же ночь заставляет, «чтобы она кисточкой намылила ему лицо и шею, как бы для бритья. Совершенно неопытная молодая женщина исполняет просьбу, немало изумляясь ей. В первые недели их брачной жизни она ни в какие другие тайны последней не была посвящена. Супруг говорил ей, что для него наивысшее наслаждение — это чтобы она намыливала ему лицо».

Варианты этой «сценки» читатель найдет у д‑ра Паскаля в «Igiene dell’amore», где рассказывается, как один господин, в строго определенный день месяца, «отправлялся к своей возлюбленной и отрезывал у нее волосы, спускавшиеся на лоб. При этом он испытывал величайшее наслаждение. Иных требований он к девушке не предъявлял». Другой господин «аккуратно посещал в Вене многих проституток для того лишь, чтобы намыливать им лицо и проделывать бритвой манипуляции как при бритье», {230} изображая парикмахера, чему всячески, в смысле иллюзии, должна была способствовать его партнерша, исполнявшая роль «посетителя парикмахерской».

В высшей степени курьезно содержание другой «жаровой сценки», которую я озаглавил бы:

*«Ленивый ученик»*[[655]](#footnote-171).

«Как только некий инженер, женатый, отец троих детей, входил к знакомой женщине, та схватывала его за ухо и водила по комнате, крича: “Ты что тут делаешь? Ты не знаешь, что тебе место в школе? Отчего ты не идешь в школу?” При этом она дает пощечину и бьет его до тех пор, пока он не станет на колени и не начнет просить прощения. Тогда она дает ему корзину с хлебом и плодами, как это делают в отношении детей, отправляющихся в школу, хватает его снова за уши и повторяет приказание идти в школу. Инженер играет роль провинившегося до тех пор, пока он, под влиянием побоев и брани женщины, не дойдет до состояния оргазма. В этот момент он кричит: “Иду, иду!” И падает в ее объятия».

Не менее интересна и такая «жанровая сценка», к которой подошло бы название:

*«Чистильщик сапог»*[[656]](#footnote-172).

«У купца X. являлось при плохой погоде такое желание: он подходил к первой попавшейся проститутке и уговаривал ее отправиться к сапожнику. Здесь он покупал ей наилучшие лакированные сапоги и заставлял ее сейчас же одеть их. Затем они отправлялись на самую грязную улицу, и, когда сапоги были окончательно испачканы, он заходил с ней в гостиницу. Как только они оставались вдвоем, он бросался к ее ногам и с необычайным наслаждением лизал ей сапоги. Наконец, он расплачивался и уходил».

Если позволительно утверждать, что подобным «*жанровым сценкам*» присущ отчасти характер фривольности, — справедливость требует признания, что он редок, а большей частью и вовсе отсутствует в «*драмах*» эротического «*театра для себя*».

Излюбленные «драмы» из репертуара этого «театра» сочиняются обыкновенно на тему насилия, унижения, позора и полны порою самых «ужасных», диковинных, фантастических жестокостей, представляя иногда прямо-таки еле преодолимые трудности для «артистического исполнения». Вот образцы некоторых из таких «драм» под наиболее подходящими к ним названиями:

*«Гордая маркиза»*[[657]](#footnote-173).

«Один господин в Париже приезжает в определенный вечер к особе, которая изъявила согласие пойти навстречу его желаниям. Он является {231} одетым как на бал, она, в свою очередь, встречает его в бальном туалете, с строгим, сдержанным выражением лица. Он называет ее “маркизой”, она должна была называть его “любезный граф”. Он говорил ей, что счастлив застать ее одну, говорил о любви, о часе свидания. Она при этом должна была играть роль обиженной. Псевдограф приходил в экстаз, целовал ее в плечо… Бурная сцена… Она звонит. Является подготовленный для этого лакей и выталкивает графа, который уходит вполне удовлетворенный, щедро расплатившись с участниками комедии», — добавляет д‑р Паскаль, описавший эту «драму».

Как образец «драмы» несколько *зоологического* характера приведу здесь следующую крайне типичную пьесу в изложении самого ее автора[[658]](#footnote-174):

*«Покорный конь».*

«Я умел так устроить, что при случае моя “госпожа” по своей инициативе садилась ко мне на спину. При этом я старался, чтобы это ей было по возможности приятно и удобно. И я добился того, что в ближайший раз она сама сказала: “Пойдем, я покатаюсь на тебе верхом!” Упершись руками о стул, я подставил ей спину, и она села верхом. Я по возможности делал тогда все движения лошади, и мне было очень приятно, когда она третировала меня как таковую. Она могла меня бить, колоть, ласкать, бранить по своему желанию. Особу в 60 – 80 кило я мог носить на себе 1/2 часа, даже 3/4 часа беспрерывно. А затем я просил отдыха, во время которого о предшествовавшем не произносилось ни слова. Через 1/2 часа я снова был готов к услугам своей “госпожи”. Если позволяло время и обстоятельства, я проделывал это 3 – 4 раза кряду. Ни утомления, ни чувства неприятности после этого не ощущалось. Только аппетит в такие дни понижался. Я очень любил обнажать туловище для таких манипуляций, чтобы сильней чувствовать ношу. Так, приятнее сего мне было, когда моя “госпожа” носила красные сапоги, чулки, короткие до колен штаны и когда верхняя часть тела была вполне одета, в шляпе и перчатках».

Автору этой «драмы» вряд ли было известно, что ее сюжет далеко не оригинален, будучи задолго до его рождения разработан в истории взаимоотношения полов. Так, в «Панчатантра» (древнеиндийском изборнике «из жизни») читаем: «Жена короля Ненда, рассердившись на мужа, ни за что не хотела помириться с ним. Тогда он обратился к ней со следующими словами: “Дорогая! Без тебя я не могу жить ни минуты! Я падаю к твоим ногам и умоляю помириться!” Но она ответила: “Если ты позволишь мне одеть на тебя узду, сесть тебе на спину, погонять тебя как лошадь, тогда я помирюсь с тобой”. И он согласился…» По исследованию же Benfey’я та же история встречается в буддийском рассказе, который появился в «Mémoires sur les contrées occidentales par Hsüan-tsang». Наконец, Золя описал такую же {232} зоологическую «драму» в своем романе «Нана» (вспомните графа Мюффа, бегающего до изнеможения à quatre-pattes[[659]](#endnote-487)!).

Вот уж где уместно сказать: «plus ça change, — plus c’est la même chose»[[660]](#endnote-488).

В параграфе 2‑м («Актер») я обещал читателю показать здесь, до каких чудовищных эксцессов доводит в отдельных случаях исполнение *роли раба*, вернее, *роли жертвы*. Исполняя это обещание, я приведу здесь прежде всего «драму», которую любил разыгрывать с проститутками пациент нашего знаменитого профессора Тарновского[[661]](#footnote-175).

Через доверенное лицо этот поистине несчастный «любитель драматического искусства» нанимал особое помещение (сцену) и артистический персонал (трех проституток) тщательно обученный «тому, что надо делать». Когда «несчастный» являлся сюда, эти quasi-жестокосердные девушки тотчас же раздевали его и секли. «Он как бы оказывал сопротивление и просил сжалиться над ним; тогда ему давали поесть, разрешали заснуть, но, несмотря на протест, не выпускали отсюда и продолжали бить его… Так все длилось *несколько* дней», — заявляет в заключение проф. Тарновский.

На такие же «драмы» наталкивался в своей практике и проф. Р. Краффт-Эбинг, уделивший им, как «комедиям», много места на страницах «Половой психопатии». В вариантах этих «пьес» обращают внимание *письма крайне театрального характера*, играющие здесь нередко столь же видную роль, как и в кинематографе. «Милая! Завтра вечером явлюсь между 8 и 9 часами. Розги и плеть! Сердечно кланяюсь…» — пишет «он» (см. «наблюдение 56» op. cit.). «Если вы не исполните всего, что я в своем сладострастии требую, то я вас буду стегать кнутом. Я требую беспрекословного подчинения. Если вы не подчинитесь, я заставлю вас пойти по полу, усеянному колючками, либо брошу вас на съедение львам и буду с наслаждением смотреть, как эти звери терзают ваше тело», — пишет «она» (см. «наблюдение 80» op. cit.) и т. п.

Проф. Тарновский отмечает тот важный для нас факт, «что у известных лиц с влечением к пассивной флагелляции удары сами по себе, даже кровавые, *не* дают подчас желанного аффекта. — Необходимо данного субъекта насильно раздеть, связать ему руки, прикрепить к скамье и т. д., причем он борется, словно желая оказать противодействие, ругается и т. д.». Только при такого рода *драматической игре* достигается полное удовлетворение.

Как образчик «драмы», где герой ее является уже не в роли жертвы, а *палача*, приведу следующую «пьесу», сочиненную и неоднократно разыгрывавшуюся неким М., миллионером, «драматическая страсть» которого довела его в конце концов до тюрьмы.

«L’homme qui pique[[662]](#endnote-489)»[[663]](#footnote-176)! — так назывался герой пьесы в доме сводницы, куда он являлся мучительства ради. Порядок «спектакля» был такой: {233} «герой» ложился на кушетку, укутавшись в розовый атласный пеньюар с кружевами и ждал своих жертв — трех нагих девушек. Они должны были подходить к нему молча, улыбаясь. Ему давали иголки и батистовые носовые платки. В тело наклоненной перед ним девушки он вкалывал до 100 иголок, затем прикалывал к ее груди платок 20‑тью иголками и сразу отрывал его, бил свою жертву, вырывал у нее волосы, сжимал грудь и т. д., а другие две девушки должны были вытирать с его лица пот и принимать соблазнительные позы.

Так как такого рода «реализм» в средствах только миллионеров (да и те порой за него платятся не только деньгами, но и свободой!), сыграть же *роль палача* в «драме с истязаниями», к великому стыду для человечества, многие не прочь, — содержатели парижских публичных домов (как это уже давно, кстати сказать, отметил Leo Taxil[[664]](#endnote-490) в «La corruption») имеют наготове особый инструмент, изображающий дубинку, которая в сущности представляет собою наполненную воздухом гильзу, применяемую клоунами в цирке. При помощи такой «дубинки» театральные «палачи» получают иллюзию, будто они бьют женщин.

Оглянемся назад! — Мы начали главу с *тонкого* искусства «ухаживания» как *форменной комедии*; мы дошли до *грубого* полового домогания как *форменной клоунады* с цирковой надувной дубинкою! — Дистанция огромного размера!.. А между тем, с точки зрения «театра», и то и другое — явления одной и той же категории, той категории, куда мы с одинаковым правом (и даже долгом!) включаем, например, даже такие разнополюсные, казалось бы, предметы, как европейское «платье Бакста» и африканское «кольцо в носу».

Наша эротика полна атрибутов театра! Только в одном случае это «театр *для других*», в другом — «театра *для себя*», или «и для других, и для себя», или «для себя через театр для других»; в одном случае это «*нормальный* театр», в другом «*эксцессивный*»; в одном случае это «*грубый* театр», в другом «*тонкий* театр».

Эта глава осталась бы неполной, если б я не включил в нее описание наиболее «тонкого», «эксцессивного» и в то же время наиболее отвечающего эгоистической тенденции («*для себя*»!) театра.

Я имею в виду некоторые из явлений автоэротизма и, главным образом, ту *крайнюю форму* его, которую проф. Хэвлок Эллис[[665]](#footnote-177) видит в «проявлении полового возбуждения при *самолюбовании*».

Проф. Nacke первый занялся исследованием этой формы автоэротизма, сущность которого прекрасно раскрывается для нас из термина «*нарциссизм*», данного ей этим ученым совсем недавно — в 1898 г.

«Подражающее Нарциссу стремление, — говорит Хэвлок Эллис, — обыкновенное выражение которого заключается в *рассматривании себя* {234} *в зеркале*, встречается как у женщин, так и у мужчин; наиболее же ярко оно выражается обыкновенно у женщин».

В «Genio у Figura» испанский романист Valera[[666]](#endnote-491) дает такое описание «театра Нарцисса». — «Я впала в детство, — говорит его героиня Рафаэлла, — и не знаю, право, безобидно это или скверно. Я знаю лишь, что это было созерцательное *действие*, бессознательное созерцание красоты. Это не грубая чувственность, а эстетический платонизм. Я подражаю Нарциссу, прикладываю мои губы к холодному стеклу и целую мое отражение в зеркале. Это жажда красоты, чувство любви и нежности к тому, что создал Бог, выражающееся в горячем поцелуе, который я запечатлеваю на бездушном зеркальном отражении».

Что такой «театр» не ограничивается целованием «бездушного зеркального отражения», об этом мы знаем из «L’instinct sexual» Féré, где говорится об одной женщине, которая достигала возбуждения, целуя свою руку. Точно так же и проф. Nacke знал одну особу, которая «в возбужденном состоянии покрывала свои руки поцелуями и имела при этом вид влюбленного фавна».

Как видит читатель, «театр Нарцисса» одинаково чужд, в своем репертуаре, как фривольных грубостей «жанровых сценок», так и кровавых ужасов описанных здесь «драм». Это «театр» с репертуаром спокойных, весьма однообразных и мало внешне содержательных, идиллических «пантомим». «Театр», так сказать, «никому не мешающий»…

Но, может быть, из всех видов «эксцессивного театра для себя» это самый *опасный* «театр»! — Мы знаем из мифологии, чем кончил Нарцисс! Мы знаем из психопатологии[[667]](#footnote-178), какую *важную роль играет зеркало в создании половых извращений*.

##### 5. Патомимы

Настоящий очерк не мог бы претендовать на законченность, хотя бы только в смысле рассмотрения главнейших форм эксцессивного «театра для себя», если бы обошел молчанием симулянтов, известных в медицине под названием *патомимов*.

Можно смело сказать, что в лице этих «несчастных» мы встречаемся с последней, т. е. с самой уродливой формой эксцессивного «театра для себя». — Отсюда понятно, почему автор этого очерка приберег их для конца, так сказать «pour la bonne bouche»[[668]](#endnote-492).

Все мы склонны, по выражению Достоевского, *самосочиняться*, всем нам присуща, по мнению Гете, страсть к *выдумке* («Lust zu Fabuliren») или, по определению Дессуара[[669]](#endnote-493) — к *превращениям* («Freude an die Metamorphose»), охота к *подражанию чужим переживаниям* (миметизм), тенденция {235} к *перевоплощению*, к упоению, по замечанию И. Лапшина[[670]](#footnote-179), «быть *в шкуре другого*», — но мало кому из нас известно, до какого *изуверства* доходят некоторые в своей *мании играть* хоть какую-нибудь *роль*.

Мифоманы — которых д‑р Дюпре определяет как «субъектов, конституционально наклонных организовать своими словами, писаниями или действиями более или менее частые и длительные фикции под влиянием побуждений патологического характера» — «лгут, — по выражению д‑ра A. Trannoy[[671]](#footnote-180), — как рыба плавает, просто вследствие потребности». *Патомимы* же, будучи теми же мифоманами, отличаются от последних своей склонностью идти даже на *мученичество*, вызывая у себя самые тяжелые повреждения вплоть до *самоизувечиванья*. — Такова их подлинно изуверческая страсть к «театру».

Затрагивая вопрос о патомимах, П. Сентив в своей заслуженно сенсационной книге «Симуляция чудесного»[[672]](#footnote-181) приходит к заключению, что вообще симуляция представляет собою выдающееся и даже заразительное социальное явление. «Если верно, — говорит он, — что мир представляет собою не более как конфликты интересов и борьбу страстей, — нет больного, который не подвергался бы этому двойному влиянию; поэтому *можно всегда спросить, в какой мере искренен данный больной* (курсив мой <— *Н. Е.*>). Серьезную болезнь скрывают из любви к своим родным, из личной гордости, из боязни потерять свое место; зато сотни других мотивов заставляют преувеличивать болезненные симптомы. Обыкновенная жизнь нормальных и порядочных людей полна тысячами мелких неискренностей. Больной уже по одному тому, что он слаб, будет всегда иметь некоторую наклонность к произвольной симуляции».

Конечно, когда в том или другом случае симуляции болезни имеются налицо материальные интересы (как, например, у военных, рабочих, преступников, нищих), приязнь к симуляции получает свое полное и легкое объяснение, отнюдь не вызывая удивления у сталкивающегося с подобным случаем.

Но что сказать о случаях симуляции болезней, в которых симулянт, что называется «не моргнув глазом», ложится на операционный стол, решительно никакими материальными интересами к тому не побуждаемый.

А таких случаев клиническая практика насчитывает сотнями, если не тысячами.

Вот вам, например, «субъект (случай д‑ра A. Trannoy <. — *Н. Е.*>), три раза заставлявший вскрывать себе живот, вследствие мнимого туберкулезного перитонита, который он симулировал тимпанитом живота, болями, {236} пищеварительными расстройствами и пр. Все согласно считали этого человека истериком, — утверждает д‑р A. Trannoy, — двадцать раз уличали его в умышленной лжи и, наконец, ему предоставили свободу симулировать не только все классические формы истерии, вроде, например, полной гемианестезии, но также атипические и противоречивые симптомы, которые он организовал для удовольствия обманывать и придавать себе интерес в глазах персонала».

Для «*удовольствия обманывать и придавать себе интерес*»?

Но, в таком случае, это *театр*, это только жестокая форма *театральной гипербулии*, это лишь тот крайний вид эксцессивного «*театра для себя*», когда в жертву ему человек отдает на муку даже собственное тело, ставит на карту свое собственное здоровье, т. е. в конце концов — свою собственную жизнь!

Но слово «театр», как мы знаем, только в виде редкости попадает на уста «ученых» в качестве «объясняющего». — Так бедняги далеки обычно, в «серьезности» своей «латыни», от его познания, я уже не говорю — признания.

Вот вам, дальше, симулянт *без цели* д‑ра Dieulafoy, «больной», у которого внезапно появлялись гангренозные бляшки то на правой верхней конечности, то на левой; затем они исчезали в несколько дней, а потом опять появлялись. Больной советовался по крайней мере с пятнадцатью врачами-хирургами. Диагнозы постоянно менялись. В первый раз ему сделали вытяжение левого plexus brachialis[[673]](#endnote-494); затем *ампутировали плечо* в верхней трети. Тогда те же изъязвления появились на правой руке, и было предложено вытяжение правого plexus brachialis, когда «больной» попал в руки д‑ра Dieulafoy. Последний остановился на следующем диагнозе: «Человек этот *симулянт*, и сам производит свои струны при помощи едкого калия»… «Больного» удалось довести до признания, что он «симулянт *без цели* и что Dieulafoy сделался его жертвой. Под влиянием своей навязчивой идеи, от которой больной не мог отделаться, он дал себе ампутировать правую руку и в один прекрасный день дал бы ампутировать и ногу».

Остается только удивляться, как это такая умница, как д‑р Dieulafoy, не дающий провести себя даже на редкость талантливому «актеру», успокаивается на таком ничего не объясняющем объяснении, как «симуляция *без цели*». Как будто что-либо в мире может совершаться *без цели*!

Но, разумеется, когда «ученый» мало занят жизнью вне пределов своей лаборатории, он может целые века прожить не наткнувшись на «волю к театру», как бы этот «театр» ни вопиял из-под маски изучаемого им феномена.

Ученый аббат Lecanu, например, почти подошел к истине, разбирая случаи симулированной стигматизации в своем «Диксионере пророчеств и чудес», но… оробев перед напрашивавшимся заключением, «опустим занавес, — изрек, — над этими святотатственными *комедиями*; список актеров, участвовавших в них, не имеет в себе ничего поучительного».

«Ничего поучительного»!.. Бедный аббат Lecanu!.. Он отшатнулся перед истиной *театрократии*, ослепившей его своими насмешливыми лучами и… предоставил честь ее открытия на мою долю. Спасибо.

{237} Если читателю нужны еще какие-либо доказательства «театра» в «игре» патомимов, он, при внимании и при желании, найдет их в изобилии на страницах цитированной здесь книги П. Сентива.

Читатель узнает из этой книги[[674]](#footnote-182), что науке известны «комедии» мученичества, длившиеся у одного и того же лица в продолжение десятков лет (например, случай знаменитой Маделены де ла Круа), что у патомимов в области демономании еще врачи XVI века признали «multa ficta, pauca vera a doemone nulla» (т. е. «много притворства, мало правды и никакого дьявола»), что «когда больные начинают лгать, то (по словам д‑ра Brissaud) нельзя предвидеть предела болезненной изобретательности», что, наконец, некоторые из патомимов-мифоманов не останавливаются перед тем, чтобы симулировать без всякой видимой причины (если не иметь в виду театральную гипербулию!) даже собственную смерть, рискуя погребением заживо (случай д‑ра A. Trannoy).

Особенно советовал бы я задуматься по поводу приведенного в этой книге наблюдения аббата Бальмонта над одной девушкой из Туркуана, у которой, по его словам, «в течение 9 лет тело было неистощимыми копями иголок; все это время ее немилосердно рассекали широкими разрезами скальпеля, чтобы извлекать эти иглы, показывать их и раздавать желающим. Сухие, исхудавшие члены ее напоминали просто скелет, покрытый кожей, да и эта кожа представляла собой мешкообразный отвратительный рубец. Между тем она жила, говорила, пела и *в состоянии более ужасном, чем смерть, сохраняла постоянно веселое настроение*»[[675]](#footnote-183).

Как прав я, утверждая, что *инстинкт театральности* сильней порою в человеке даже *инстинкта самосохранения*.

Но почему же, спросит читатель — и его вопросу нельзя будет отказать в основательности, — почему, спросит он, эти «несчастные» — раз так сильна их страсть к «разыгрыванью роли» в жизни, — почему они избирают именно мрачный удел патомима вместо радостной *безусловно* и совершенно безвредной для здоровья «комедии», сопряженной с каким-либо иным «амплуа». Другими словами: почему они предпочитают *эту* «роль», а не *другую*.

На этот вопрос я мог бы ответить следующим соображением: патомимами становятся те из одержимых театральной гипербулией, у которых нет таланта, сил, возможности, случая, знания — словом, никаких данных для уверенности в своем успехе под иной личиною, чем личина хворого, и наоборот — имеются все данные, например, склонность к «болезненности», выносливость, даже известный опыт (контингент патомимов составляют, {238} как известно, по преимуществу бывшие сиделки, больничные служителя, санитары и т. п.) для достижения именно *патомимически* совершенного упоения «быть в шкуре другого».

Еще Григорий Саввич Сковорода, наш знаменитый философ екатерининской эпохи, заметил, со свойственным ему глубокомысленным юмором, что «свет подобен театру» и «чтоб представить на нем игру с успехом и похвалою берут роли по *способностям*. Действующее лицо не по знатности роли, но за *удачность игры* похваляется».

Заканчивая первую книгу «Театра для себя» (1‑ю часть, теоретическую), обращаю внимание читателя на то, что сюда не включена работа моя под названием «Суд понимающих», коей я, в расчете на большую подготовленность читателя, отвел, как *исключению*, место в третьей книге настоящего труда (3‑й части, практической).

## Часть вторая (прагматическая)

### **{****241}** Мы, аристократы театра! (Эстокада)

Счастлив тот, кто может сойти с повозки, катящейся с горы вниз!

*Слова Гете по поводу ухода его из режиссеров Веймарского театра*[[676]](#endnote-495)

Тебе, дружок, и горький хрен — малина,  
А мне и бланманже полынь.

*Козьма Прутков*

*Искусство создано не для народа…* Чтобы народ понимал искусство, придется принижать последнее до уровня народа.

*Жорж Роденбах*[[677]](#endnote-496)

#### I

Когда настоящий барин, еще не разорившийся, еще не опустившийся, снисходит до посещения дома «мещан», он долго потом гонит прочь воспоминанье о таком «удовольствии». — Все неприятно ему в гостях у радушных «мещан»: и самое это «радушие», вытекающее из духовной мизерности, и весь этот дешевый и безвкусный «шик-блеск», и это жалкое покушение на оригинальность, и это рабское, а потому непрочувствованное следование моде чуть не завтрашнего дня, и эта скучная гоньба за новинками в кисло-затхлом воздухе упорно не проветриваемой квартиры, и это энервирующее выражение лиц у хозяев, — мол, «сами с усами», — и эта плохо скрытая жажда рекламы, — рекламы тому, что под спуд бы спрятать, а не то что кичливо показывать!

Истый барин чувствует себя у «мещан» (и это положительный признак породы!) незаслуженно оскорбленным: оскорбленным грубой маскарадной внешностью, оскорбленным разгаданной за этой внешностью низменно-мещанской сущностью (никакою маской, из-за специфического запаха, нескрываемой), оскорбленным хозяйским довольством той и другой, рядом с довольством от удачного, якобы, обмана в отношении той и другой, оскорбленным, наконец, мещанской уверенностью, что ему — этому истому барину — может, как-никак, а понравиться («ну хоть в общих чертах‑с!») все им здесь увиденное, услышанное, унюханное!.. И то обстоятельство, что его ведь не хотели оскорбить, а наоборот (как раз наоборот!), вот это-то обстоятельство (подлое обстоятельство!) и переполняет его чашу оскорбления, — чашу, которую он должен выпить улыбаясь, непременно улыбаясь, как воспитанный, «тонкий», «понимающий» и потому всеконечно довольный предложенным ему угощением, оказанной ему «честью».

{242} Нечто подобное испытывает норой и человек, с подлинно артистическими притязаниями и вкусом, в современном театре.

Его коробит от этих пьес с мещанской моралью, или — еще того хуже, с мещанским имморализмом, коробит от этой «жизненной» психологии и от этого подлинного «быта», от которых он бежал неосторожно в театр! Его гнетет и этот мещанский язык предраматической (извините за выраженье) литературы, и этот мещанский модернизм в мимике и пластике, столь похожих частенько на «платье с чужого плеча». Он страдает, словно раненый, от этих мещанских успехов премьер, когда мещане в партере выражают свой восторг и признание по адресу мещанина-автора, мещанина-режиссера и мещан-актеров. Ему душно в атмосфере, где так страшно много значит одобрение толпы[[678]](#footnote-184), где за кулисами считаются со мненьем последнего проходимца, раз только этот проходимец попал в число рецензентов продажной газеты, и ему мучительно стыдно за директоров театра, которые, в своей директорской ложе, уже высчитывают мысленно число представлений нашумевшей пошлости.

Немудрено, что от такого «прогресса» благородная мысль с тоскою обращается к прошлому и… отдыхает там.

#### II

В самом деле!..

Когда бразды театрального искусства были в твердых, неподкупных и нежных руках чистокровных аристократов, театр процветал самым поучительным образом. Тут было столько хорошего вкуса, столько вдохновенного меценатства, столько светлого честолюбия, не останавливавшегося ни перед какими материальными или духовными затратами, столько прекрасной серьезности в отношении последнего сценического пустяка, столько тяготенья к подлинной талантливости и отчуждения от всего грубого, вульгарного, на чем лежит аляповатая печать толпы и что обвеяно ее нечистым, а порой и смрадным дыханием!.. Театр — повторяю — процветал тогда самым поучительным образом.

Вспомните древнегреческий театр под управлением и контролем высших афинских чинов *аристократов-архонтов* или (как это было впоследствии) выборных агонофетов[[679]](#endnote-497), оказание почета которым исчерпывало благодарность за их службу[[680]](#footnote-185)! Взвесьте этот благородный репертуар из пьес {243} несомненных *евпатридов*[[681]](#endnote-498) Эсхила, Софокла, Еврипида и др., находивших, в трудную минуту жизни, «последнее пристанище» у сицилийского *тирана* — мецената Гиерона[[682]](#endnote-499) или македонского *царя* Архелая[[683]](#endnote-500) — покровителя талантов! Оцените, наконец, значение игры artis gratia[[684]](#endnote-501) актеров, высокое положение которых открывало им дорогу даже к *посланническим миссиям* в иноземные государства!

Вспомните древнеримский театр с его непревзойденно-грандиозными, по размерам, стоимости и красоте, аренными зрелищами, находившими в лице *цезарей и императоров* не только *высочайших инициаторов, покровителей и режиссеров*, но также и актеров, *августейших* актеров[[685]](#footnote-186)! Древнеримский театр с его задававшими тон *дворцовыми* сценическими играми (ludi Palatini[[686]](#endnote-502)) и с *эдилами*[[687]](#endnote-503)*, консулами*, а впоследствии *преторами* в роли curator’ов ludorum[[688]](#endnote-504), в которых toga praetexta[[689]](#endnote-505) даже частных устроителей игр была даром государства и где среди антрепренеров (domini gregis[[690]](#endnote-506)) подвизались такие *патриции*, как Т. Публий Пеллион и Амбивий Турпион[[691]](#footnote-187).

Вспомните средние века театра! Этих *родовитых архипастырей* в роли наставников и устроителей мистериального искусства, *принцессу* Маргариту Наваррскую[[692]](#endnote-507), *королевских* слуг и *государственных* законоведов в числе авторов мистерий, знаменитую «Confrérie de la Passion»[[693]](#endnote-508), с ее *королевской привилегией* и ближайшим покровительством *Франциска I*, чиновно-ари*стократических* «Базошских клерков»[[694]](#endnote-509), дававших вразумительно-изысканные представления своих «моралите» и фарсов во дворе на мраморном столе! Подражавших «Базошским клеркам» «Беззаботных детей всех *благородных людей* Франции»[[695]](#endnote-510), столь обласканных *Людовиком XII*, любившим пользоваться острой сатирой фарса при обработке общественного мнения! Наконец, те же немецкие «фастнахтшпили»[[696]](#endnote-511) с их тенденциозным поклонением перед решавшим участь театра *рыцарским* сословием и неизменным, вследствие сего, осмеянием «мужицкого» бюргерства!

Вспомните первые лучи солнца Возрождения и историю гуманистической драмы в Италии!

Эти воскресшие латинские комедии *во дворце кардинала Колонны*[[697]](#endnote-512) на Капитолии, в Ватикане, где актеры, по благородной красоте своей, подбирались из *лучших семейств* Рима! Вспомните новых *патрициев* с Макиавелли[[698]](#endnote-513) во главе, закладывающих первые камни храма новой драмы, для которой аристократический дух родовитых драматургов поручает декорации не первой нашумевшей бездарности или тому, кто подешевле возьмет, {244} а самому Рафаэлю! И разве не трогательно-благороден дошедший до нас, словно милая сказка, основной принцип гуманистической драмы: «scholastici non agunt propter spectatores, sed *propter se ipsos*»[[699]](#endnote-514), т. е. «какое, мол, нам дело до вкусов и одобрения невежественной публики, когда прежде всего столько дела *до самого себя*!» — до самого себя, жаждущего возрождения и лишь post factum его властного на этой стезе увлечь за собой и толпу!

Память горячит меня, искушая к даче столь обильных доказательств, что за массой их, того и гляди, не останется у меня места и выводу из них!

Под угрозой мнемонистических чар, спешу с уздой и плотиной, выбирая лишь главнейшее.

Испания, Франция, Италия, Англия, Германия и Россия (т. е. то, что à lа longue называется «вся Европа») просто состязаются, на страницах своих анналов, в аристократическом происхождении своих театров.

Лев Толстой прав, говоря в своем очерке «О Шекспире и о драме»[[700]](#endnote-515), что раньше «преимущественно могли пользоваться драматическими представлениями только сильные мира сего — короли, принцы, придворные», и хоть Толстой скорбит, но действительно «это были зрелища, преимущественно предназначенные для извращенных (?) королей и высших сословий. Такова была драма испанская, английская, итальянская, французская…» Толстой ограничивается этими словами, не взяв на себя труда дать убедительные примеры. — Их дам я, и дам с отличной от толстовской целью.

#### III

Судите сами!

Испанский театр возник, как постоянное учреждение, благодаря чистокровным *гидальго*, стоявшим во главе благотворительных обществ «Confradia de la sagrada Passion»[[701]](#endnote-516) (учрежд<ено> в 1565 г.) и «Confradia de Nuestra Senora de la Soledad»[[702]](#endnote-517) (учрежд<ено> в 1567 г.). Именно эти аристократические общества организовали постоянные театры для пользования доходами в филантропических интересах[[703]](#footnote-188), — театры, для процветания которых не щадили своего времени и труда знатные сеньоры-гении Лопе де Вега и Кальдерон. Да и только ли они?!. Тот же Филипп II, прославившийся в истории театра своими христианнейшими запрещениями сценических зрелищ, в свое время успел пригласить ко двору maestro Antonio Vignali из {245} Италии и тем дать царственный толчок к декоративно-техническому усовершенствованию испанской сцены. Филипп же IV, расточая примеры любви к благородной сценической утехе, не только выстроил себе собственные театры во дворце Buen Retiro[[704]](#endnote-518) и королевском парке Aranjuez[[705]](#endnote-519), но даже написал несколько комедий. И не характерно ли для эпохи расцвета театра в Испании (XVI – XVII вв.), что персонажи Кальдерона почти сплошь родовитая знать, а лучшие пьесы из всех драматических произведений Лопе де Вега — «комедии плаща и шпаги», где самое название сулит уже благородную трактовку благородного сюжета.

Франция еще в большей степени являет нам *придворные зачатки театра* и притом решительно всех родов драматургии. — Так, арлекинады и буффонный жанр утвердились, благодаря милостивому приюту и должной оценке, оказанным Генрихом IV представителям commedi’и dell’arte[[706]](#endnote-520), которым, в силу распоряжения короля, дали место в Hôtel de Bourbon[[707]](#endnote-521), по соседству с Лувром (и соединенном галереей со дворцом). Псевдоклассическая трагедия обрела свой быстрый и знаменательный для дальнейшей судьбы европейского театра успех, благодаря всесильному кардиналу Ришелье[[708]](#footnote-189)[[709]](#endnote-522), первому подавшему пример поклонения перед этим жанром и перед гением Корнеля, а также благодаря Людовику XIV, столь заразительно для всех увлекавшемуся, в последние годы своего владычества, рыцарски-сантиментальным Расином[[710]](#footnote-190), драматическим премьерам которого он уделял лучшее место Версаля и лучшее время своего дня. Муза Мольера столько же обязана, в торжестве комедийных завоеваний, Генриху IV, давшему царственную возможность обосноваться во Франции итальянским маскам (столь ярко повлиявшим впоследствии на мольеровские маски), сколько и герцогу Орлеанскому, взявшему труппу Мольера под свою защиту (от каковой протекции она и получила название «trouppe de Monsieur»[[711]](#endnote-523)). И, несомненно, только под живительно-расточительными лучами Короля-Солнце могли расцвесть (и так пышно!) эти невиданные до его восхода жанры водевиля, пасторали, комической оперы и оперетты[[712]](#footnote-191).

{246} Мы уже видели аристократические корни гуманистической драмы Италии. Но, скажут скептики, историческое значение театральной Италии не в «commedia erudita», а в «commedia dell’arte»[[713]](#endnote-524), а последняя, мол, чисто народный и в силу этого отнюдь не аристократический институт. Что это не совсем так, вернее — почти совсем не так, доказывается новейшими исследованиями итальянской комедии all’improviso[[714]](#endnote-525) и, в частности, авторитетной работой в этой области К. М. Миклашевского[[715]](#footnote-192) [[716]](#endnote-526), который приводит между прочим следующие данные. — Первое по времени подробное описание представления all’improviso, относящееся к 1568 г., состоялось при Баварском дворе, по инициативе Георга Вильгельма, который, позвав к себе знаменитого Орландо Лассо[[717]](#endnote-527), «очень его об этом просил». Что это была чисто аристократическая commedia dell’arte, показывает перечень участвовавших в ней дилетантов, среди которых мелькают столько messer’ов и между ними маркиз Di Malaspina. (О социальном ранге публики, всеконечно разнесшей поощрительный для такого рода представления слух, нечего и говорить: «Messer Orlando извинялся в том, что комедия не была на высоте достоинств их высокопоставленных принцев».) «Такое представление, — замечает К. М. Миклашевский, — хотя и вызванное случайной фантазией Герцога, не было событием единственным в своем роде. Представления all’improviso, устраиваемые дилетантами и академиками, были *заурядным явлением*», причем встречаются указания, как, например, в «Diario Tinghi»[[718]](#endnote-528) или в «Staria d’Etichetta», что участниками в этих «заурядных явлениях» были и люди из *высшего общества*: «se fece una commedia all’improviso, da gentiluomini fiorentini»[[719]](#endnote-529). (Solerti[[720]](#endnote-530), в частности, упоминает о представлении «all’improviso», исполненном *благородными господами* еще в 1577 году.) A. Perrucci[[721]](#endnote-531) «даже не признает права за низшими, ярмарочными актерами представлять all’improviso». «Такие упражнения, — справедливо заключает К. М. Миклашевский, — должны были служить отличной подготовкой для commedia dell’arte, и более вероятно, что литературный дух и влияние классицизма, господствовавшие в академиях, могли повлиять на ее развитие через посредство академиков, а не через посредство профессиональных “Histrioni” и “Saltatores in banco”, влачивших свое жалкое существование с давнишних времен». Наконец, рассматривая биографии наиболее известных итальянских комиков и зачинателей commedi’и dell’arte, мы видим, что, например, знаменитый P. M. Cecchini[[722]](#endnote-532) был *дворянин*, начавший карьеру, по собственному признанию, в качестве дилетанта, играя в 1583 г. в Мантове, при дворе {247} G. Gonzaga[[723]](#endnote-533), автор сборника сценариев, дающий в настоящее время возможность Старинному театру[[724]](#footnote-193) реконструировать commedi’ю dell’arte, а именно прославленный Flaminio Scala[[725]](#endnote-534) был тоже *благородного* происхождения и др.

Полагаю, что сказанного довольно, чтоб разрушить миф о чисто народных «origines»[[726]](#endnote-535) commedi’и dell’arte и, покидая Италию с благодарственным взглядом по адресу аристократических меломанов Италии[[727]](#footnote-194), правомерно обратиться к не уступающей ей, в знатности происхождения своего национального театра, Англии.

Первая английская трагедия «Gorboduc»[[728]](#endnote-536) на сюжет из хроники Готфрида Монмутского[[729]](#endnote-537), откуда Шекспир черпал впоследствии свои лучшие темы, написана *дипломатом* Секвиллом в сотрудничестве с *парламентарием* Нортоном и поставлена на сцене в 1561 г. корпорацией лондонских *юристов*. Мы не станем сейчас разбираться, кто был автором шекспировских драм; важно лишь установить, что в жилах этого автора (будь это сам бывший call-boy[[730]](#endnote-538) Вильям Шекспир) текла несомненно аристократическая кровь. А для этого достаточно проследить в его драмах чисто эксвайрекое презрение к толпе (рабски послушной вчера Юлию Цезарю, сегодня Бруту, завтра Марку Антонию) и, рядом с этим презрением, оценить его беззаветную верность и преданность королевской власти, даже когда ей противопоставляется мнение целого парламента (например, «в Кориолане», где едкие нападки на толпу и ее вожаков вызваны политическим брожением при короле Иакове, которого так рыцарски и так часто выгораживал своим пером этот бывший «call-boy»); кроме этого, полезно продумать, и хорошенько продумать, горькое признание поэта в том, что он «сделал из себя шута в глазах публики… окровавил душу свою, продавая дешево самые дорогие свои сокровища» — сорт меланхолии, конечно, не свойственный прирожденному торгашу из сребролюбивых плебеев. Возможно, что весь «бэконизм» Шекспира[[731]](#endnote-539) — сущий пуф, несмотря на все 80 неопровержимых доказательств, приводимых приверженцами этого открытия, но, говоря словами К. Ф. Тиандера[[732]](#endnote-540), отнюдь не приветствующего этой сенсации, «как мог (в самом деле!) *простой* актер, не прослушавший ни одной лекции в университете, не имеющий никакого диплома, создать творения, свидетельствующие о самом тонком уме», и притом *уже* явно аристократического {248} склада, прибавлю я[[733]](#footnote-195)!.. Но если кровная знатность Шекспира представляется в истории английского театра документально невыясненной, весь этот театр во всем остальном не оставляет ни малейшего сомнения в аристократизме его руководителей. Прежде всего все знаменитые шуты (эти «бедные Йорики»), дававшие solo или вкупе увеселительные представления перед своими державными покровителями еще до основания постоянного театра (например, знаменитый Чарльз Тарльтон[[734]](#endnote-541), лечивший от меланхолии королеву Елизавету, по словам ее придворного хроникера, с большим успехом, чем ее врач), — все они, в подавляющем большинстве своем, чисто княжеские креатуры, тем более обязанные своим высоким покровителям, что последние помогли им стать впоследствии настоящими актерами. (Уже к началу XVII века мы чуть не у всех английских вельмож застаем «форменных» комедиантов.) И первый английский постоянный театр «The Theatre» основан (в 1576 г.) актером Бербеджем почти исключительно благодаря покровительству лорда Лестера[[735]](#endnote-542). Что труппа Бербеджа, к которой примкнул, через 14 лет после основания «The Theatre», Шекспир, не могла оставаться без высокого руководящего покровительства, показывает тот факт, что лорда Лестера заменяли последовательно, после его смерти, лорд Стрендж, граф Дерби, лорд Чемберлен-отец, лорд Хенсдон и лорд Чемберлен-сын, после которого покровительство над нею принял сам король Иаков I[[736]](#endnote-543). Сколь действительной была зависимость покровительствуемых от покровителя, указывает самое название актеров данной труппы этой эпохи «людьми такого-то лорда», «слугами такого-то графа» и пр. («Lord Strange’s men»[[737]](#endnote-544), «The Earl of Derby’s men»[[738]](#endnote-545) и т. д. вплоть до «The King’s players»[[739]](#endnote-546) при Иакове I). О том, какую роль играло высокое покровительство в жизни театра той эпохи, можно судить по Шекспиру, дружеское покровительство которому герцога Саутгемптонского[[740]](#endnote-547) открыло ему путь к милостям Елизаветы (чьей творческой идее мы обязаны, кстати сказать, «Виндзорскими кумушками»[[741]](#endnote-548)), а затем и Иакова I (ради которого был создан «Кориолан»). Прав Оскар Уайльд, замечая, что «тот, кто желает действительно понять Шекспира, сперва должен понять те отношения, в которых стоял он в эпохе Елизаветы и Иакова»[[742]](#endnote-549). Сдается мне, что даровитейший {249} из живущих ныне режиссеров Гордон Крэг хорошо учел все историческое значение для театра королевского покровительства, если, начиная свою книгу «Искусство театра», на первой же странице начертал «*Боже, короля храни*» («God save the King»)[[743]](#footnote-196)[[744]](#endnote-550). Поистине знаменательно, что явное пренебрежение высочайшим покровительством не проходит даром даже для великих талантов. Чарлз Диккенс, считавший «несовместимым с достоинством писателя ходить забавлять коронованных особ» и отказавший в знакомстве королеве Виктории, самолично приехавшей на домашний спектакль гордого романиста («Я считал бы достоинство писателя униженным, если б явился к королеве в костюме скомороха», — велел передать Диккенс королеве на ее просьбу представиться ей), — пал, как *сценический* деятель, жертвой своего дерзкого вызова театральному Року! — *драматические* лавры имени Диккенса остались неизвестными истории театра.

Паки и паки то же самое аристократическое начало мы находим в развитии национального немецкого театра. Мы могли бы проследить интересующее нас влияние в отношении каждого из немецких государств в отдельности; но, сдается мне, читатель, уже более доверчивый к развиваемой здесь мысли, после всех приведенных и совершенно веских доказательств на примерах других стран, удовольствуется теперь охотно просто несколькими общими данными. Тем более что нечто решающее в этом направлении, и именно для Германии, было уже изложено мною относительно средневековых «фастнахтшпилей». Из таких «общих данных» мы отметим роль брауншвейгских правителей, один из которых прославился не только тем, что оказал высокое покровительство и дал пристанище, в эпоху упадка театра в Германии (на рубеже XVI – XVII вв.), английской труппе Томаса Секвилла, но и сам сочинял пьесы для свой труппы, всячески содействуя возрождению немецкого театра чрез освежение его соков английской «прививкой»[[745]](#endnote-551). И именно одному из принцев брауншвейгских довелось через полтораста с лишком лет устроить чреватую последствиями поездку Лессинга в Италию, внушившую автору «Гамбургской драматургии» классическую ныне трагедию «Emilia Gallotti»[[746]](#endnote-552). Кроме брауншвейгских правителей, в деле полезной британизации немецкой сцены видную роль сыграл в 1592 г. ландграф Гессена[[747]](#endnote-553), а около середины XVII столетия курфюрст Саксонский, придворный актер которого Ганс Шиллинг[[748]](#endnote-554) является первым немецким директором «английской труппы» в Германии. Коснувшись Саксонии, следует вспомнить фельтенскую труппу (Иоганна Фельтена[[749]](#endnote-555)) придворных курфюрстских актеров, отпрыск которой включал в свой состав знаменитую аристократку театра благородного происхождения — г‑жу Нейбер[[750]](#endnote-556) (Neuber, артистку-режиссершу, которую нам, русским, не мешало б {250} знать, хотя бы из-за ее поездки на гастроли в Россию). Ей удалось как нельзя лучше создать в начале XVIII века совершенно особый, чисто художественный стиль сценического искусства в Германии, далекий от вульгарной трафаретности и потому неоцененный в свое время толпой. «Быть может, — писала она, — мы собрали бы немного больше талеров, если бы мы ставили пошлые модные пьесы, но раз мы начали кое-что хорошее, то и я не хотела бы отстать до тех пор, пока у меня в кармане еще остается хоть грош! Ведь хорошее все же должно остаться хорошим»[[751]](#footnote-197). Вот золотые слова, не тускнеющие от времени на скрижалях искусства! Слова, поистине достойные доблестной и истой, в своей доблести, аристократки театра! От этой благородной личности легким, почтенным и отрадно-незаметным делается хронологический подход и сценико-идейный подъем к колоссу немецкого театра, светлому, благородному гению, великому среди великих — Вольфгангу Гете. Сын королевского советника, доктора прав, сам защищавший диссертацию на ту же степень, дослужившийся впоследствии до «президента палаты» и вышедший на путь славы под эгидой герцога Карла Августа Веймарского[[752]](#footnote-198), решительно повлиявшего на всю дальнейшую судьбу немецкого театра, — Гете с юной поры своего творчества был придворным баловнем, укреплявшим свой аристократический дух в высшей среде принцев крови. Прежде чем Гете установил для театра закон «erst schön, dann wahr»[[753]](#endnote-557), научил смотреть на театр не как на забаву, а как на храм искусства (совершенная новость для его современников), прежде чем он явил в своей особе *первого настоящего режиссера*, т. е. режиссера в современном нам смысле этого искусства, прежде чем он начал свою двадцатипятилетнюю деятельность в качестве главноуправляющего основанным герцогом *постоянным придворным театром* в Веймаре, прежде, наконец, чем он написал своего «Фауста», «Ифигению» и «Тассо», — он создал целый ряд пьес («Die Geschwister», «Der Triumpf der Empfindsamkeit», «Lili», «Beteli», «Die Fischerin», «Scherz», «List und Rache», «Vögel»[[754]](#endnote-558) и др.) *исключительно для дворцовой публики* и той блестящей избранной аристократии, вкусы которой заставляли его неослабно изощрять свое чувство изящного на этих блестящих праздниках в парке Тифурта или в охотничьем замке Эттерсбург. И разве не характерно для музы этого придворного рыцаря, что первое его серьезное и ныне бессмертное произведение «Götz von Berlichingen»[[755]](#endnote-559) явилось результатом увлеченья до самозабвения записками гордого рыцаря названной драмы! И разве не показательно для всего духовного облика этого гениального аристократа, что вспыхнувшая в 1789 г. Французская революция произвела на него *подавляющее* впечатление, результатом которого явилось полное игнорирование великим Гете величия хоть и мирового, но плебейского, в его глазах, движения. (Прочтите его {251} «Der Bürgergeneral» и «Die Aufgeregten»[[756]](#endnote-560)!) Подобно доблестной г‑же Нейбер, Гете до последнего дня свой режиссерской деятельности остался верен, в ведении театрального дела, тем высоким сценическим принципам, какие он завещал театрам всего мира, и, подобно г‑же Нейбер, он ушел неоцененный толпой, тяготевшей (как подобало толпе) к пошлому Иффланду[[757]](#endnote-561) и пресно-жидкому Коцебу[[758]](#endnote-562). «Я действительно когда-то питал надежду создать немецкий театр, — пишет Гете в 1825 г. — Но… все осталось по-старому», — заключает он разочарованно[[759]](#endnote-563). Гете, при всей своей гениальности, как будто не предвидел, что толпе не угнаться за думами, чувствами, вкусами избранника, руководящего историей, и что нужно время, чтобы зерна великого дали пышную жатву. Они ее дали, потому что еще недавно, когда кольцо меркантилизма не душило так, как ныне, хрупкого тела Театра, гетевские принципы «железной режиссуры», жречески полагающей театр неким храмом, почитались божественно-святыми на каждой мало-мальски порядочной сцене. В частности, как это прекрасно выяснил Карл Боринский в своих лекциях о театре, Гете, равно как Лессинг и Шиллер, «с решительностью отступились от “мещанской драмы”, как только она стала исключительной пищей частных театральных предприятий». Они продолжали снова там искать «великую, мощную судьбу, которая возвышает человека, уничтожая его», где ее всегда искали поэты, т. е. среди редких, исключительных положений у выдающихся людей, а не у «попов, коммерции советников, судейских заседателей, секретарей и гусарских майоров»[[760]](#footnote-199). Чтоб покончить с Германией, в смысле доказательства и на этой стране решающего значения, какое имеет в деле руководства сценическим искусством кровная аристократия, укажу на герцога Мейнингенского[[761]](#endnote-564), основателя художественно-реалистического театра, и на Людвига II Баварского, давшего Вагнеру те условия творчества и жизни, без которых великие начала музыкальной драмы не произвели бы столь быстрого, решительного и знаменательного переворота на всех европейских сценах[[762]](#endnote-565). («Мое намерение состоит в том, чтобы исполнением великих и серьезных произведений Шекспира, Кальдерона, Моцарта, Глюка, Вебера, — отвлечь мюнхенскую публику от пустых пьес, очистить их вкус и подготовить их к пониманию Ваших чудесных произведений», — писал король в одном из своих посланий к Вагнеру[[763]](#footnote-200).)

Заканчивая наш доказательный обзор аристократических корней европейского театра Россией, можно вразумительно сказать: и бысть последнее горше первого для инакомыслящих. Ибо, в конце концов, ни одна {252} страна не дает более точного подтверждения полагаемой здесь мысли, как Россия.

#### IV

Уже то обстоятельство, что наш театр, — каким мы его знаем, в его исторической эволюции, — институт «западного» происхождения, исчерпывает, казалось бы, в известной мере, разбираемый здесь вопрос, так как «запад», как мы только что убедились, являет нам чисто аристократические origines сценического искусства; стало быть, завязь нашего русского *заимствованного* театра[[764]](#footnote-201) не может быть eo ipso[[765]](#endnote-566) иной. Однако это обстоятельство, конечно, еще не достаточно для настоящих русских патриотов, отличных прилежным отношением к родной истории, отдельно и подробно представленной. Верный своему национальному чувству, я, тем не менее, не нахожу, в целях доказательности, необходимым пускаться здесь во все столь соблазнительные, для конечного итога настоящей статьи, подробности, а ограничусь лишь существенным. «*Русский театр был вызван к жизни по инициативе двора*, — так начинает К. Ф. Тиандер свою статью “Русский театр при Алексее Михайловиче”[[766]](#footnote-202) и далее продолжает: — Дело в том, что в XVII веке повсюду по Западной Европе дворы стали покровительствовать театру, куда бы не приезжали русские послы, везде их чествовали театральными зрелищами. Так, князь Алексей Михайлович Львов-Ярославский, в 1635 г. отправленный в Польшу послом, был у короля на потехе, а потеха была, как приходил к Иерусалиму ассирийского царя воевода Алаферн и как Юдифь спасла Иерусалим… Прямо сказочное впечатление произвел на посла Василия Богдановича Лихачева и дьяка Ивана Фомина спектакль, устроенный на придворной сцене во Флоренции в 1657 г. Наконец, в 1668 г. русский посланник Потемкин имел случай в Париже видеть самого Мольера в его комедии “Амфитрион”… После этого нет ничего удивительного в том, что в 1672 г. царь Алексей Михайлович приказал приятелю Артамона Сергеевича Матвеева — полковнику Николаю фон Стаденау “ехать к курляндскому Якубусу князю… приговаривать великого государя в службу рудознатных всяких самых добрых мастеров… да которые б умели {253} всякие комедии строить”. В том же 1672 году 4 июня был отдан приказ иноземцу Ягану Готфриду (Грегори)[[767]](#endnote-567) “учинити комедию”, каковая и была учинена 17 октября того же года в Преображенском, где “по тому великого государя указу комедийная хоромина построена… со всем нарядом, что в тое хоромину надобно”. И хотя во времена Феодора Алексеевича светские “комедии” как будто “минули”; однако именно сей государь дал своим благоволением высочайшую санкцию духовным спектаклям, начавшимся в Московской Духовной Академии. Далее интересно отметить, что первый кружок любителей драматического искусства организовался около и по почину царевны Наталии Алексеевны[[768]](#footnote-203), написавшей даже (по-видимому, совершенно самостоятельно) духовную драму из жития св. Екатерины[[769]](#endnote-568). (В ее кружке между прочим впервые был поставлен в переводе на русский язык “Le médecin malgré lui”[[770]](#endnote-569) Мольера.) Эпоха же Петра I знаменательна в истории русского театра с самого начала, а именно с приказа боярина Петра Головина, начинающегося словами “по указу великого Государя, прикажите комедийный дом строить” и с момента, когда были “взяты в посольский приказ для учения комедийных действ разных приказов подьячие”. Театр из придворного обращен Петром I в общедоступный, благодаря заботе Великого Преобразователя о большом круге “смотрителей”[[771]](#footnote-204). После Петра I решительное значение в развитии сценического искусства на Руси обрела изящно-державная Елизавета Петровна, законодательный акт которой от 30 августа 1756 г. считается моментом основания русского театра, а монаршая милость воспитания и образования в *шляхетском* (т. е. *дворянском*) корпусе Ф. Г. Волкова — созданием первого просвещенного русского актера. По стопам императрицы Елизаветы Петровны следует, в великом театральном начинании, Екатерина II, смело заявившая, что театр, как “школа народная”, “должна быть непременно” под ее “надзором”. — “Я старший учитель в этой школе”, — указует великая монархиня. И действительно, как засвидетельствовано ее сподвижниками, она “среди величия, забот, учила играми и двор свой, и народ”, открыла Императорский публичный театр в Петербурге (в 1783 г.)[[772]](#endnote-570), предпослав сему учреждение драматической цензуры (в 1779 г.), была первым драматургом, ознакомившим русскую публику с Шекспиром[[773]](#endnote-571), первым драматургом, перешедшим со стихов на прозу, давшим зачаток бытового театра, наконец, первым сочинителем “комедии нравов”, “с таким искусством и остротою” (как выразился Новиков[[774]](#endnote-572)), заставившим “слушать едкость сатиры с приятностью и удовольствием” и вместе с тем “с такою благородною смелостью напавшей” на пороки в России господствующие…» Наконец, при оценке всего того значения {254} для русского театра, какое имели екатерининские сценические дерзания, начинания и преподания, мы не должны упускать из виду, что только благодаря просвещенному примеру Великой Императрицы необъятная и тугая на подъем Россия стала культивировать, в лице своих дворян-помещиков, драматическое искусство. Я говорю о крепостном театре, пробудившем, заботами наших бар, в крестьянской массе те дремавшие в ней артистические силы, которым бог весть когда еще суждено было бы заявить о себе. Наши первые антрепренеры, истинные насадители просвещенно-драматического, оперного, музыкального и хореографического искусства на Руси, были дворяне, имена которых надо помнить каждому русскому меломану. Генералиссимус Суворов, граф С. П. Ягужинский, князь М. П. Волконский, граф П. Б. Шереметев, князь Д. В. Голицын, И. Я. Блудов, А. И. Давыдов, граф З. Г. Чернышев, Н. Н. Демидов, И. К. Замятин, А. С. Степанов, князь А. И. Гагарин, граф П. С. Потемкин, граф С. С. Апраксин, граф И. В. Гудович, граф А. Г. Орлов, князь Грузинский, А. А. Кологривов, князь Юсупов, П. В. Есинов, Л. П. Чертков, А. Д. Юрасовский, А. Е. Столыпин, граф С. М. Каменский, Офросимов, Д. Н. Маслов, камергер Ржевский, Позняков, князь Н. Г. Шаховской, В. О. Мацнев, В. П. Тургенев, В. Г. Гладков, Арапов, Бекетов, Панчулидзева[[775]](#footnote-205) — вот имена антрепренеров, не просто набиравших, а творивших актеров, — первых образованных актеров нашего русского театра! — антрепренеров, не наживы, а дворянской чести ради! — антрепренеров, из-под просветительной ферулы которых вышло столько славных лицедеев на подмостки нашей родной сцены! — антрепренеров, большинство которых явило в столь пленительно-чистом виде своеобразную *любовь к театру для себя*! — прежде всего к театру для себя!.. Поистине наш русский театр совершенно аристократического происхождения, — чему доказательством, кроме всего здесь перечисленного, служит еще перечень наших виднейших драматургов. Сумароков, Озеров, Княжнин, Екатерина II, Фонвизин, Крылов, князь Шаховской, Грибоедов, Гоголь, Пушкин, Лермонтов, Полевой, граф Алексей Толстой, Тургенев, Островский[[776]](#footnote-206), граф Лев Толстой, Сухово-Кобылин — все они, в кровном отношении, подлинные высокоблагородия.

#### V

«Что ж из всего здесь сказанного о судьбах европейского театра следует?» — спросит рядовой читатель, для которого всегда недостаточно простое ознакомление с культивируемыми овощами на огороде гостеприимного мыслителя, а требуется еще, в довершение радушия и любезности, некий {255} «собственный», «хозяйский» винегрет, салат, компот или навар из показанных овощей.

Что ж из всего этого следует «на третье»? Чем собираются нас угостить? И что это будет за блюдо?

Одно отвечу: боюсь, что оно будет слишком солоно и слишком едко для мещанского вкуса.

Но смягчать не в моих правилах (каюсь, грубо-аристократических; но, помните, у Ницше? — «Зачем так жестко?» — спросил уголь. «Зачем так мягко?» — спросил алмаз[[777]](#endnote-573)).

Конечно, я не настолько наивен, чтоб полагать сословный аристократизм неизменно совпадающим с театральным аристократизмом; я только искренне убежден, что, за малым исключением[[778]](#footnote-207), *лишь кровный аристократ по преимуществу может стать подлинным аристократом театра*.

Хор исторических фактов мощно поет нам, что театр обязан своим возникновением и развитием главным образом аристократии, и этот же хор в своем кадансе учит, что когда гибнет аристократический строй государственной жизни, гибнет, мельчая, и ее театр. Прекрасны и милы нолевые цветы; но их махровость, аромат, ярчайшая окраска, сочность, размеры и полное великолепие достигаются только при благородной прививке, благородной поливке, благородной охране. И там, где пасется скот, там никогда не высятся лилии и розы. «Исполаити деспота!» — вот конечная фермата в мощном кадансе мощного хора исторических фактов.

«Деспота»… Но мне скажут, что из представленного мною исторического обзора влияния в театре благородных «деспотов» отнюдь не видно, чтобы они, эти «деспоты», положим, покровительствуя, вместе с тем каждый раз *лично* принимали участие в действии, которое можно бы назвать театральным строительством. На это я отвечу, что такое участие вряд ли и требуется, если согласиться с толстовским определением власти (см. эпилог «Войны и мира»), каковая, по его мнению, «есть такое отношение известного лица к другим лицам, в котором лицо это тем менее принимает участие в действии, чем более оно выражает мнения, предположения и оправдания совершающегося, совокупного действия».

В демократическом государстве тщетно искать благородного расцвета театрального искусства. Швейцария[[779]](#footnote-208), Северо-Американские Соединенные Штаты, Мексика, Аргентина, Бразилия, всякие там — Венесуэла, Никарагуа, Боливия, Гватемала, Чили и пр., — каков вклад этих стран в общую {256} сокровищницу сценического искусства? — Такой же, как и вклад малокультурных, полупастушеских, «мужицких» Сербии, Болгарии, Румынии, Албании и др. Ноль в нулевой степени. Театр во Франции, за ничтожным исключением, — сплошное revue и cabaret, при гаснущем блеске империальных огней Comédie Française и Opéra. Этот же удел ждет в будущем аристократические пока государства Востока — Китай, Японию и Сиам[[780]](#endnote-574), где театры, зародившиеся под божественным скипетром Мин-хуана[[781]](#endnote-575), неподражаемо чудесны и величественны, в строгом смысле этого слова[[782]](#footnote-209).

Я сказал: «… лишь кровный аристократ *по преимуществу*[[783]](#footnote-210) может стать подлинным аристократом театра…» Почему?

Сдается мне, объяснение этого факта лежит в самой природе кровного аристократа. Там, где плебей должен всесторонне соображать, рассчитывать, хвататься за учебник, справочник, счеты, — аристократ уже действует, смело полагаясь на свою воспитанную, в высшем плане, волю, на весь «отборный» опыт своих искушенных в явлениях высшего порядка предков. Короче говоря, удел плебея — рационализм, удел аристократа — иррационализм. Но ведь известно же, что настоящий театр всегда в существе своем иррационален и что «разум», «разумное», «черное платье», «постный вид» и т. п. мещанские «верхи» приводили, самое большее, к жалкой пародии на театр «умного» Бьёрнстьерне Бьёрнсона[[784]](#endnote-576). Там, где плебей хватается «за науку», «за готовенькое», аристократ сам творит новую науку, т. е. дает нечто такое, что впоследствии является (эволюционируя в опытном подражании примеру-прецеденту) предметом научных изысканий и формулировок. (Вся наука, например, истории театра полна иррационалистических, аu fond[[785]](#endnote-577), материалов, данных ей для обработки некогда творившими свою державную волю аристократами.) Далее: именно кровному аристократу свойственно некое пресыщение действительностью и в силу этого домоганье реализации идеального, грёзного, химеры, мечты, прихоти. (Плебей, большей частью, ничего не видит далее известного круга житейских интересов, борьба которых, всевозможные конфликты их и нравоучения по этому поводу, рядом с вышучиванием всего вражеского плебейству, только и могут служить привлекательной темой в мещанском театре.) Но театр, как мы знаем по великим образцам его (греческих трагиков, испанских драматургов, итальянских буфов и др.), потому и притягателен, что являет нам воочию недосягаемое в жизни, являет реализацию идеального даже в злодействе, являет грезу, химеру, мечту, прихоть осуществленными со всем правдоподобием жизни, которой они, эти греза, химера, мечта, прихоть, так алкают, но в отношении которой всегда соблюдают пафос дистанции, страхующий их от обращенья в немилую нам обыденность. Далее: именно {257} кровному аристократу свойственно *расточать* не считая, а театр — разве это не расточение нашего свободного от «мирского» духа, нашего свободного от «житейщины» времени, наших свободных от платежей налогов привилегированных денег?! Плебей вынимает из кошелька грош в расчете заработать на нем два; он хочет на обухе молотить золотистую рожь сцены. Польза, полезность, выгода — с этим плебей носится в сфере искусства, боящегося, хуже огня, атмосферы банкирской конторы, — искусства, цветы которого требуют самой щедрой, самой чуждой расчета и экономии поливки! Далее: кровному аристократу претит «потрафление», низводящее командующую высоту подмостков до уровня зрительного зала; плебею же зрительный зал как раз представляется тою командующей высотою, до которой он тщится довести уровень своей «предупредительной» сцены. Но что такое вкусовой уровень, вкусовой спрос толпы, в эволюции драматического искусства — об этом распространяться не приходится, — если толпа умеет превращать любой храм в место торжища, вынудив некогда гневные удары вервием даже от руки Того, Кто был и есть сама Любовь, — что же говорить об отношении толпы к месту, куда она стремится не святости места ради, а для развлеченья!.. Далее: только кровный аристократ может, в силу благородства духа, не питать той злобной зависти к сценическому гению, которая так отличительна для плебеев, этих вечных революционеров в узкопрактической области политической экономии и вечных консерваторов в области «раз принятого» на сцене искусства. Плебея бьет по самолюбию возвышение над его мещанским горизонтом доблестного новатора! — Последний для него прежде всего презренный крикун — оскорбитель мещанского уклада жизни, мещанских взглядов, мещанских санкций!

Там, где Людвиг II Баварский строит гению Байрейтский дворец, толпа плебеев роет ему яму. Где царственный основатель Эгеи обнимает новатора-трагика, толпа плебеев спускает на него ценных собак[[786]](#footnote-211). Не хватит бумаги, чтоб запротоколировать все акты преступной неблагодарности со стороны черни к щедро дарившим ее новыми сценическими ценностями.

Плебеи выносят и даже любят только quasi-новаторство, какую-нибудь дешевку модерн, какую-нибудь легкую порнографическую вольность, какую-нибудь эдакую рамочку «не так как у людей», но только «рамочку», только «рамочку»! да и то лишь для права сказать: «и мы смелы!», «и мы оригинальны!», «и мы не рутинеры!».

Наконец — и это самое важное: кровный аристократ, уже в силу наследственности, более театрален (вернее, изысканнее театрален) в самой жизни, нежели плебей. То, что для последнего есть «ломанье», «кривлянье», «поза» («хочет барина корчить»), то для кровного аристократа некая «привычка — вторая натура». В самых жилах аристократа течет если не «синяя кровь», то во всяком случае кровь знатоков сценической courtoisie[[787]](#endnote-578), кровь утонченно воспитанных, привычных к придворной, военной, феодальной, {258} кавалерственной и ко многим другим маскам, и ко многим другим одеяниям, «посадкам», «видам» и т. п.

#### VI

*«Самым характерным признаком современного театра является несомненно его меркантильный характер»*, — так начинает цитированный уже мною К. Ф. Тиандер тринадцатую главу своей книги (несчастное число! оно недаром оказалось венчающим главу «Вопросов современного театра на Западе»!). «В XIX веке, — констатирует он, — капиталистический дух эпохи всецело заражает сценическое искусство и превращает театр в крупную аферу… Союз капитала с техникой вырвал сценическое искусство из рук его прежних жрецов, превратив их в… лишенных инициативы рабов».

И если К. Ф. Тиандера, а равно как и всю его книгу о театре, никоим образом нельзя заподозрить в аристократической тенденции, то еще меньше оснований к тому в отношении Ромена Роллана, нашумевшего, в свое время, книгой «Народный театр»[[788]](#endnote-579). А между тем тот же Роллан, в pendant[[789]](#endnote-580) к авторитетному резюме К. Ф. Тиандера, горестно замечает в главе «Мещанский театр»: «К несчастью, буржуазия девятнадцатого столетия мало похожа на буржуазию шестнадцатого и семнадцатого; она гораздо больше занята вопросами *практическими*, чем вопросами отвлеченными, а в особенности вопросами искусства; и это *кладет отталкивающий отпечаток на театр*, отражающий ее жизнь» (курсив мой. — *Н. Е.*).

Говоря это, Роллан имел в виду главным образом судьбу родного ему французского театра. И действительно, театр Франции являет поучительный пример, отлично подтверждающий исповедуемую мной идею о зависимости театрального преуспеяния от аристократического первенства в строе государственной жизни.

Вспомним хотя бы смехотворно жалкие попытки освобождения театра от господской опеки в разгар Французской революции в конце XVIII века!

Вот вам, например, великолепный в своей тираноборческой спеси, Мари Жозеф Шенье, посвящающий «французской нации» свою трагедию «Карл IX»[[790]](#endnote-581), о которой теперь эта нация помнит меньше, чем о прошлогоднем снеге, забыв ее наглухо с призовой скоростью. «Это произведение свободного человека я посвящаю нации, ставшей свободной, — пишет Шенье в своем архивно-вспоминаемом теперь посвящении. — Ваша сцена должна измениться, как и все остальное… На смену рабским искусствам идут искусства свободные: театр, столь долго бывший таким изнеженным и льстивым, будет внушать отныне уважение к законам, любовь к свободе, ненависть к фанатизму, отвращение к тиранам…»[[791]](#footnote-212)

Но театр, столь процветавший под опекой «тиранов», зачах в «освобождении» своем под опекой таких несомненных тираноборцов, как тот же Мари Жозеф Шенье, Мирабо[[792]](#endnote-582), Талейран[[793]](#endnote-583), Лаканаль[[794]](#endnote-584), Дантон[[795]](#endnote-585), Буасси {259} д’Англа[[796]](#endnote-586), Барер[[797]](#endnote-587), Карно[[798]](#endnote-588), Сен-Жюст[[799]](#endnote-589), Билло-Варен[[800]](#endnote-590), Приер[[801]](#endnote-591), Ленде[[802]](#endnote-592), Колло д’Эрбуа[[803]](#endnote-593), Кутон[[804]](#footnote-213)[[805]](#endnote-594), Пейан[[806]](#endnote-595), Фуркад[[807]](#endnote-596), Букье[[808]](#endnote-597), Флориан[[809]](#endnote-598) и, наконец, Робеспьер[[810]](#endnote-599).

Уже в 1793 г. анархист Клоотс[[811]](#endnote-600), «земледелец и депутат от департамента Уазы», поняв, что опека театра этими тираноборцами до добра не доведет, бросает за несколько дней до своего ареста вызов всем этим попечительным гражданам: «*Нашим санкюлотам не надо никакого другого театра, кроме Природы*»!

То, что этот санкюлот Клоотс не предвидел, в какой степени через сто лет его внучатым санкюлотам потребуется, кроме Природы, еще и бульварный кинематограф с темами, доступными санкюлотскому пониманию, — в этом нет ничего удивительного; но почему он постеснялся признаться, что санкюлоты, на протяжении веков, остаются верны, кроме Природы, «*театральным жанрам, над которыми любят потешаться утонченные натуры*» (как это констатирует Роллан в своей ультрадемократической книге «Народный театра»): цирку, пантомиме, «буффу и, прежде всего, мелодраме», — остается совершенно непонятным. Или он забыл об этом вечно пленительном для санкюлота «вульгарном театре», как забыли о нем Мари-Жозеф Шенье и все сподвижники Робеспьера, так легко отстранившие от театра «тиранов» и так плохо их заместившие! как забыли об этом и все нынешние социалисты-драматурги великой некогда театральной Франции?! Ибо, в самом деле, что же дали на сцене Октав Мирбо[[812]](#endnote-601), Жан Жюльен[[813]](#endnote-602), Декав[[814]](#endnote-603), Ансей[[815]](#endnote-604), Эрвье[[816]](#endnote-605), Брие[[817]](#endnote-606), де Кюрель[[818]](#endnote-607), Эмиль Фабр[[819]](#endnote-608), Габриэль Трарье[[820]](#endnote-609), Люсьен Бенар[[821]](#endnote-610), как не то, что называется «ни Богу свечка, ни черту кочерга»?!

Вымирая, французский театр оживился только при обоих Наполеонах и Людовике XVIII, т. е. тогда, когда во Франции (о, злая ирония судьбы!) была запрещена «Марсельеза»[[822]](#footnote-214) с ее «à bas la tyrannie» — «долой тиранию» (ту самую, которой французский театр в такой исключительной мере обязан своей славой). До чего дошел в настоящее время театр во Франции, я уже сказал от себя и от имени Роллана[[823]](#footnote-215). Ко мнению последнего (характерному {260} для передовых театральных умов Франции) могу добавить еще такие роковые сентенции из его книги «Народный театр»: «Если некоторым избранным умам нравится “сосать свою меланхолию, как ласка сосет яйца”, то *нельзя же требовать от народа интеллектуального стоицизма аристократов* (курсив мой, так же как и дальше <— *Н. Е.*>). Искусство только выиграло бы, освободившись от всей этой порабощающей его ребяческой роскоши, имеющей цену лишь для *высохших мозгов наших впадающих в детство светских старикашек*, не способных чувствовать по-настоящему искусство». Роллан зато хорошо его чувствует, когда сознается несколькими страницами дальше, что «ни к Театру, ни к другим видам Искусства» он, Роллан, «не относится суеверно», поясняя, что «*искусство в его самых благородных формах предполагает жизнь* придавленную и унылую, ищущую забвений в мечтах. Более счастливые и свободные, мы в этом не нуждались бы». Немудрено, что à la longue он предвосхищает Ю. Айхенвальда в его идее отрицания театра: «Завершением театра и народного искусства должно быть уничтожение и театра, и искусства? — спрашивает Роллан и отвечает: — Может быть», уверяя, что «пустое дело плакать над этим», и утешая таким перлом плебейского эгалитаризма: «Почему Данте и Шекспир не должны подчиняться *общему* закону? Почему бы и им не умирать так же, как умирают *простые смертные*?»

Вот к каким вопросам приводят французский театр его демократические вожди. Сначала «à bas la tyrannic», затем «à bas Shakespeare»[[824]](#endnote-611). Что ж! это последовательно. — Наш Лев Толстой, пережив в душе нечто подобное Французской революции, дошел к 75‑ти годам своей последовательной демократизации не только до отрицания Шекспира, но и до глумления над ним[[825]](#endnote-612).

Мы, аристократы театра (быть может — последние аристократы театра!), мы уже ничем сейчас серьезно не возмущаемся.

Напротив, мы порой с тем же спокойствием наблюдаем в жизни театра тревожные симптомы, с каким наблюдает их опытный врач в старом, больном организме хорошо «пожившего» пациента. Разница лишь в том, что врач, не брезгующий гонораром и с умирающего, лицемерно лечит его, ободряет, «ставит на ноги», дает советы, пичкает паллиативами[[826]](#endnote-613); мы же, как настоящие аристократы, бессребренные и гордо смотрящие опасности в глаза, если и прерываем молчание, то лишь для ницшеански-хладнокровной насмешки: «разве мы жестоки, когда говорим, что надо толкать падающего?»[[827]](#endnote-614)

#### VII

Вы спросите меня: ну а русский театр, этот очарователь, заставивший недавно завистливо встрепенуться Старый и Новый Свет? русский театр, еще на днях подаривший Запад невиданными балетными спектаклями, {261} оперными выступлениями сил, победоносность которых превзошла все вероятия, декоративными обставленьями, прокричавшими новое слово изверившимся в новизне, самородочными чисто русскими драматическими откровеньями, явившимися для горящего в агонии тела Западного театра, словно алмазная роса, освежительно и утолительно-живительная?.. Что же, и русский театр дошел до «декаданса»?

О‑о!.. Русский театр в целом есть блестящее оправдание аристократического начала в искусстве.

(Только в России мог возникнуть, например, такой балет, который и не снился демократической ныне Европе! Только в России театр еще считался порою в своих постановках с аристократическими вкусами партера! Только в России так много еще подлинных ценителей-аристократов, которых трудно совершенно безнаказанно провести на вульгарной дешевке!)

Мы уже видели империально-придворное происхождение нашей отечественной сцены. И мы знаем, какую просвещенную любовь к театру завещала, вместе со скипетром, его Великая Подвижница и Покровительница Екатерина II. Что ее меломанной традиции, традиции щедрых жертв на алтарь Мельпомены и ближайшего попечения об ее храмах, остались верны державные потомки Великой Императрицы, говорить не приходится: исключительный триумф сценических сил наших императорских театров на Западе — лучшее тому подтверждение. (В частности, «нужно прямо признать за факт, — говорит Карл Боринский, — как бы это ни было неприятно выслушать современному обществу, что без казенных театров с их независимостью, оплачиваемой ценой громадных издержек владетельных особ, новый классический театр вовсе не существовал бы или влачил бы очень жалкое существование. Теперь заботы о нем возложены исключительно на казенные театры»[[828]](#footnote-216).)

Но Hannibal ante portas[[829]](#endnote-615) наших лучших, наших в самом деле *образцовых* для Европы театров!.. И это «ante portas» опасности началось с 80‑х годов прошлого столетия, когда ревностное отношение к привилегии императорских театров уступило место, в высших сферах, гуманной терпимости свободной конкуренции с частными столичными театрами, т. е. когда предоставили кому угодно и как угодно (без всякого разбора!) обрабатывать театральные вкусы «малых сих», забыв, что к этим самым вкусам придется рано или поздно снисходить, ради «успеха» в конкуренции, тем же императорским театрам.

Случилось то, что предвидел А. Н. Островский в своей исторической записке императору Александру III: «*Опасность всему театральному делу в России — попасть в руки спекулянтов*»[[830]](#endnote-616).

Частные театры, за немногим исключением, сразу почувствовали, что называется, «где жареным пахнет», и встали на путь легчайшей эксплуатации инстинктов и вкусов толпы. Если элемент потрафления (в репертуаре, {262} постановке, игре) и был доселе присущ отчасти императорским театрам, то это потрафление учитывало скорей вкусы элегантного партера, ложь и их частых высоких посетителей; частные же театры, слишком скоро придав командное значение галерке, в своем потрафлении прежде всего ей (а то, что называется «галеркой», отнюдь не только «раек»), выкурили из театра всех, кого томит атмосфера торгового заведения, кабака, публичного дома, и, шаг за шагом принижая дешевеньким, немудреным, копировочным натурализмом или рекламными фокусами подмостки до житейского интереса «среднего обывателя», — заразили кругом своим «духом» всю сценическую окрестность, включая в нее и наши казенные театры.

«Драма наших дней, — писал уже Лев Толстой на склоне своих дней, — это когда-то великий человек, дошедший до последней степени низости и вместе с тем продолжающий гордиться своим прошедшим, от которого уже ничего не осталось. Публика же нашего времени подобна тем людям, которые безжалостно потешаются над этим, дошедшим до последней степени низости, когда-то великим человеком»[[831]](#footnote-217).

Что в последнее время театры в России находятся в руках коммерсантов, в этом нетрудно убедиться из простого перечня наших вчерашних и сегодняшних антрепренеров, директоров театра, режиссеров и лиц, «субсидирующих» театральные предприятия. Считайте! — во главе Московского Художественного театра — купец К. С. Алексеев (Станиславский)[[832]](#footnote-218), причем {263} лицами «субсидирующими» являются, по преимуществу, московские *купцы* (Морозов[[833]](#endnote-617) и др.), во главе Театра Незлобина — купец Незлобин[[834]](#endnote-618), Театра Рейнеке — *купец* (мукомол) Рейнеке[[835]](#endnote-619), театра «Эрмитаж» — *купец* Щукин[[836]](#endnote-620), б<ывшего> Василеостровского театра, Соловцовского (в Киеве), потом Малых театров (Московского и А. С. Суворина) — купец Н. А. Попов[[837]](#endnote-621) (бывший владелец «Лоскутной гостиницы» в Москве), ex-режиссер того же театра А. С. Суворина — *купец* Н. Н. Арбатов[[838]](#endnote-622), во главе бывшего Театра интермедии, «Лукоморья» и других — *купец родом* В. Э. Мейерхольд[[839]](#endnote-623), театр «Фарс» (б<ывший> «Лин») принадлежит *купцу* Г. Г. Елисееву[[840]](#endnote-624) (виноторговцу), театр «Луна-Парк» — то же самое (*купец* Г. Г. Елисеев — его инициатор и даже бывший сверхдиректор), в Театре Пионтковской[[841]](#endnote-625) субсидировал «предприятие» *купец* Смирнов (владелец водочного завода), в Троицком театре миниатюр директорами *купцы* А. М. Фокин[[842]](#endnote-626) и Л. И. Жевержеев[[843]](#endnote-627), в московском театре «Зон» и б<ывшем> петербургском театре «Зон» — *коммерсант* Зон[[844]](#endnote-628), Московские оперные театры — детища *купца* Мамонтова[[845]](#endnote-629), *купца* Солодовникова[[846]](#endnote-630) (Солодовниковский театр) и *купца* Зимина[[847]](#endnote-631) (Оперный театр Зимина), Петроградские театры Зоологического сада в руках *купца* Новикова, во главе «Палас-театра» стоит дирекция из *купцов-буфетчиков и бывших официантов* Мозгова, Кошкина, Пигалкина, Поликарпова и Харитонова, причем этой же дирекции принадлежит {264} (заарендован ею) Панаевский театр и Театр-варьете. Я не касаюсь всех, не касаюсь провинции, перечислив лишь первых пришедших мне в голову сценических деятелей.

Что среди этих *купцов* встречаются настоящие таланты (таланты артиста, вытесняющего начисто купца), люди, искренне любящие сценическое искусство, — таланты, достойные всяческого уважения, коим первый аз поклоняюсь, — об этом говорить не приходится, ибо где же, в чем, в какой области не бывает исключений! Но ведь «не купец» из купцов — редкость. Между тем то обстоятельство, что сейчас в театре «купец на купце», — это обстоятельство *главенства* купеческого сословия в русском театре не могло не сказаться на нем самым определенным образом[[848]](#footnote-219): *купеческие* вкусы, *купеческий* «расчет аль нерасчет», *купеческое* обвешиванье, *купеческое* «дешево да сердито», излюбленно *купеческое* «не обманешь — не продашь», *купеческое* «знай наших», «ндраву моему не препятствуй», «кутить так кутить», «душа нараспашку», «почем брали?» и т. д. и т. п. — все это привело театр к тому, что «случилось с ним то, что — выражаясь арабски-повествовательно — должно было случиться»[[849]](#footnote-220).

Некогда Сын Божий изгнал торгующих из храма. И те, для кого театр тот же храм, всегда будут пред лицом Великого Примера божественно суровы к пришедшим «сколачивать деньгу» там, где надлежит любовно расточать себя без остатка.

«Торговцы в храме» развратили не только молящихся, не только его служителей, не только «малых сих», но и тех, кто взял на себя труд отчета о состоянии храма, — подвиг беспристрастного судьи о службе *причта*, о действенных деяниях в храме. — *Купеческий театр* развратил критику, приучив ее видеть театр неизменно *подкупающим*, если (увы!) не в одном, так в *другом* отношении[[850]](#footnote-221).

{265} Мытари оказались желаннейшими посетителями храма — перед ними «услужливый» причт отворил двери настежь и запел «осанну»…

Я не буду вспоминать здесь *всех* возмутительных и грустно-забавных подробностей истории взаимоотношений театра и критики последнего времени в их последней формации: мой нос слишком страдает около помойной ямы.

Такие факты, как преданное недавно огласке в печати приглашение Театром Рейнеке в «секретари» (на солидное жалованье) сотрудника «Нового времени» г. Шумлевича[[851]](#endnote-632) или тот *террор пера*, пользуясь которым «всемогущий» в том же «Новом времени» и «Вечернем времени» Юрий Беляев[[852]](#footnote-222), {266} навязал дирекции «Палас-театра» свою постановку («Птичек певчих») за анекдотический гонорар в несколько тысяч рублей, подтвердив свое «всемогущество» ежедневным рекламированием в хронике «своих» газет своей же дилетантской плагиативной стряпни! Или специфическая «критика» собрата Юрия Беляева по тем же «уважаемым» газетам г. Конради[[853]](#endnote-633), стяжавшего себе неувядаемую славу после «разноса» пьес Леонида Андреева и Федора Сологуба, *восторгом* от макулатурной спекуляции Мамонта Дальского на «Позоре Германии»[[854]](#endnote-634), представленной в театре А. С. Суворина (редактора «Нового времени»)! — подобные факты (их сколько угодно!) уже достаточно говорят о тех «приемах», каким вообще не брезгует наш современный *купеческий театр*[[855]](#footnote-223) и, следовательно, о том духовном уровне, до которого этот театр опустился (унизился). — Что этот уровень неизмеримо ниже той «гвардейской поверхности», на которой тщится в казовом отношении стоять наш современный театр, ясно для каждого, побывавшего в закулисной атмосфере этого «уровня»; честный рыцарь театра, пред лицом самой Смерти, засвидетельствует, что этот «уровень» — уровень клоачных стоков, где все тлен и смрадное разложение, все — только удобрение для некоего будущего плодородного посева, где если и наблюдается какое-либо горение, то главным образом горение навоза.

#### VIII

Люди хрупко-нервной организации, те, чьи легкие дышат привольно только на горных высотах и кои горе же имеют сердца, — эти люди — само собой ясно — бессильны работать сейчас в темных, зловонных и душных низинах, где место разве что останкам их отгоревших чистым огнем жизней.

Но если так, то спрашивается, что же нам, аристократам театра (настоящим аристократам театра!), нам, еще не усопшим, еще не только не спустившимся ниже уровня театрального моря, но по-прежнему гордо высящимся над ним! — что же нам делать и как нам быть в наших горних чертогах?!.

{267} Правда, нам осталась некая (быть может, извращенно-аристократическая) радость высокого глумления над жалким культом миллионной черни, т. е. ходить в театр, ожидая из худшего в нем почерпать конфортативно лучшее для гордого сознания чистоты и даже святости нашего театрального духа[[856]](#footnote-224). — Посещать театр с тем же острым чувством, с каким возлюбленный принцессы посещает, самоистязания ради, вертеп последнего разряда! Искать радости в боли и пьянеть от нее до целительной истерики?! Утешаться басней Крылова «Голик»[[857]](#footnote-225)?..

Что греха таить! — как настоящие аристократы, мы *естественно* находим *извращенную* радость в балагане, пародирующем храм искусства. Ибо какие же мы были бы аристократы, если б грех кощунства не был сроднен нашей душе!

Но мы, аристократы театра (мы, быть может, последние его поэты, последние жрецы, последние рыцари среди легионов его оглашенных, плебеев, эксплуататоров!), мы, разумеется, не можем находить в этом нашей конечной, безупречной, полной полного удовлетворения радости.

Что же нам остается?

Что остается? — Тут не может быть двух ответов для мудрого.

Мудрый знает, что история театра началась с дикарского «театра для себя», служившего естественным удовлетворением инстинкта преображения, свойственного всем людям без исключения. Он знает также, что эксплуатация этого инстинкта в целях, *чуждых* ему, всегда была, при всех своих материальных успехах, по меньшей мере, рискованна, в смысле облагораживанья этого инстинкта; и наоборот, в целях, исключительно свойственных природе инстинкта преображения, эксплуатация его, при всех своих {268} материальных неуспехах, была всегда и вне всякого риска живительно-импульсивной для этого инстинкта, приводя к значительным, на почве данной эксплуатации, культурным ценностям. К тому же мудрый знает, что институт европейского театра, в цветущей стадии своего развития, есть, в сущности, институт аристократического «театра для себя» par excellence.

К нему, *к этому вечно ценному, в глазах изощряющегося духа, «театру для себя*» (лишь в обусловленной зиждительным временем новой фазе его культурного осуществления) *должны мы и вернуться*, если мы в самом деле мудрые аристократы театра, а стало быть, послушные, кроме своей воли, еще и закону спиралеобразной эволюции культуры, — закону «змеи, кусающей свой хвост», — закону вечного возвращения к над-исходной точке.

Все остальное в театре сейчас от лукавого, ему же внемлет мытарь, ему же внемлет Хам[[858]](#endnote-635).

### **{****269}** Урок профессионалам

Что за милое выражение лица у актера, когда он «удостаивает» своим посещением любительский спектакль!.. Тут и снисходительная улыбочка, и усталость взора, гордость чела и еще нечто такое, что в переводе значит: «отчего же детям и не побаловаться!., кому не лестно хоть перед знакомыми выставить себя актером?., положим, искусство — вещь святая и… но я не сержусь: в виде исключения отчего же и не посвятотатствовать… так сказать, “испробовать свои силы”… недаром говорят “не любители, а губители”… Ха, ха, дрожат, небось… роли назубок вытвердили… неловко в парике-то… волнуется, дурачье… это, брат, тебе не бумаги в канцелярии строчить»… и т. д., что-нибудь в этом роде.

А когда такой актер «удостаивает» зайти в антракте за кулисы и знакомые «губители» трепетно спрашивают его просвещенного мнения, он… ну, разумеется, он великодушничает. «Очень, очень мило!., отчего вы только выбрали такую пьесу?., чуть-чуть громче, а в общем, молодцы… Кто у вас суфлирует?.. А, знаю, он этим летом, кажется, в Стрельне суфлировал… А парики от кого брали?.. Так‑с… Ну что же?., повторяю: очень мило… гладко так; наверно, с непривычки долго репетировали… Волнуетесь? Да что я съем, что ли? Напротив!»

Только на любительском спектакле можно видеть столь самодовольные актерские лица: ведь только на любительском спектакле «господа актеры» «воочию для себя убеждаются» в сложности и трудности искусства, которым они так царственно владеют: здесь тон покрепче взять, там спаузить, да не кое-как, а «выдержать» паузу; в начале как бы с ленцой и нехотя, а дальше разойтись, да так, чтобы сюрпризом вышло; этот монолог «не нажимая педали», а тот почти скороговоркой (фейерверком‑с!), и прямехонько идти на «под занавес»; здесь в полуоборот и у самой рампы, а там полным фасом и непременно посредине (пусть режиссер ругается! — не насиловать же себя в таком месте!) и т. д. — «Опыт‑с, батенька».

Об этом «опыте», вернее, о впечатлении на свежего и вдумчивого человека результатов такого «опыта», весьма красноречиво повествует Ф. М. Достоевского в «Записках из мертвого дома», описывая спектакль каторжан: «Можно было даже удивляться, — говорит он, — смотря на этих импровизированных актеров, и невольно подумать: сколько сил и таланта погибает у нас на Руси, иногда почти даром, в неволе и тяжелой доле! Но арестант, игравший писаря, вероятно, когда-то был на провинциальном или {270} домашнем театре, и ему вообразилось, что наши актеры, все до единого, не понимают дела и не так ходят, как следует ходить на сцене. И вот он выступает, как говорят, выступали в старину на театрах классические герои: ступит длинный шаг и, еще не передвинув другой ноги, вдруг остановится, откинет назад весь корпус, голову, гордо поглядит кругом и — ступит другой шаг…»

В моей памяти проходит целый ряд актеров, с которыми приходилось работать или которых довелось видеть на сцене… Они сливаются сейчас в один типичный образ, и мне почти что страшно… — Маг человекодейства предстает пред моим взором как некая машина, куда вставляют валики с «дежурными тонами», которая, раз заведенная неведомой волей, неведомой рукой, ходит, жестикулирует, пыжится, гримасничает, «грациозничает», «ужасает», «потрясает», «творит»!.. Творчество машины!.. Гудят колеса, пыхтит котел, стучат моторы, громыхает молот… и перед удивленным взором посетителя рождается товар определенной марки… Сортируется. Брак выбрасывается. Пригодный переводится на звонкую монету. Завтра опять мы прочтем в газетах, какой товар наиболее ходкий и добротный, а какой… фальсифицированный и не выдерживает критики…

О, я преклоняюсь пред талантами (вы знаете мою восторженную натуру!), и техника необходима (хорошо понимаю), но и в игре талантливейшего профессионала подчас есть нечто для меня до боли нестерпимое, и это нестерпимое в его «сегодня как вчера», в его «сделанности», в его машинном «наверняка»… (Здесь еще нет кинематографа, но он не за горами!)

И вот порой мне кажется (*порой*, потому что я слишком отравлен «настоящим театром»), что тот, кто любит полевые цветы, не знающие искусства взращивания оранжерей, где у строгих садовников все предустановлено, кто любит наивно-вкусный и всегда своеобразный домашний обед, в «волненьи» приготовленный молодой хозяйкой, очаровательной в своем бессилии конкурировать с французской кухней дорогого ресторана, кого пленяют, наконец, ласки девушки, почти смешные рядом с строгою обдуманностью опытной ремесленницы любви, — тот вместе со мной тихо радуется на скромном представлении хорошего любительского спектакля.

И радуется не только «обыкновенный смертный» как я, так сказать «человек толпы», а порой даже сам (слышите ли *сам*!) актер, если только рампа не успела ослепить, за долгие годы, его «высокого взора». Подтверждением служит хотя бы та страница простецкой «Психологии театральной жизни» *актера* Лоренса, где он чистосердечно сознается: «Как-то я был на любительском благотворительном спектакле, в семейном доме; играли “Фофана”[[859]](#endnote-636). Получилось такое впечатление, как и в театре, недурно. “Фофан” у нас так бы не прошел: *мы играем его с подчеркиванием, фортелями, говорим громко, точно все туги на ухо*[[860]](#footnote-226)… (курсив мой. — *Н. Е.*). Допускаю, {271} что способная *любительница может обыграть артистку*, какую-нибудь барышню, окончившую театральное училище»[[861]](#footnote-227).

Забудем сейчас о тысяче и одном анекдоте, где рассказывается, как непривычный театральный герой, целуясь, запачкал усами щеки героини, комик спился, у суфлера перепутались страницы пьесы, а в конце концов Иван Иванович так нарепетировался с Марией Ивановной, что после любительского спектакля пришлось повенчаться и т. п. — очень-очень остроумно!

Вспомним лучше о том, какую роль сыграл любитель драматического искусства хотя бы только в истории русского театра! — может быть, остроумие анекдотов и подешевеет тогда.

Прежде всего, кем основан театр в России? — Основан любителем — пасынком ярославского купца Полушкина — Федором Волковым, который с самых юных лет «упражнялся в театральных представлениях с некоторыми приказными служителями». Как известно, приехавший в 1751 г. в Ярославль сенатский экзекутор Игнатьев нашел в этом городе вполне благоустроенный Волковым театр. О нем узнали в Петербурге. Волков с братьями и другими любителями представлены императрице, помещены в шляхетский кадетский корпус для «просвещения своего знания всем тем, чего… недоставало», а 30 августа 1756 года уже издается указ об основании русского театра.

О том, что светские любители на заре русского театра играли лучше (вероятно, тоньше, аристократичнее) наемных профессионалов, об этом можно судить хотя бы из известного письма Екатерины II к Вольтеру[[862]](#endnote-637): «Вы вероятно знаете, — писала императрица в 1772 г., — что в доме, предназначенном сначала для 300 монахинь, в настоящее время воспитываются до 500 молодых девушек (Смольный институт)… Вот уже вторая зима, как их заставляют разыгрывать трагедии и комедии; *они исполняют свои роли лучше здешних актеров*…»

В чем выражалось это «лучше», мы, разумеется, не можем себе в точности представить, т. к. в театре того времени царило псевдоклассическое направление (школа Дмитревского), ничего общего не имевшее с направлением, ныне доминирующим на сценических подмостках (никто не говорил своим голосом, сценическая речь являла крайне изуродованную декламацию, значительные слова выкрикивались не партнеру, а публике, с подбеганьем к рампе, уход сопровождался обязательным поднятием правой руки и пр.).

В победе школы Щепкина над этой школой Дмитревского, т. е. школы реалистической над псевдоклассической, виднейшую роль сыграл курский вельможа князь П. В. Мещерский[[863]](#endnote-638), знаменитейший любитель драматургического искусства в России.

{272} Стоило только М. С. Щепкину, уже любимому публикой актеру, увидеть игру князя П. В. Мещерского в любительском спектакле, как он бросил свою прежнюю манеру и водворил на русской сцене артистический принцип князя П. В. Мещерского.

Вот что об этом спектакле пишет сам Щепкин в VI‑й главе своих «Записок»[[864]](#endnote-639):

«Все это мне казалось сном, и все в голове моей перепуталось: “И не хорошо-то князь говорит, — думал я, — потому что говорит просто”, а потом мне казалось, что именно это-то и прекрасно, что он говорит просто; он не играет, а живет… И как мне было досадно на самого себя: как я не догадался прежде, что то-то и хорошо — что естественно и просто! И думал про себя: “Постой же, теперь я удивлю в Курске, на сцене! Ведь им, моим товарищам, и в голову не приходит играть просто, а я тут-то и отличусь…” Но каково же было мое удивление, когда я вздумал говорить просто, и не мог сказать естественно, непринужденно ни одного слова. Я начал припоминать князя, стал произносить таким голосом, как он, и чувствовал, что хотя и говорил точно так, как он, но в то же время не мог не замечать всей неестественности моей речи… Мне никак не приходило в голову, что для того, чтоб быть естественным, прежде всего должно говорить своими звуками и чувствовать по-своему, а не передразнивать князя… Случай помог мне, и тогда уже твердою ногою пошел я по этой дороге, хотя привычки старой игры много и долго мне вредили…»

Резюме этой выписки: «школа Щепкина» — terminus technicus[[865]](#endnote-640), достаточно обидный для памяти великого любителя нашей русской сцены. Ведь сам М. С. Щепкин благодарственно сознается в своих «Записках», что *князь П. В. Мещерский указал ему «другой путь»*. «Все, что я приобрел впоследствии, — заявляет Щепкин, — все, что из меня вышло, всем я обязан ему, потому что он первый посеял во мне верное понятие об искусстве и показал мне, что искусство настолько высоко, насколько близко к природе».

Расширяя понятие «любителя», приходится констатировать, что в сущности весь наш провинциальный театр, откуда вышло столько знаменитостей русской драмы (тот же Щепкин, Мочалов, Никулина-Косицкая[[866]](#endnote-641) и др.) — созданье рук любителей драматического искусства, использовавших дарования своих крепостных в театрально-просветительных целях[[867]](#footnote-228).

Ничто новое, творчески оригинальное и подлинно чреватое последствиями не возникало в истории русского театра без руководящей инициативы и личного участия любителей-меценатов. Стоит вспомнить, например, Ф. Ф. Кокошкина[[868]](#endnote-642), в 30‑х годах прошлого столетия осуществившего мечту и дерзание сценических новаторов XX века: «театр под открытым небом»! Я говорю о «воздушном театре» в московском Нескучном саду, где «зрители имели позади себя заходящее солнце», освещавшее «небывалый род {273} спектакля», приводившего зрителей «в какой-то род восторга», — театр, инициатор которого, как известно, прежде осуществления своей идеи при Дирекции императорских театров, сам, у себя на даче, «для испытания дал греческую на русском языке трагедию, на обширном холме»… Ф. Ф. Кокошкин, как известный меценат драматического искусства, интересен, кроме опытов с «воздушным театром», еще тем, что всячески поощрял «любителей» без различия сословий: так, в письме к князю П. В. Волконскому[[869]](#endnote-643) (б<ывшему> министру двора) он, между прочим, писал: «Я почитаю полезным допустить к… народным представлениям многих и весьма часто ко мне являющихся из купеческого, мещанского и проч. сословий, страстно желающих поступить в актеры… Нет причины не предполагать, что, может быть, из них возникнуть могут не только артисты с истинным талантом, но даже и с гением, который, часто возникая из мрака, но озаренный впоследствии учением, является светилом».

Нет нужды, да и невозможно перечислить все бывшие в России интересные и поучительные начинания сценических любителей. Помянем лишь прекрасные спектакли графа Закревского[[870]](#endnote-644) (московского генерал-губернатора), «Горе от ума», представленное Виленским обществом в 1867 г. в честь приезда императора Александра Николаевича, спектакли в петербургском Пассаже[[871]](#endnote-645) (при участии Апухтина, Писемского, А. А. Потехина, В. А. Крылова, Владыкина и знаменитого любителя В. Д. Квадри), спектакли Музыкально-драматического кружка[[872]](#endnote-646), поставившего *впервые* «Евгения Онегина» Чайковского, «Хованщину» Мусоргского и другие оперы, великосветские спектакли иод непосредственным наблюдением самого государя: «Царь Борис» гр<афа> А. Толстого (сыгранный в императорском Эрмитаже), «Царь Федор Иоаннович» (сыгранный *впервые* у князя М. С. Волконского[[873]](#endnote-647)) и «Смерть Иоанна Грозного» (у графа А. Д. Шереметева[[874]](#endnote-648))[[875]](#footnote-229).

Кроме перечисленных, останутся памятными в истории нашего театра спектакли великосветского кружка г‑жи Приселковой, где *впервые* были разыграны «Плоды просвещения» Льва Толстого[[876]](#footnote-230) и *впервые* его же «Власть тьмы», домашние спектакли известного любителя-мецената С. И. Мамонтова[[877]](#endnote-649), где *впервые* в роли декораторов выступили настоящие художники (и какие! — Поленов, Васнецов, Врубель, Коровин!), создавшие, по мнению Александра Бенуа, «новую театральную эру», наконец, любительские спектакли в московском Охотничьем клубе, где фанатик-любитель драматического искусства К. С. Алексеев (по сцене Станиславский) ищет новых путей приложения «мейнингенства», стремится вернуть театр к заветам Щепкина, ставит вне узаконенных сценических форм Островского, Шекспира, {274} Гауптмана, основывает, наконец, с Вл. И. Немировичем-Данченко Московский Художественный театр, где *впервые* показывает настоящего Чехова, одержав блестящую победу как раз в той пьесе «Чайка», которая так катастрофично для автора провалилась при сплоченном содружестве лучших профессиональных сил Александринки[[878]](#endnote-650).

Чтобы довершить этот краткий (даже очень краткий) обзор театрального любительства, а вместе с тем и перечень художественно-театральных институтов, возникших по инициативе и руководящем сотрудничестве любителей сценического искусства, упомянем еще Старинный театр, имевший столь освежающее значение в истории постановок последнего времени (художественно-реконструктивный метод[[879]](#footnote-231)) и кружок баронессы И. А. Будберг, где *впервые* была поставлена знаменитая «Кандида» Б. Шоу и произведен ряд опытов новых инсценировок в плане стилизации быта («Московская бывальщина»[[880]](#endnote-651)), в плане «свободного внекулисного представления» («Франческа да Римини»[[881]](#endnote-652)), в плане символической схематизации («Снег»[[882]](#endnote-653)) и в плане «чистой театральности» («Веер леди Уиндермер»[[883]](#endnote-654) и др.)[[884]](#footnote-232).

В кружке баронессы И. А. Будберг я проработал, в качестве режиссера, целых пять лет и успел за это время наглядно убедиться в той разнице отношения к делу актеров-любителей и актеров-профессионалов, которая, как это ни странно и вопреки естественному предположению, не говорит в пользу последних.

При параллельном сравнении, мне прежде всего всегда бросался в глаза самый метод работы. Любитель (я говорю о настоящих любителях, а не «дурака валяющих»), сознавая свою неопытность, свое, так сказать, неофитство, приступает к работе над ролью со страхом Божиим, чувствуя всю ответственность, падающую на него перед публикой, которую он дерзнул позвать, чтоб усладить, просветить или просто «занять» своим выступлением в данной роли. Он изучает пьесу, роется в «источниках», прилежно внемлет указаниям режиссера, повторяет бессчетное число раз «трудное место», знает роль чуть не на первой репетиции, перед самым спектаклем сживается с ролью настолько, что мучится ее скорейшим воплощением и потому относится к вожделенному вечеру спектакля как к прекрасному празднику освобождения, достижения, испытания и приобщения, — все во имя любимого, во имя того, из-за чего добровольно и радостно взять на себя подвиг работы, творческого томления, самоотречения. — Это «театр для себя», если и не в прямом, то в прелестном смысле этого понятия.

{275} Метод работы профессионала чисто эгоистический (не говорю о счастливых исключениях). Ему важно «сделать роль» с минимальной затратой сил и максимальным результатом в смысле успеха не пьесы, не театра, не направления театра, а *его личного*, чисто личного лицедейского успеха.

Ни о каком празднике искусства для него и речи быть не может, потому что он чуть не каждый день играет и притом одно и то же. Преображающий пост и аскеза перед выступлением смешны ему, habitué[[885]](#endnote-655) кабачка!

Любитель ни за какие деньги не согласится играть в ничтожной пьесе; профессионал же, ежели роль выигрышная, то «с нашим удовольствием».

Любитель болеет о «приличном антураже», чувствуя и зная, что в искусстве театра, как и в природе, «одна ласточка весны не делает»; профессионал же, по-своему понимающий принцип, что в театре «актер — это все», готов норою выступить с таким сбродом, что вчуже страшно становится. (О, павший Мамонт Дальский[[886]](#endnote-656) и присные его!)

Любитель не знает иного побужденья, кроме внутреннего, творческого. Это побужденье влечет его на репетицию к сроку, заставляет работать интенсивно и от всей души. Профессионал же… но можно ль говорить серьезно о каком-то «внутреннем побуждении» у тех, чей аккуратный приход на репетицию достигается в большинстве случаев угрозой штрафа!.. — «Театр *для себя*? — пожмет плечами такой доблестный работник. — Мне кажется, прежде всего — для *антрепренера*; а это тогда, когда театр *для публики*, т. е. если театр посещается публикой и антрепренер наживается. Ну, тогда он платит полностью актеру, и в таком смысле — извольте‑с — это и “театр для меня”».

Повторяю: я не говорю об исключениях, «правило» же гласит, что профессионал — это… профессионал, т. е. ремесленник, мастер, «промышленник» (см. Толковый словарь), и в сфере искусства он своим «отношением к делу» не разнствует с ремесленником: оба *кормятся* своей работой[[887]](#footnote-233).

О, разумеется, можно кормиться своей работой не только талантливо, но и гениально! Я не об этом говорю, а о том, что такое «кормление» ведет к компромиссам, а *искусство компромиссов не терпит*.

Совестливый лицедей, быть может, и сознает, что ему поучиться истории, психологии, эстетике не мешало бы, годик-другой за книжкой посидеть да ума-разума набраться (чепуха, будто можно по энциклопедическому словарю научиться носить костюм), — нельзя — «работа» не отпускает. Понятно, что наиболее талантливые, при таком трагическом компромиссе, пьют много и долго, чтобы не проводить бессонные ночи от угрызений совести.

За полтораста с лишком лет строительства русского театра в актив его истории профессионалы, в сравнении с любителями, внесли так мало, что имена их гаснут *в смысле исторического значения* не по дням, а по часам…

{276} Отчасти из личного опыта, отчасти из чтения истории, я знаю, что в деле нового строительства театра, обновления его обветшалых форм, осуществленья новых сценических ценностей нет злейшей помехи, чем актер-профессионал, очаровательный порой в своей магии лицедейства, но в силу всего склада своей жизни и творчества, неизменный данник торжествующей Рутины.

И если на скрижалях истории aere perennius[[888]](#endnote-657) останутся имена тех или других из этих чародеев, то только потому, что они были не только профессионалами, но и *любителями*.

*Элемент меценатства* — вот, что должно быть привито творческой душе прекрасного актера.

Забвение истории, если не проклятие, ждет тех, кто *кормится* в храме, где приличествует *приносить жертвы*.

Поистине, торгующие должны изгоняться из храмов.

### **{****277}** Об отрицании театра (Полемика сердца)

У всех геометров глупый вид.

*Маркиза де Помпадур*

Когда Ю. И. Айхенвальд прочел перед московской публикой лекцию, в которой целым рядом остроумных доводов доказывалось, что современное человечество переросло театр, что перед судом эстетики само существование театра является парадоксом и что театр, как «незаконный вид искусства», в силу своей принципиальной неоправданности, переживает в наше время не кризис, а конец, — Вл. И. Немирович-Данченко, участвовавший в диспуте после этой лекции, признался публично, что он *совершенно ошеломлен* айхенвальдовским отрицанием театра.

«Если Ю. И. прав, *как же я* и целый театр, в котором я работаю, — удивлялся вожатый Художественного театра[[889]](#footnote-234), — как можем мы изо дня в день отдаваться нашей работе и думать, что мы творим подлинные художественные ценности?»

Ессе argumentum[[890]](#endnote-658)! — раз в Камергерском переулке думают иначе, стало быть, Айхенвальд не прав. Иначе «как же я» — сам Вл. И. Немирович-Данченко! «как же *мы*»! и т. д. Ведь только и свету что в Камергерском переулке! Там все знают и во всем правы!

Известно, что ослепление гордости всегда во мраке неведения. И поистине оказалось, что в смысле знаний не свет, а тьма в Камергерском переулке: Ю. И. Айхенвальд может *ошеломлять* только тех, которые совсем не подготовлены предшествовавшей критикой современного театра. Людям же сведующим, универсально образованным в области идеологии театра XIX – XX вв., не придется постыдно сознаваться в своей ошеломленности идеей «отрицания театра». Ведь в их ушах прежде всего неумолкаем анафематствующий глагол великого Ансельма Фейербаха[[891]](#endnote-659): «Я ненавижу современный театр, потому что у меня острые глаза и я не могу не видеть этого папье-маше, этих румян. До глубины души презираю пошлость этих декораций. Она развращает публику, убивает в ней последние остатки здравого смысла, она воспитывает в ней вандализм вкуса, с которым не мирится никакое искусство, который она сбрасывает с себя как прах»[[892]](#footnote-235).

{278} Сведущим людям, далее, знакомым с лекциями Карла Боринского, известно, что и помимо Фейербаха «*государственные люди и философы искони высказывались против театра*»[[893]](#footnote-236) и что, относительно будущего, еще Эдмон де Гонкур в предисловии к своим драматическим произведениям[[894]](#endnote-660), пришел к вполне обоснованному заключению о *неминуемой гибели театра*: «Романтизм обязан в существовании театра, — писал Э. де Гонкур лет тридцать тому назад, — своим слабым сторонам, своему идеалу человека, сфабрикованному из лжи и величия, тому условному человечеству, которое так подходит к театральной условности. Но качества действительного, жизненного человека не подходят для театра, — они противоречат натуре театра, его искусственности, его лжи». Классический театр, так же как и романтический, мог возникнуть, по мнению Э. Гонкура, только потому, что неправильно изображали природу и человека; изображая же ее правильно, мы должны тем самым придти к *отрицанию театра*. «Театральному искусству, — говорит дальше отец натуралистической школы, — великому французскому искусству прошлого, искусству Корнеля, Расина, Мольера и Бомарше суждено через каких-нибудь 50 лет превратиться в грубое развлечение, не имеющее ничего общего с литературой, стилем и остроумием. Это искусство окажется достойным занять место рядом с представлением дрессированных собак и театра марионеток. Через каких-нибудь 50 лет *книга окончательно убьет театр*».

Приблизительно того же мнения и Э. Золя в своих прелестных этюдах о Викторе Гюго, Жорж Санд, натурализме в театре[[895]](#endnote-661). «Когда читаешь, — говорит он в первом этюде, — несообразности меньше коробят, сверхчеловеческие персонажи допустимы, декорации, слегка набросанные, принимают безмерную ширину. В театре же, наоборот, все реализуется, рамки суживаются, неестественность персонажей бросается в глаза, банальность самих подмостков как бы высмеивает лирическую надутость драмы». Во втором из этюдов Э. Золя откровенно сознается, что ищет в настоящее время доводов, «чтобы на основании фактов доказать ненужность театральной механики», а в своем третьем этюде уже громогласно заявляет: «Вот уже три года, как я не перестаю повторять, что драма умирает, что *драма умерла*».

«Завершением театра и народного искусства должно быть уничтожение и театра и искусства? — спрашивает последовательный социалист Ромен Роллан в своей трагически-последовательной книге “Народный театр” и храбро отвечает: — *Может быть*», а через страницу еще храбрее резонерствует: «Почему Данте и Шекспир не должны подчиниться общему закону? Почему бы и им не умирать так же, как умирают простые смертные? Важно не то, что было, а то, что будет!.. И да здравствует смерть, если это необходимо для новой жизни!..» (Что называется «прорвало человека»!)

{279} Напомню еще «мудрые слова» Стриндберга в предисловии к «Фрекен Юлии»[[896]](#endnote-662) о том, что театр начинает отживать свой век, как *вымирающая форма*, для наслаждения которой мы лишены необходимых условий. «За такое предположение, — по мнению Стриндберга, — говорит то обстоятельство, что в культурных странах, выдвинувших величайших мыслителей новейшей эпохи, именно в Англии и Германии, *драма умерла*».

Приведу тут же хлесткую фразу В. Фриче[[897]](#endnote-663) в сборнике «Кризис театра» о том, что «в социалистическом обществе *исчезнет и представление* о возвышающихся над зрительным залом *подмостках*», и, наконец, напомню мое собственное искренне убеждение (см. мою статью «Театрализация жизни», напечатанную в 1911 году в газете «Против течения»[[898]](#footnote-237)): «Возомня себя исключительно эстетическим явлением, *театр тем самым вырывал себе яму*».

Я уже умалчиваю, милосердно умалчиваю, о всех смертельно-огневых для подмостков современного театра статьях великого Гордона Крэга, решительно признавшего, что «западный театр находится при последнем издыхании»; я уж не привожу в подробностях мотивы уходы со сцены В. Ф. Комиссаржевской[[899]](#endnote-664), которой, по ее словам, «*театр* в той форме, в какой он существует сейчас, — *перестал казаться нужным*».

Все это было сказано до Ю. И. Айхенвальда, было сказано совсем недавно и идейному руководителю Художественного театра знать надлежало. Кому же и книги в руки, как не ему, Вл. И. Немировичу-Данченко, такому «литературному», такому «книжному»! — Но он… он был *ошеломлен* отрицанием театра ex cathedra[[900]](#endnote-665) и, как действительно ошеломленный человек, стал лепетать о том, что «театр дает зрителю картину жизни, уже прошедшей через горнило драматического творчества», что «театр дает зрителю возможность воспринять от жизни те же впечатления, которые получил от нее автор», стал подбирать примеры, как такой-то актер создал роль, такой-то и еще такой-то, уверять, что театр, может быть, и «не есть подлинное искусство, но он все же становится истинным искусством, как только театр становится выразителем искусства актера», — словом, страшно растерялся и на публичном испытании, устроенном Ю. И. Айхенвальдом, конфузно провалился, бессильный сдать экзамен по театроведению.

Начал же Вл. И. Немирович-Данченко чисто по-генеральски: раз, мол, я стою во главе войска, стало быть, войско необходимо, а если оно необходимо, то война — явленье неизбежное.

И то, что он осекся так же быстро, как осекаются провинциальные генералы в учебном разговоре со студентом, и то, что ничего другого он не смог рассказать, кроме слышанного от бабушки, и то, что даже бабушкину сказку он рассказал сбивчиво, неинтересно, неубедительно, со старыми изжеванными словами о «горниле драматического творчества», «переживаниях» {280} и т. п., — все это воочию убедило, что Художественный театр, при всем таланте отдельных членов своих и при всех своих отменных качествах, — театр неумный, идейно-незначительный, действительно «провинциальный» театр, и если что и интересно в нем с подлинно культурной точки зрения, то разве то, что это для молодых, как я, уже *старинный театр*, со старинными пьесами (Л. Андреева, С. Юшкевича и пр.)[[901]](#endnote-666), старинными приемами (натуралистической игрой, «упрощенными» или «богатыми» постановками), старинной идеологией (главенством актера и его «внутренних переживаний»).

Что это театр неумный, доказывает то, что он в лице своего идейного вождя стал защищаться словами (как будто словами можно кого-нибудь убедить!), а не расхохотался в лицо обидчика — Ю. И. Айхенвальда всеми бубенчиками своих буффов, не выставил тут же, all’improviso, парочку добрых «убийц в масках» с кинжалами и жестами, грозящими жизни и всей латыни ученого «доктора», не выпустил, наконец, как ultima ratio[[902]](#endnote-667) сцены, полунагую обворожительницу с всепобеждающими песнями, насмешками, плясками и очами, вдвойне прекрасными от своей подведенности и экспрессивной лживости. И уж если надо было кому говорить, то непременно арлекину, настоящему арлекину, который стал бы доказывать, чарующе кривляясь, что если театр — «незаконный вид искусства», то тем лучше, потому что незаконное всегда прельстительней; если это «ребячество», докучное старикам, то тем самым оно любезно ребятам — охотникам подразнить стариков; если он не нужен «звездочету» и «доктору», то пусть «звездочет» и «доктор» убираются из него к черту со всей своей латынью; и если театру в самом деле суждено скоро исчезнуть от чумы рационализма, то уж последние годы он сумеет устроить такой «пир во время чумы», что небу жарко станет. Господи! мало ли какой театрально убедительной чепухи можно было наговорить «назло» в ответ на «отрицание театра»! но именно *театрально* убедительной, ибо без театральной убедительности (позы, жеста, тона, «выходки», гиперболы, монстративного примера) не преуспевал до сих пор в истории ни святой, ни пророк, ни проповедник. На слова возразить словами легко (диалектика‑с!), а вот на слова актом — дело другое. Как же можно пускаться в унылые разглагольствования как раз там, где решающий момент в действе и его поразительности!

Достойно быть отмеченным, что в то самое время, как директор передового театра в России стоял перед Ю. И. Айхенвальдом застигнутый врасплох идеей отрицания театра, директор передового театра во Франции, знаменитый г‑н Антуан, читал лекции о падении современного театра[[903]](#endnote-668), в которых говорил буквально следующее: «Возможно, что *времена театра прошли* и что отныне толпа будет стремиться к тем зрелищам, которые возбуждают одни чувства, не требуя никакого умственного усилия, которые способны рассеять, не утомляя…»

Говорите после этого, что наш театр самый передовой!..

Особенно же забавно, на мой взгляд, что с точки зрения театральности в речи Ю. И. Айхенвальда оказалось меньше «отрицания театра», {281} чем у почтенного Вл. И. Немировича-Данченко. — Речь Ю. И. Айхенвальда эффектна, бьет на «диковинностъ», полна остроумного притворства, красивых сценически внятных в смысле стиля оборотов, вмещает в себе типично актерское advocatio ad auditores[[904]](#endnote-669), кокетство тогой ученого и даже «подзанавесное» заключение. Прелестный монолог!

Поистине атеатральна[[905]](#footnote-238) и негромка рядом с ней речь представителя «лучшего» театра в России, — театра, действительно «задающего тон», — театра — поставщика режиссуры даже в «образцовые» казенные театры[[906]](#footnote-239), — театра, который сам Александр Бенуа начал приучать к художественности не в кавычках, а подлинной.

Я всегда говорил, что Художественный театр, при всех своих трудовых заслугах, изрядно провинциальный по духу (одно его былое увлечение декадентским «стилем модерн»[[907]](#endnote-670) чего стоит!).

В «провинции» всегда хотят быть по моде и во что бы то ни стало оригинальными («знай наших»), важничают, манерничают, гордятся каждой каменной постройкой, каждой «филозовской» мыслью местного экзекутора. Кажется, там все знают, ничем не удивишь, а поживешь и видишь, что нигде так не *ошеломляются*, как в провинции. И чем же? — позапрошлогодними столичными модами.

Помяните мое слово — через год‑два Художественный театр будет сам себя отрицать! — ведь сейчас в Столице Духа, среди ее пресыщенной знати, покорной слову авторитетных гг. Антуанов и влюбленной в «эпатантность»[[908]](#endnote-671) мысли ради «эпатантности», так модно отрицание театра!

Пока же Художественный театр, в лице своего представителя, должен, как и подобает в «провинции», ошеломляться «столичной» новинкой, не признавать ее и применять к ней старую мерку; ибо поистине старой меркой театра и его добротности является актер с его «переживаниями», о которых так нудно и так смехотворно важно рассказывает нам старый-старый Вл. И. Немирович-Данченко.

Когда-то было время: отзвучали в столицах клавесины и виольдамуры, а в глухой провинции чопорно-важные maestro все еще продолжали придавать им высшее музыкально-экспрессивное значение. Уж отзвучали, надоели в Столице Духа душевно-задушевные струны и эти «искренние нотки» {282} актерских переживаний, а чопорно-важные maestro Художественного театра все еще видят в дешевой по существу натурпсихологичности и буржуазном intim’е лицедейских выступлений главную основу театра.

О самом же Ю. И. Айхенвальде скажу, что пока он, с настоящим критическим мастерством, занимает меня развитием идеи отрицания театра[[909]](#footnote-240), — я ему серьезно и прилежно внемлю; когда же он, увлекшись этой новой и забавной темой, переходит «ничтоже сумняшеся», к отрицанию самой *театральности*, — я улыбаюсь, вспоминая великолепную маркизу де Помпадур и ее знаменитое изречение: «У всех геометров глупый вид».

И правда! — что могли смыслить «геометры» во всех этих восхитительных маскарадах и интимных спектаклях замка Ла-Сель, где маркиза де Помпадур выступала в очаровании костюма Ночи, усыпанной мириадами звезд? Чем могла помочь астролябия Гиппарха[[910]](#endnote-672) и вся мудрость Евклида[[911]](#endnote-673) при определении значения «сельских праздников» в замке Креси, где метресса короля режиссировала идиллиями, в фантастическом «туалете» садовницы? Им ли было узнать в ней, при помощи циркулей и линеек, Гения театра, властного над самим властелином Франции, в силу магии доставлять постоянно новую пищу воображению и целительно свежее зрелище глазам?

Ах, вспомните ее патриотический парадокс о том, что «кто, имея средства, не покупает севрского фарфора, — не гражданин своей страны», вспомните все темы, что она давала для пасторалей Буше[[912]](#endnote-674) и для картин Ванлоо[[913]](#endnote-675), вспомните грозди винограда на ее собственноручной гравюре — «Воспитание Бахуса», ее реформы театральных костюмов, наконец, ее портрет — изумительную пастель Латура[[914]](#endnote-676) в Сен-Кантенском музее, где знающие *свою правду* глаза и надмудрая улыбка фаворитки объясняют сразу все царствование Людовика XV! Вспомните, — и вы поймете всю глубину мысли и всю прелесть правоты маркизы де Помпадур, изрекающей перед удивленным двором: «У всех геометров глупый вид».

О, конечно, для геометров маркиза де Помпадур, с разорительными выдумками, маскарадными увлечениями, драматическими представлениями и прочими пустяками, была чем-то «долженствующим быть отрицаемым» всеми рассудительными геометрами мира. Маркиза де Помпадур это отлично понимала[[915]](#footnote-241). Но она понимала также, что *все* имеет свою меру! что {283} подлежащее, например, измерению весами никогда не может быть измерено локтем, и при мысли об этом на губах ее расцветала улыбка: «У всех геометров глупый вид».

Но будем справедливы! — не с Айхенвальдов началось фактическое отрицание театра *(настоящего* театра!), а с Немировичей-Данченков, которые, в стремлении к максимальной почтенности своего дела, своего собственного положения в обществе, своей «геометричности», в стыде природного инстинкта преображения — единственного, хоть и «дикого» двигателя театра всех времен, отвергли самое театральность[[916]](#footnote-242) как компрометирующее сценических «геометров» выражение такого инстинкта.

{284} Они захотели привлечь к оскопленному ими театру «литературой», «настроением», «стилизацией», «археологией», «бытом», «художественностью», пускались даже на фокусы, на трюки, не жалели труда, времени, денег, — а в результате… отрицание театра! Даже их театра! И кем же? — Теми самыми, в глазах которых они, отчуравшись от театральности, пытались создать себе положение вполне «серьезных людей».

Но — будем до конца справедливы — Айхенвальды и Овсянико-Куликовские[[917]](#endnote-677) пошли лишь по стопам самих «художественников», но только не плутая и в быстрейшем темпе; они обогнали «художественников» как настоящие «homines d’esprit»[[918]](#endnote-678), а не только «hommes de lettres»[[919]](#endnote-679), и удивляться теперь их отрицанию театра пристало кому угодно, но не тем, кто положил начало ему столь блестяще практично. «Что посеешь, то и пожнешь», «лиха беда начало» и т. д.

Побывав в Художественном театре, можно было с легким сердцем приняться за сочинение «Отрицание театра». В XVII веке, после спектакля итальянской комедии, Ю. И. Айхенвальд, конечно, написал бы нечто совершенно противоположное. И уже воображаю, как бы досталось от него духовенству, задолго до него, однако, как и он, из «высших соображений», всегда отрицавшему театр[[920]](#footnote-243)!

{285} В самом деле! — разве может стать *убедительным* театр без театральности?! — Ведь для того чтобы приготовить рагу из зайца, надо прежде всего иметь… зайца. Театр без театральности это — «рагу из зайца» без зайца. Правда, публика, интересующаяся всякими экспериментами, может толпиться и в кухмистерской, где ее собираются угостить таким неслыханным блюдом. Но проба такого кушанья не отобьет, а скорей обострит аппетит к нормальной пище.

Казалось бы, из Художественного театра нет для публики пути в кинематограф, где, начиная с пьесы и кончая исполнением, все преисполнено, хоть и не бог весть какого благородства, но подлинной театральности[[921]](#footnote-244).

Если бы я был девушкой, я бы очень обиделся, узнав, что мой жених целует чаще, чем меня, других женщин; я бы попытался выяснить, в чем чары этих женщин, и, если б не способен был позаимствовать у них эти чары, просто-напросто закрыл бы дверь перед носом своего жениха. Но… очевидно, мое сравнение слишком субъективно, т. к. честь Художественного театра не заставила его покамест указать на порог (порок) изменнице публике, с которой (это знает вся Москва) давно уже состоялось обручение. (Впрочем — если верить кумушкам — дело теперь клонится к тому, что брак не состоится, т. к. капризница публика не хочет уже брать в приданое реформированное «рагу из зайца», достаточно ей надоевшее. Поживем — увидим.)

Пока же ясно одно: *театральность движет публику по линии наименьшего сопротивления своему домоганию*.

Что сущность этого домогания не эстетического, а преэстетического характера, что его motto[[922]](#endnote-680) в радости властного преображения анархически отвергаемой действительности — об этом я говорил достаточно в свое время и в своем месте[[923]](#footnote-245).

Много оснований говорить о кризисе и даже о гибели театра, но ни одного, чтоб заподозрить в том же театральность. Уже поставленная связно хотя бы с понятием кризиса (я уж не говорю о «гибели»), она являет nonsens[[924]](#endnote-681), потому что опора ее в инстинкте преображения — столь же могучем и живучем, как половой инстинкт. *Чувству театральности обязан своим происхождением театр, а не наоборот.* То, что данный театр не нужен, говорит только о том, что нужен другой. Сейчас, например, таким временно другим театром является кинематограф, куда и устремляется публика, согласно неизменному закону движения театральности по линии наименьшего сопротивления своему домоганию. Бранить за это публику трудно, как трудно бранить юного мужа состарившейся, подурневшей жены за посещение публичного дома: закон природы‑с. Жена, может быть, и почтенная {286} особа, и хорошего происхождения, и начитанная, образованная, чистоплотная, со всякими эдакими «внутренними переживаниями» — сравнить нельзя с какой-нибудь глупой потаскушкой! но… «соловья баснями не кормят», говорит пословица. Брак по расчету рано или поздно кончается катастрофой. А чувство театральности — что половое чувство: подавай прежде всего существенное — plat de résistence[[925]](#endnote-682)!.. Если я не нашел себе достойной «жены» и если мне претят публичные «потаскушки», что же мне остается, как не… Виноват, что же мне в самом деле остается, как не *театр для себя*!

Стара истина, что история повторяется и что для выяснения исхода настоящего полезно иногда бывает перечесть страницы аналогичного прошлого.

Вот вам, например, поучительная цитата из обширного добросовестного исследования Л. Фридлендера «Картины из истории римских нравов».

«Для толпы, привыкшей к зрелищам арены… блеск сцены не представлял прелести, и образы идеального мира казались ей бессодержательными тенями. Что для них была Гекуба, когда и между образованными людьми не велико было число тех, которые б хотели видеть на сцене судьбу царей и героев древнего эллинского мира… Уже в последние времена республики *великолепная обстановка была* лучшим *и единственным средством возбудить* в публике *интерес к трагедии* (курсив мой <— *Н. Е.*>). Военные эволюции… триумфальные шествия… дорогие наряды… всякого рода корабли, колесницы и прочая военная добыча занимали публику в продолжение четырех часов и долее; *и такие-то зрелища во времена Горация составляли главную прелесть трагедии даже для образованных людей…* Трагедия начала разлагаться; в угоду зрителям приносилось в жертву последовательное развитие драмы, т. к. зрители были к этому равнодушны, оставлялись только такие сцены, которые заключали в себе решительные моменты и доставляли актерам удобный случай выказать свое искусство. Правда, в Риме и *в провинциях* (внимание, Вл. И. Немирович-Данченко! <— *Н. Е.*>) все еще ставились на сцену как цельные трагедии, так и в сокращенном виде. Но уже со второго века они *вышли из обычая*, и вместо трагедий на театре давались сцены с пением и пантомимные танцы…»

Ни дать ни взять — про наше время написано: тоже увлечение танцами (балетом, дунканизмом, ритмической гимнастикой), пантомимой (загляните в наши миниатюр театры), зрелищем (кинематографом, «Взятием Азова» на открытом воздухе, проектом возрождения балаганов на Марсовом поле и пр.).

А уж какие были актеры в древнем Риме — не чета теперешним! — достаточно упомянуть среди них одно имя Квинта Росция Галла, которого сам Гораций прозвал «ученым», — Квинта Росция Галла, освятившего обычай играть без маски и утвердившего в свое время, подобно нашему Станиславскому, канон жизненности и психологической правды сценического представления.

И все же «со второго века»… трагедия уже «вышла из обычая», говорит история, попутно поучая, как мудрые Петронии[[926]](#endnote-683) предпочитали цирковому {287} театру полупьяной черни «*театр для себя*», хотя б сымпровизированный из собственной смерти.

По-видимому, есть нечто роковое в *реалистических* реформах театра. По-видимому, *маска* и *котурны*, понимать ли их буквально или в переносном смысле, — истинные носители идеи преображения, составляющей сущность театрального действа, — нечто вроде алкоголя, которым обрабатываются «впрок» крепкие вина, алкоголя, без присутствия которого театральное вино неизбежно скисает.

Не знаю точно. Знаю только, что каждый раз, как в истории театра любой страны начинается тенденция так или иначе детеатрализировать сценическое представление, объект подобного эксперимента начинает клониться к упадку. Театр Менандра, Квинта Росция Галла, правдолюбивый театр Сервантеса, вразумительная «commedia erudita», бытовой театр Островского, даже символический театр Ибсена — все они, вызвав сравнительно кратковременный интерес чисто театральной публики, вели к пустыне зрительного зала, — пустыне, от ледяного дыхания которой замерзали самые талантливые лицедеи, самые талантливые литературные произведения.

Недаром мудрый Мольер, настоящий театральный maître вводил, при сценической разработке самых реалистических сюжетов, фантастические балеты, блестящие интермедии, апофеозы и ту «всякую всячину», имя которой — *театральная гарантия*.

Когда, с наступлением века позитивизма, чуткие к веянью времен, а не к духу произведения, режиссеры-натуралисты стали играть Мольера с купюрами этой самой «всякой всячины», очарование Мольера исчезло на сцене, и он был (horribile dictu![[927]](#endnote-684)) признан устаревшим.

Поистине всеобщее ныне, открытое или скрытое, отрицание драматического театра, ведущее к крахам антрепренеров и сотням безработных актеров, — вполне заслуженное наказание за то пренебрежительное отношение его руководителей к театральности, каким, как некою доблестью, было проникнуто все сценическое движение последней четверти века. Вульгарно нравоучение — «а филозоф без огурцов», но к данному случаю, к тому трагикомическому положению, в каком очутился сейчас дружно отрицаемый массой «серьезный» драматический театр, оно как нельзя более применимо.

Драматический театр захотел быть необычайно серьезным, «дельным», умным; это удалось ему настолько совершенно, что убежденная, вернее — зараженная его серьезностью, «деловитостью» и рациональностью публика дошла, в последовательном развитии внушенных ей качеств, до той точки, на которой уже значилось: отрицание театра.

«Что посеешь, то и пожнешь». — К азбучным истинам возвращает нас нынешнее положение драматического театра! Приходится с серьезной миной поучать: театр должен быть театром, храм храмом, кафедра кафедрой, учебник психологии учебником психологии. Когда же театр хочет быть и тем, и другим, и третьим, но меньше всего театром, — он гибнет, разрываясь, {288} гибнет в противоестественном напряжении, поступаясь ряд за рядом своими притягательнейшими чарами…

Или волшебный, таинственный, роскошно-пестрый Феникс возродится из серого пепла, или… Но тогда *это* не был Феникс, не был бессмертный соблазн, вечное упоение разгоряченной фантазии, вечное оправдание самых несбыточных грез!.. Был, стало быть, обман, заводная игрушка, дурацкая потеха, заколдовывавшая миллиарды людей (странно представить себе — в продолжение тысячелетий) и, в один прекрасный для «ученых» день, приконченная, как муха, ловким ударом увесистой книги?

Не может быть!

Гори, Театр, гори, испепеляйся! Я лобзаю самый пепел твой, потому что из него, подобно Фениксу, ты возрождаешься каждый раз все прекраснее и прекраснее!

Благословляю Айхенвальда-поджигателя и всех присных его, всех тех, кто способствует преображению самого кладезя преображений.

Я не боюсь за кладезь! На дне его неусыхающий, неиссякаемый источник. Из крови наших жил его живительная влага! И она ищет состязания с огнем! Ей любо проявлять свою извечную мощь! Ей любо время от времени сливаться с самим огнем мысли, чтобы вкупе с ним взвиваться потом кипящим фонтаном, в радуге которого все призрачные краски, в горячих брызгах которого все исцеление охладевших мечтателей.

### **{****289}** Театр пяти пальчиков

Вы знаете театр маленькой Верочки? Маленький театр маленькой Верочки?

Если не знаете, так я вам расскажу.

Ей всего четыре года; театру ж года два. Ей-богу!

Вот *условный* театр[[928]](#endnote-685)! Ах, какой условный театр!

И странно! — Верочка ведь не прочла еще ни одной книжки о *новом* театре[[929]](#endnote-686)! — Такая самостоятельная! Ужасно самостоятельная!

Ей, кажется, вообще нет никакого дела до новых теорий сценического искусства! словно они и не касаются ее вовсе, словно она их все уже давным-давно изучила, изучила и отбросила! — Такой у нее хороший театр.

Я как-то вздумал раз поговорить с ней поподробнее насчет кое-каких тонкостей сценического оборудования, костюмировки там и прочего… Боже мой, как она смеялась! Она заставляла меня по нескольку раз повторять технические выражения и каждый раз в ответ смеялась так громко и так заразительно, что я, наконец, и сам не выдержал.

Так смеются только боги, знающие правду, *истинную* правду! (Или я ничего не смыслю в мифологии.)

Мне страшно нравится театр моей маленькой Верочки.

Во-первых, это совсем настоящий театр. Не «совсем как настоящий», а именно «совсем настоящий» театр. Здесь и речи быть не может о том, что то-то «не так», или «неправдоподобно», или «непохоже». Здесь всегда все «так», «правдоподобно» и не только «похоже», но почти «вот это самое и есть». Творческая убедительность достигает здесь такого абсолюта, что дальше некуда идти и нечего желать… Правда, здесь творец и зритель — одно лицо; но в том-то и заключен здесь весь секрет театральной иллюзии.

Во-вторых, этот Верочкин театр, всецело подчиненный *одной* воле, замечателен тем, что, в силу этого обстоятельства, все в нем свершается над чертою *одного* сценического знаменателя, откуда полнейшая и безупречная цельность стиля.

В‑третьих, этот театр, преисполненный отъявленнейшей жизненности сценических образов, совершенно не нуждается в каких бы то ни было искусственных двигателях. Это вам, господа, не театр марионеток! — Ниток не заметно, потому что их нет и в помине.

В‑четвертых, в этом театре каждый раз идет новая пьеса. Здешний драматург неистощим в своей фантазии.

{290} В‑пятых, этот Верочкин театр не нуждается (слышите, господа: *не нуждается*!) в публике. Она даже мешает Верочке. (Вот как! — получите‑с!)

В‑шестых… Но эдак я никогда не кончу! Куда!.. — тут нужны трактаты, фолианты, десятки лет исследования, да и то не перечислишь всех (т. е. исчерпывающе всех) достоинств этого поистине волшебного театра! Волшебного, потому что здесь действительно все делается как по волшебству и даже без волшебной палочки. (С палочкой-то всякий сможет! — эка важность! — дайте только палочку!)

Я много работал в театре; и как хозяин и как батрак — всячески. Книжек много написал о театре — еще больше прочел! Кажется, изучил театр!.. Но когда я выхожу из детской Верочки, выхожу как осененный чудесным, но не разгаданным, выхожу как зачарованный, в удивлении перед таинством действа, подлинность и совершенство которого для меня недостижимы, — кажется, что меня, со всеми моими театральными знаниями, надо немедленно же выбросить в помойную яму схоластических бредней.

Я уж не говорю о других сценических деятелях (вот так «деятели»!), которые и слыхать не слыхали про Верочкин театр, и знать не знают, что она, как маленький Боженька, из ничего делает все, что ей вздумается.

Посадите ее вдали от детской, от ее кукол, от ее игрушек, и вы увидите, что она не одна! увидите, как она мудро, например, играет всеми пальчиками своей левой рученьки.

Ни Падеревский[[930]](#endnote-687), ни Гофман[[931]](#endnote-688), ни Сарасате[[932]](#endnote-689), ни Кубелик[[933]](#endnote-690) не являли столь изумительного применения фаланг своих левых кистей!

И это она сама выдумала — никто ее не научил.

Каждый пальчик зовется у нее человеческим именем: большой — это «*Вова*» (дядя Вова), указательный — «*тетя Таня*» (заметьте, сколько в этом наименовании указательного «тыканья»!), средний — «*Федя*» (верзила-гимназист, знакомый), безымянный — «*мама*» (обручальное кольцо), а маленький — «*Петя*» (ребеночек Верочки, т. е. «мамы», олицетворяемой безымянным пальчиком).

Эта милая компания разыгрывает у Верочки самые уморительные истории. Например, встречаются «дядя Вова» с «мамой», они целуются и начинают разговаривать о том, какой гадкий и глупый «Федя»: хоть и большой, а все время из-за маминой спины обижает маленького «Петю»; «Петя» хочет спать (мизинец жмется к ладошке), а «Федя» туда же (средний палец жмется к ладошке и мизинцу) и давай тискать «Петю»; а ведь «Петя» маленький, и всякий его может обидеть, не только что «Федька-верзила». И вот «мама» с «дядей Вовой» придумывают, что им сделать. А в это время к ним в гости приходит «тетя Таня». Ну тут тары-бары, всякие разговоры, кто где был, что делал, какие детям игрушки купили, — «мама» возьми и пожалуйся на гадкого «Федю». Пришел «Федя»; а «тетя Таня» взяла его и побила. «Федя» плакал, а «мама» с «дядей Вовой» от себя прибавили — зачем он обижает маленького «Петю»! — «Петя» маленький, «Петя» спать хочет, а «Федя» глупости устраивает и т. д.

{291} О, чудный драматург! о, режиссер, каких нет! о, девственная воля к театру, о, гений сценической находчивости! о, безмерная любовь к искусству представления! о, моя Верочка! о, мудрость младенцев[[934]](#endnote-691)!..

Весь свой театральный восторг я кладу к твоим крошечным ножкам, моя крошечная Верочка!

Возьми в свои горячие ручки мое охладевшее к жизни сердце, согрей его, поиграй им, как только ты одна умеешь играть, научи его прыгать как мячик, кататься как серсо, кувыркаться как паяц и, наконец, разбиться так же весело и звонко, как носик твоей фарфоровой куколки, знаешь, той, что никогда не хотела сидеть смирно на месте и которую ты всегда бранила «дурочкой».

Моя милая Верочка, моя милая волшебница, моя всезнающая, всеумеющая, на глазах моих слезы, что я могу сказать о твоем искусстве театра? — я, жалкий невежда, грубый и неумный, так измучившийся, так измучившийся от бессилия найти настоящие слова о спасительном преображении?!

Когда я говорю о тебе, я говорю от любви только глупости.

О, накажи меня как самую большую и самую глупую куклу! — Поставь меня в угол твоей светленькой детской! Дай мне там тихонько-тихонько поплакать!..

### **{****292}** Театр в будущем (Нефантастичная фантазия)

Этот мир как бы является размалеванной занавесью перед другим неразгаданным миром.

*Г. Дж. Уэллс. Освобожденный мир*[[935]](#endnote-692)

О том, как трудно говорить о будущем театра, хотя бы с минимальным приближением к достоверности, показывает пророческий пример Эдмона де Гонкура, предсказавшего, что лет через пятьдесят, т. е. в начале XX века, «книга окончательно убьет театр».

Что случилось нечто противоположное, что интерес публики к театру с каждым днем возрастает насчет ее интереса к книге, — об этом лучше всего говорит ответ Анри Дювернуа[[936]](#endnote-693) на театральную анкету, предпринятую недавно журналом «Les Marges»:

«Я был литературным критиком и постоянно слышал в это время: “Как! вам приходится читать все выходящие книги? Какое у вас мужество!” Теперь я театральный критик, и мне говорят: “Вы ходите на все генеральные репетиции? Счастливый человек!”»

Вытеснение книги театром наблюдается сейчас не только в области забавы, развлечения, но и в области научно-образовательной. Последнего, конечно, уж не мог предвидеть слишком самонадеянный в своей прозорливости Эдмон де Гонкур, и не подозревавший в свое время о таком знаменательном откровении, как… кинематограф.

Если вы по болезни, из консервативного упрямства или эстетического принципа не посещали за последнее время этого «вертепа черни», то вы и представить себе не сумеете культурного багажа вашей сегодняшней прислуги, верной данницы кинематографической кассы.

Поговорите с этой «бестолковой, некультурной деревенщиной», как вы не раз называли ее в сердцах, и вы увидите себя принужденным изменить свое мнение и насчет ее «бестолковости», и насчет ее «некультурности».

Чего-чего она только не перевидала в этом «вертепе» XX века за время своих частых отлучек «в лавочку», «со двора» или откровенно «на часок в театр»! Чему-чему она только не научилась там! в какие только страны не забрасывало ее полотно какого-нибудь «Униона»[[937]](#endnote-694) или «Кристал-Паласа»[[938]](#endnote-695)! свидетелем каких только событий не ставил ее мудрый Пате[[939]](#endnote-696)!

Еще недавно принимавшая за жупел слова «пейзаж» или «драма», путавшая «Швейцарию» с «Шекспиром», она вам осмысленно поведает теперь и о красотах швейцарских водопадов, и о героях шекспировских драм. Она так много видела, она так много знает! Ей незачем читать «Quo vadis» Сенкевича, «Страшную месть» Гоголя, «Обрыв» Гончарова, «Ключи счастья» Вербицкой[[940]](#endnote-697) и сотню других беллетристических произведений, хороши {293} они или плохи: все они или почти все пройдут перед ее жадными глазами, пройдут чередом, интересно, занимательно.

Когда я услышал в трамвае, как одна кухарка советовала другой «сходить на картину» «Жизнь Вагнера», объясняя, что это «большущий человек был, хоть и маленького роста, ну как Наполеон, помнишь, в “Сатурне” показывали», — я понял как-то вдруг и совершенно ясно, что не из книг, не из школ fiat lux[[941]](#endnote-698) всеобщего образования, а из подлинно доступного народного театра, который учит своим *образным* языком впечатлительно-убедительно, а потому и незабываемо-прочно.

Уже знаменитый психолог Stanley Hall обратил внимание на драматический инстинкт, обнаруживаемый в необыкновенной любви детей к театру и кинематографу; этот инстинкт, по его мнению, является для педагогов «*настоящим открытием новой силы в человеческой природе*».

Этой *силой*, как одним из методов современной школы, уже начинают повсеместно пользоваться; в Америке же драматизация учебного материал достигла прямо-таки широкого распространения[[942]](#footnote-246).

Драматический метод, как совершенно справедливо указывает Н. Тичер[[943]](#footnote-247), ценен тем, что он вместо длительно словесных способов предлагает краткий путь практического изучения.

Здесь ученик имеет дело с идеями, выражающимися в *осязательной* форме. «Он получает здесь впечатление от предметов, которые являются *живыми*, в отличие от мертвенно-книжного материала: от предметов, которые находятся *в движении*, в отличие от вещей неподвижных». В основе этого метода лежит психологический принцип так называемого идеомоторного действия, сущность которого сводится к тому, что мысль о движении есть уже начало самого движения, а каждая мысль, в тенденции своей, непременно моторна, так как стремится инервировать какой-нибудь мускул или железу (например, от одной мысли о сладком бывает даже, что «слюнки потекли» и т. п.). На этом основании, учит Н. Тичер вместе с другими приверженцами драматического метода преподавания, т. е. вследствие того, что каждая идея, каждая мысль заключает в себе силу к совершению, к соответствующему действию, — чем ярче, чем ближе данная идея к *действительности*, тем скорее и сильнее она должна побуждать к действию; «представления, которые даются с ленты кинематографа или с театральной сцены, и являются, — по мнению Н. Тичера, — *наиболее сильными* и *действующими*, потому что они почти совпадают с действительностью».

При этом оказывается, что театр не только наиболее практичное и решительное средство в проблеме научного образования, но равным образом {294} и в проблеме *воспитания*. Здесь утилитарное значение театра выводится из следующей оригинальной аналогии: вводя в организм различные антитоксины, мы создаем в нем иммунитет, т. е. восприимчивость к заразительным заболеваниям; такого же рода иммунитет нашего психологического организма в отношении духовных заражений достигается введением в душу различных сценических представлений, проступков, социальных преступлений и пороков.

Размышляя о театре *ближайшего* будущего, я, вообще говоря, далек от чаяния *художественного* расцвета драматического и актерского искусства: опыт двух тысяч с лишком лет не дает оснований предполагать в будущем нечто высшее в этом отношении, чем сценическая быль времен Софокла и Аристофана. Далее, я представляю себе вообще не столь ясно размеры технико-сценических завоеваний театра будущего, сколько размеры чисто утилитарного использования его института в различных областях нашего образования. Здесь вероятность сбывчивости своего провидения я вывожу из показательной действительности настоящего момента; и говорю:

В кабинете студента, ученого, а пожалуй, и всякого любознательного гражданина близкого будущего главное место займут не книги, а принадлежности усовершенствованного кинетофона.

Не в библиотеке-хранилище книг будет абонентно записываться читатель грядущего века, а в библиотеке-хранилище кинетофонных лент и валиков.

Тот, кто видел в нашем далеком-далеком от совершенства кинематографе, например, представление сложной и трудной операции, совершаемой знаменитым хирургом Дуаэном[[944]](#endnote-699), тот понял, какое значение, скажем, имела б для молодого врача возможность повторить у себя, в кабинете, наедине, вне публичной помехи, раз пятьдесят-сто это замечательное представление, изучая отдельные части его, останавливая ленту на любом моменте, на неясном «непроштудированном» месте и пр.

География, представленная в форме драматизированного путешествия, всемирная история, точно инсценированная в сотнях ясных картин, даже естественная история (например, зоология, энтомология, бактериология) — все эти науки и многие другие найдут солидное, а подчас и решительное подспорье для своего изучения в некоем миниатюрном электро- или радиотеатре, который, надо надеяться, будет в грядущем, подобно современному граммофону или книжному шкафу, украшать жилище каждого интеллигента.

У каждого из нас будет *свой собственный* театр, некий тоже в своем роде «театр для себя», представляющий полную свободу в выборе времени, компании и удобной позы для наслаждения сценическими произведениями, которые, разумеется, не ограничатся исключительно «научными картинами».

Чтение романов покажется скучным рядом с их сценическим восприятием в таком домашнем театре будущего. Конечно, это будет, в смысле совершенства представления, нечто весьма далекое от тех «инсценировок», какие занимают нас теперь на экране кинематографов. Кинематограф в том {295} виде, в каком он сейчас существует, покажется, по сравнению с будущим аналогичным театром, жалкой игрушкой, достойной смеха и презрения. Я уж не говорю про мелькание, плоскостность и прочие недостатки, которые быть может уже завтра будут устранены навеки! Нет, будущий кинетофон (дело не в названии) явит подлинное волшебство сценически выбранных красок действительности, явит человеческий голос, «машинным способом» эстетизированный в своей передаче, явит подкупающую самого злостного прозаика ясность, очарование и иллюзорность драматической концепции.

Это будет такой «Kunstgesamtwerk»[[945]](#endnote-700), о котором Рихарду Вагнеру и не грезилось в Байрейте.

Грандиозный спрос на подобный волшебный товар даст возможность «отпускать» в нем красивейших женщин мира, чудеснейших актеров лучших школ, самую сыгравшуюся оркестровую музыку, самый полноголосый человеческий хор, целый рой пленительных танцовщиц, неустрашимых акробатов, отменнейшие декорации и костюмы величайших художников, сонмы статистов, море людей!..

И каждый из этих новых даров Пандоры будет стоить, в силу того же грандиозного спроса, не дороже просто изданной книги или брошюры нашей эпохи.

Наши внуки (я хочу верить, что *уже* наши внуки) будут покупать такие картины как настоящие сновидения, — сновидения, которыми можно будет наслаждаться лежа в своей постели, vis-à-vis[[946]](#endnote-701) к кинемоэкрану, — сновидения, которые заполнят комнату и душу прежде, чем спящий сомкнул глаза… Поистине это будет нечто более чудесное, чем зонтик с картинками андерсеновского Оле-Лук-Оля! — Что за добрые-добрые ночи будут проводить наши внуки после таких «предварительных» сновидений! Поистине есть чему позавидовать, в особенности, если принять во внимание, что таких воочию волшебных сновидений будет неистощимый выбор и на все вкусы, на все склонности, даже самые странные вкусы, даже самые болезненные склонности… О, чувственная рафинировка в будущем, как неизбежный факт, конечно, вне сомнений!..

Театр такого типа в будущем опять-таки своеобразный «театр для себя», — театр избалованного капризника, развращенного мозга, театр большой жестокости, быть может, во всяком случае театр индивидуально-требовательного зрителя, — зрителя, которому «все еще мало», все еще чего-то не хватает, — зрителя, доблестно-высокого и преступно-низкого в своей истерической неудовлетворенности.

Что же касается театра со скопищем зрителей, т. е. современного театра, потрафляющего или, вернее, стремящегося потрафить в один прием и приказчику, и ученому, и ребенку, и старцу, и девственнику, и гетере, то его времена придут к концу скорее, чем это мнится большинству.

Его исчезновению поможет невероятная сейчас, но непременная в грядущем театрализация жизни. Незачем станет искать массового сценического возбуждения в определенном помещении и в определенный час, раз это {296} возбужденье, этот массочно-красочный, действительный хмель (театральный хмель!) будет везде и будет в изобилии.

Отчего не допустить, например, что та часть русского народа, которая не сопьется и не исподличается, не захочет променять своего богатырского первенства на чечевичную похлебку космополитического всеравенства, наконец, устоит перед соблазном дешевки «магазинов новейших изобретений», — что эта часть русского народа в один поистине прекрасный день неожиданно для всех, врасплох, сюрпризом, заберет, объединенная своим сильнейшим представителем, мировую власть и… не убоявшись миллионов жертв, во имя сказочной, быть может древней и варварской красоты, перестроит жизнь, с ребяческим хохотом и ребяческой правотою, на таких диковинных началах волшебной театральности, что все перед насильниками преклонятся, как некогда преклонились пресыщенные женщины древнего Рима перед чарами удали и сказочной веры впервые увиденных гуннов. Только это будут гунны, уже познавшие тоску прогресса нового Рима! стойкие гунны, мудрые гунны, новые гунны, которые не попадутся, как некогда их древние собратья, в сети великолепия позитивной цивилизации, слишком знакомой им, смертельно надоевшей и потому нетерпеливо разрушенной.

Кто знает!..

Во всяком случае специфическое скопище зрителей (то, что мы называем сейчас «театральной публикой») будет иметь место в грядущем лишь на праздниках артистического и спортивного состязания да на сеансах массовой съемки для грядущего кинетофона — для этого настоящего театра будущего, этого антипода нынешнего соборного театра[[947]](#endnote-702), этого подлинно эгоистичного и совершенно исключительного, по своей своеобразности, — «театра для себя».

А рядом с ним, повторяю, будет процветать, в своей вольной импровизации, тот нормальный «театр для себя», — который я проповедую как желанный тупик! — «театр для себя», где зритель и актер совпадают! «театр для себя» как тончайшее искусство!

### **{****297}** Мой любимый театр

Помню, по приезде в Марокко, еле отдохнув от утомительного пути в первой попавшейся танжерской гостинице, я сейчас же побежал с проводником на улицы Казбы, мучимый острым любопытством театрального зрителя, боящегося пропустить начало представления.

Через полчаса, зайдя в кофейню на перекрестке пяти кривых проулков и подкрепившись там козьим молоком, мучными лепешками и сушеными фруктами, я уселся покомфортабельней и отдался тревоге впечатлений.

Передо мною мелькали в беспорядке, часто останавливаясь, топчась на месте и поминутно понукая своих мулов и осликов, арабы, суданские негры, кабиллы, берберы, бедуины, евреи в патриархальных «восточных» одеждах, женщины с закрытыми лицами и обнаженными ногами, полуголые дети, марокканские «дозорные», водоносы со звонками, нищие с вытекшими глазами, какой-то черный шут в несуразном тряпье и с железными кастаньетами, два‑три «знатных» испанца, чалмы, чадры, фески, ручные запястья и ножные браслеты, дикие оттенки одежд, всевозможные цвета кожи, начиная с сажи и кончая терракотой, а над всем этим топотом звенящих, орущих и колющих красок иссиня-синее небо, в рамке полосатых навесов, торчок минарета и морские чайки.

Через час я поймал себя на мысли, что для меня вся эта действительность не действительность, не «всамделишность», а самый настоящий *театр*, где режиссер, увлекшись «народной сценой», затянул ее дольше всякой меры.

Казалось, вот‑вот вся эта толпа куда-то смоется, стихнет, и еще неизвестные мне главные персонажи поведут диалог в возвышенно-площадном тоне, который так бы подошел ко всей этой обстановке, к всем этим декорациям.

Но этого не случилось. И то, что этого не случилось, когда, согласно здравому сценическому смыслу, «оно» должно было случиться, — подействовало отрезвляюще, возвратив действительности ее действительный характер.

И стало жаль… Дальше — повторенье, виденное, слышанное… Декорации не меняются, главные персонажи застряли в кулисах… Пора домой или в другой театр.

Да, да! — это был *театр*, самый настоящий театр, да еще такой, где я сам же очутился актером! Первый раз в жизни я так ясно, так полно, так остро {298} ощутил чары сбывшейся возможности *обращения жизни в театр*, без помощи подмостков, суфлерского экземпляра, репетиций, режиссера, наконец… цензуры.

И виновником полученного наслаждения, его сценичности, его чистейшей театральности, свободным автором всей этой радостной метаморфозы, творцом-преобразителем, художником-поэтом, настоящим чародеем перекрестка пяти кривых проулков, — был я, я, я, не приявший жизни в ее обычной форме, а в *моей*, произвольной, лучшей.

Поистине я Заратустра, кипятящий случай в собственном котле! — Сам себе устраиваю театр, сам себе выбираю «точку зрения», сам себе автор, антрепренер и зритель, — я властно обращаю первого проходимца в тешащего меня актера, любуясь им, жалею его, смеюсь над ним, а надоест, ухожу, не заплатив ни копейки за место.

Да — хотите верьте, хотите нет, — а с тех пор я все реже бываю в настоящем театре, предпочитая ему такой ненастоящий.

Раньше, например, я не любил делать то, что называется «ходить в гости». — Теперь для меня это первейшее удовольствие. Обожаю.

Сядешь себе где-нибудь с краюшку, скажешь для приличия два‑три слова и смотришь, слушаешь, наслаждаешься. А они-то стараются, они-то пыжатся.

Ведь я их хорошо знаю! Когда они не на большой сцене, не «на людях», ведь это такие скучные актеры, что «не подходи»! некрасивые, несмешные, не «одетые» как следует, себе в тягость порой, да и другим — мука. Повторяют реплики «самые обыкновенные», реплики голода, похоти, молитвы, работают до одурения, или ленятся до одурения, или напиваются до одурения. И ждут чего-то… Все ждут чего-то…

Я знаю чего они ждут! — Они ждут часа, когда, смыв с себя скуку и нудную обычность, они наденут маски мечтательности, деловитости, глубокомыслия, идейности, остроумия, изощренности, смелости, примиренности, непонятности и соберутся все вместе, чтобы тешить меня целый вечер полусветским, светским или даже великосветским спектаклем.

Они будут тонировать, они будут жеманничать, они будут «такими простыми и милыми», добрыми, грациозными, значительными, «немножко сорви головы», немножко Дон Жуаны, Гамлеты, Джульетты, «Дамы с камелиями»…

Ах, как трудно мне тогда удержаться от аплодисментов, от криков «браво», а иногда и от шиканья, потому что (с кем греха не бывает!) случается, что и лучшие актеры среди них вдруг позабудут роль или дадут реплику так фальшиво, так бездушно, так грубо, как в самом захудалом «провинциальном» театре.

## **{****299}** Часть третья (практическая)

### **{****301}** «Театр для себя» как искусство

#### I Общественный театр на взгляд познавшего искусство «театра для себя» *(Из частной переписки)*

Дорогая тетушка,

принося сердечную благодарность за присланный Вами билет в театр, я снова принужден огорчить как Вас, так и себя решительным отказом.

Я знаю, — мои постоянные «увиливанья» от посещений театра должны Вам à la longue[[948]](#endnote-703) показаться чем-то ненормальным, если не нарочным.

Но бог свидетель, что я так же далек от душевного расстройства, как и от намерения своими «вечными» отказами поразить Вас оригинальностью или отплатить «бесчувственностью» за Ваши добрые ко мне чувства.

Это было бы так же несправедливо, как и Ваше предположение, переданное мне, после моего последнего отказа, мамой, что «ce n’est rien que Pinfluence de ce monstre d’Aichenwald»[[949]](#endnote-704).

Если Вам не изменяет память, Вы признаете, что и до «отрицания театра» этим «монстром» я был, так сказать, его практическим предвосхитителем-последователем, неизменно «уклончивым» в отношении дани официальной меломании.

Что такая «уклончивость» не вытекала из моей режиссерской обязанности быть вечером на месте моей службы, — об этом Вы были, chère tante[[950]](#endnote-705), давно уже прекрасно осведомлены. Вспомните — сами же мне рассказывали, — как, отправившись однажды за кулисы повидать меня, Вы были «огорошены» моим помощником по сцене, сообщившим, к Вашему великому смущению, что «Евреинов, сбыв премьеру, никогда не показывается вечером в театре». (Это был, дорогая тетушка, один из всегдашних пунктов моих контрактов с дирекцией, которую я каждый год склонял к его включению в условие тем простым доводом, что без свободного вечером времени трудно сочинить что-нибудь столь же «хлебное» для самой дирекции, как мой «Ревизор», «В кулисах души»[[951]](#endnote-706) и пр.)

Из моего вступления, дорогая тетушка, Вы уже чувствуете, по всей вероятности, что, посылая Вам сегодняшний «отказ», я намерен самым серьезным образом и «начисто» оправдаться в нем перед Вами. И это в самом деле так. Оправдаться ж я смогу, лишь объяснившись с тою откровенностью и полнотою, какие только мыслимы.

Прочтите ж терпеливо мои объяснения, чтобы понять меня, а поняв, простить, так как tout comprendre c’est tout pardonner[[952]](#endnote-707)! He правда ли?

Я просто *не люблю* ходить в театр — вот мое главное, вернее — единственное оправдание перед Вами, милая, добрая, снисходительная тетушка!

{302} — Почему не люблю? — спросите Вы.

— По многим причинам, — отвечу я.

Начать с того, что каждый, даже самый лучший из Ваших театров заманивает меня к себе как какого-то дурачка, мужичка, пошлячка: расклеивает афиши с моветонно-жирным шрифтом имен «любимцев публики», помещает в прессе сенсационные, на мой взгляд, лишь для модисток «интервью» или заметки, оплачивает, как я знаю, даже идиотские (лишь бы заманчивые!) отзывы о себе или рецензии, — словом, не брезгует театр *никакими* средствами, чтоб соблазнить меня. И эта небрезгливость в связи с наивно-оскорбительным расчетом на мое простодушие и пошловатость, вызывает во мне как раз обратное домогаемому театром. Не ища даже слов, чтоб выразить свое презрение, я гоню прочь из головы самую мысль о подобном театре. И Вы (я недаром горжусь родством с Вами!) должны не бранить, а скорей похвалить в этом случае чисто аристократическую mani’ю contradictionis[[953]](#endnote-708) своего родного племянника!

Добро бы заманивали к себе (пусть даже с грехом пополам!) меня лично, — *меня*, вкусовые требования которого были бы, хоть в минимальной степени, посильно учтены заправилами театра. А то ведь зовут меня «великим гласом» вместе (понимаете ли Вы — *вместе*) со всем стадом, да еще каким разношерстным стадом! — вместе с баранами, ослами, ногайскими кобылицами, паршивыми овцами, гусями лапчатыми и прочей скотиной!

Не хочу! Не хочу, чтобы так неразборчиво, так огульно *меня* приглашали! Протестую и протестую от всей полноты *моей* гордости.

Я вижу — Вы грозите мне своим лорнетом: «гордость — грех» и пр. Ну, хорошо, хорошо, моя строгая тетушка! Допустим, я пришел в Ваш театр, — рискнул, не выдержал, свихнулся, обалдел, сглупил. Что же мне там предлагают? — Да все, начиная с этики и кончая эротикой, все то, что может относиться к *большинству*, непременно к большинству, потому что без потрафления большинству театр не может «дела делать», будет пустовать, придется закрыть лавочку.

Это и в самом деле *лавочка*! Потому что здесь держат только *ходкий товар*; никаких раритетов, милых единичным потребителям, здесь и искать нечего! — не для них устроена лавочка! не для этих особенных, редких, пресыщенных, которые все вместе взятые и вывески окупить не смогли бы.

Мне здесь невыносимо, мне здесь смертельно скучно, мне здесь нечего делать, милая тетушка!.. «А ты смирись, и поскучать бывает полезно», — шепчут Ваши губы. Да ведь если б только это! Только это! Я согласен поскучать, отчего ж не поскучать, я покорный, даже слишком покорный. Но ведь здесь не только скукой пахнет, а «изводом», именно «изводом», потому что в театре меня все-таки *хотят* (и хотят оскорбительно!) чем-то удивить, эпатировать. (Мол, и «тонкая публика» принята во внимание!) Вообще — *угощение*!.. Попадаешь к чужим людям, и они угощают тебя *по-свойски*! *Угощают*!.. Нахально угощают своими заскорузлыми руками! Вы понимаете, *что* это иногда означает, милая тетушка! Вы любите персиковое варенье, а вас потчуют крыжовенным, да еще может быть с уймой {303} ванили и лимонной цедры, сваренным на глицерине и на патоке, если не на сахарине. Вы мучитесь, а хозяева вам улыбаются: «Еще, еще пожалуйста! Не правда ли вкусно? Кушайте, кушайте!»

Позволите сравненье еще резче? — Ваш театр, тетушка (ради бога, не сердитесь!) — нечто вроде публичного дома! — не столько веселое, сколько страшное учреждение, рассчитанное опять-таки на все вкусы, кроме вкусов взыскательных гурманов! Только здесь проституируются (passez-moi le mot[[954]](#endnote-709)!) не тела, а души: всякому «хаму», заплатившему за вход, душа артиста обязана отдаться здесь без всякого разбора и обязана отдаться в своих последних излияниях! в моменты высшего горения!.. Разве не отвратительно подобное зрелище!.. Да и тело не щадится. Что греха таить! — все эти обнаженья актрис и сладострастные движенья при народе, — что ж это такое, тетушка, как не дразнящие «возьми меня» публичного дома?! А это трико соблазнительно накрашенных «душек-теноров», — трико, округляющее ляжки, подчиненные ритму возбуждающей музыки! — это же разврат, тетушка! будемте хоть раз в жизни откровенны до конца! Я живо представляю себе, что должна испытывать вся Ваша pruderie[[955]](#endnote-710) в таком мужском «maison Tellier»[[956]](#endnote-711)!.. Но что странней всего — подумайте, — в обыкновенный публичный дом мы входим словно виноватые, а в театральный — почти что как герои. Мы, не смущаясь, хвастаемся (страшно вымолвить!) «абонементами» или тем, что мы «завсегдатаи», «балетоманы» и т. п. Не понимаю я этого, тетушка! Не понимаю также, почему Вы не хотите назвать вещи своими именами!..

Но допустим, что я не прав! Допустим, тетушка, допустим, тем более что с Ваших уст уже готовы сорваться защитные слова: «эстетика», «храм искусства», «святое искусство» и т. п. — Оставим в стороне обидное сравнение с публичным домом. Шут с ним! Есть аргументы и повесче.

Например, многие из немногих, как я, сидя в театре, бесплодно раздражаются в бессилии переварить ядовитые мысли, бесконечной вереницей порождаемые зрелищем. — «Черт возьми, — думаешь иногда, — а ведь я бы ей‑ей сыграл эту роль куда лучше!» или «ну и режиссер! — здесь бы надо все в голубом, и чтобы двери только чувствовались, а не то, чтобы глаза мозолили» и т. п. А то еще хуже бывает! — хочется, например, чтобы действующее лицо в данный момент сказало вместо таких-то слов другие, более тебе по вкусу.

Я знаю, Вы скажите: «tu es trop difficile»[[957]](#endnote-712); возможно, но это только лишнее для меня оправдание.

А что прикажете делать, ma petite tante cherie[[958]](#endnote-713), в минуты, когда мнится (это, конечно, глупо?), что перерос, да, именно *перерос* в каком-то отношении самого Шекспира. Выкинуть дурь из головы? — Но это не так просто!.. Однако предположим. Тогда скажите, *где* ручательство, что Вашему несносному племяннику непременно хорошо покажут Шекспира! Где, я Вас спрашиваю? А если нехорошо? Что тогда? Что? Кто мне ответит за оскорбление Шекспира, его светлой памяти! ответит за обиду моему кумиру, моему богу?! Неужели Вы хотите, чтоб я так страшно, так ужасно рисковал?!. {304} Не смейтесь, тетушка, ей-богу существуют вещи, которых я боюсь не меньше, чем мышей истеричные бабы!

Когда же мои страхи оказываются напрасными, когда все, все, все в Вашем театре хорошо, тогда… тогда я просто умираю от зависти и возвращаюсь домой совсем-совсем больной.

Ах, тетя, будьте ж справедливы, разве можно мне, с *моим* характером, *смогши* нервами отваживаться посещать театры, да еще видеть в этом partie de plaisir[[959]](#endnote-714)!

(Миленькое, нечего сказать «partie de plaisir»: 5 р. билет, 1 p. 50 к. извозчику, 15 к. программа, 50 к. за пользование биноклем, 30 к. за лимонад в антрактах, 15 к. за сохранение платья, 20 к. швейцару, если спектакль затянется… Что еще?.. Уж я не говорю об опасности в пожарном отношении, о риске простудиться на сквозняке в вестибюле, об этих энервирующих надписях «Берегитесь воров», о легкости заразы, когда в городе эпидемия, о частых случаях обмена новых калош на старые!..)

Если хотите знать правду, из-за одних антрактов не хочется бывать в театре. Что это, в самом деле? — хочешь переживать (пережевать!), отдаться анализу пробуждаемых спектаклем чувств и проч., а тут — не угодно ли! — надоевшие всем, и прежде всего самим себе, люди лезут вам навстречу со своим снобизмом, «заграничностью», непониманием, критиканством или расхолаживающими разговорами о бог весть чем, кроме искусства. Ходишь, бродишь — надо же промяться! — но платить за такой моцион встречей с теми, от кого бежишь, если некуда деться, в Ваш же театр — это ужасно, тетя, ужасно, c’est plus qu’affreux[[960]](#endnote-715), хоть Вам оно и кажется bagatel’ью[[961]](#endnote-716)!

Ваш любимый Шамфор говорит про себя: «je hais assez les hommes et je n’aime pas assez les femmes»[[962]](#endnote-717). Но кто же поверит, дорогая тетушка, что Шамфор, в этом смысле, один из немногих! — Его слова на устах каждого пресыщенного «comme il faut»[[963]](#endnote-718).

Вообще, chère tante, помимо всего прочего, в наш «нервный век» порядочная пытка — *высидеть* весь акт не двигаясь! Почем Вы знаете, я может быть способен слушать лишь похаживая! А Вы мне ставите условием сидеть как пригвожденный. Это жестоко, тетя, с Вашей стороны, прямо жестоко. Другие любят, например, внимая чему-либо, курить, а третьи не выносят, если перед носом лоснится чья-то лысина, дрожит игретка старой греховодницы, торчит шиньон, перо, вихор…

И подумать только, тетя, что ради сплошной пытки Вашего театра (Вашего *лучшего* театра со всеми его новаторами, qui cherchent midi à quatorze heures[[964]](#endnote-719)) приходится, чтоб испытать эту пытку, потратить больше получаса на другую пытку — на переодевание, на эти ужасные запонки (вечные забастовщицы перед угрозой петель крахмального хомута!), на бритье, прическу, работу рожка, улаживающего компромисс между объемом пятки и ботинка! торопиться, в боязни опоздать, с желудком, едва начавшим обработку обеденного груза, отрываться, быть может, от иконы, книги, женщины, сигары… Ах!..

{305} Нет, тетя, я решительно отказываюсь пленить Вас в роли мученика. Пусть меломанский нимб минует мою грешную голову! Не могу, не хочу, боюсь, не в силах!..

Я понимаю театр совсем по-другому! И его, *его*, свой театр, я люблю безмерно, несказанно ни на каком языке!

«Какой такой *свой* театр?» — спросите Вы, сдвинув брови. Расправьте их, — потому что и Вы, милая тетушка, полюбите мой театр, когда узнаете его. Да Вы уж и знаете его, знаете, только не знаете, что это театр и что можно сделать из него всерадостнейшее искусство.

При встрече объясню Вам все.

А пока скажу, как бодлеровский чужестранец, отвергший в сердце своем любовь к матери, сестре, брату, другу, родине, красоте, славе и золоту:

Я люблю облака, — облаков вереницы,  
Мимолетные, полные тайн и чудес.

До скорого свиданья, дорогая тетушка, в… *моем* театре! Любящий Вас quand même[[965]](#endnote-720) за Ваш чудесный театральный пыл племянник

*Коля.*

P. S. Скажите, тетушка, ведь Вы сознательно, обдуманно, одним словом, действительно предпочитаете езду в *собственном* экипаже езде в трамвае?!

#### II Об устройстве «Спектаклей для себя» *(Проповедь индивидуального театра)*

##### 1. Theatrum extra habitum mea sponte[[966]](#endnote-721)

Не только интересно, но и чрезвычайно важно отметить тот знаменательный факт, что человек — это «социальное животное» — на высших ступенях своего развития проявляет явно *асоциальную* тенденцию в удовлетворении главнейших из своих физических и духовных потребностей.

В то время как в начальной эволюции человеческого общества социальный *интеграл* знаменует, торжествуя, явно показательный прогресс, последний со временем характеризуется как раз обратным — социальным *дифференциалом*.

Индивидуальное в человеке, уступив временно соседствующему с ним соборному началу чуть не всего себя целиком, — по достижении социального благополучия, подсказавшего эту уступку, вновь возвращается, в известной сфере и в определенно назревший момент, «in status quo ante»[[967]](#endnote-722), с правотою исполнившего долг, ничем внешним более не внушаемый. — Таков ход человеческой эволюции.

Первые ступени человеческой культуры как раз и характеризуются *совместными* актами: молятся вместе, охотятся вместе, работают вместе, {306} насыщаются вместе, спят вместе, предаются совместной оргии, моются в общей бане и т. д. То же и в области искусства на заре культуры: музыка преимущественно хоровая, танцы исключительно совместные, «ансамблевые», поэзия в непременной форме народной рапсодии, архитектура занимается только публичными сооружениями, скульптура, живопись руководствуются лишь выставочными соображениями, наконец, театр есть исключительно «*общественное учреждение*».

Соборное начало искусства, так же как и других культурных благ человечества, в продолжение многих и многих веков не давало, в гипнотическом торжестве своем, в самой своей привилегированности, возможности мало-мальски серьезного служения интимному, индивидуальному началу. В глазах какого-нибудь *спартанца* последнее казалось если не преступлением, то во всяком случае презренным легкомыслием! ибо все, что есть ценного в человеке, начиная с его жизни, должно было быть принесено в жертву обществу, государственности и их интересам.

Однако естественный ход истории, создав условия безмятежного отдыха для отдельных единиц, тем самым обусловил должную оценку в обществе чисто индивидуальных наслаждений.

И вот мы замечаем, что на известной ступени общественной формации в той, другой, третьей области человеческих потребностей соборное явно уступает индивидуальному, общественное — частному, публичное — интимному.

Общий котел, свальный грех, совместная облава и многое другое становится постепенно на высших ступенях культуры лишь «историческим прошлым».

Мы уже смеемся теперь при одной мысли о сплетении нас в общий хоровод, о непременности совместного мытья в совместно же истопленной нами банной избе; мы не сядем, иначе как для шутки, похлебать щей из одной общей миски; чтение Гомера уже не заставляет предварительно сзывать большой круг слушателей.

Мы познали прелесть интимного, отвечающего нашей индивидуальности. Познали сладкий соблазн отделения от толпы с ее неизбежно *средним* вкусом. Отказались от нивелирующего духа соборного начала там, где проведение этого начала, не вызываемое больше пользой всех и каждого, оскорбительно, по своей *общности*, для каждого, признавшего себя не только частью целого, но и совершенно самостоятельным и обособленным от всех, во вкусах своих, целым.

Мы стали гурманами в наших индивидуально изысканных вкусах, наше горько-искушенное в этом суетном мире «я» стало автократичным, а в театре мы все еще *вместе*, нам все еще предлагают *совместное* зрелище, нас все еще пытаются ублажить *всех сразу*!

Вдумайтесь только в явление современного театра в той форме, в какой он существует днесь, вдумайтесь в эту отлитую соборностью форму в связи с данными всей нашей культуры, создавшей, как венец своей работы, сей замечательный духовный лик интуитивного интеллигента, — и эта форма {307} вам покажется недоуменным пережитком! По крайней мере, пережитком для легиона сегодняшних культурных единиц.

Истинно — настало время потрудиться над отличной от общественного театральной формой! Истинно — настали сроки культу «театра для себя» как искусства!

Не мудрствуя лукаво, могущий вместити простую истину, что, подобно тому как подлинный гастроном, право — требующий удовлетворения своего *индивидуального вкуса*, избегает ресторанной кухни, готовящей *на всех*, а не на каждого, так и настоящий театральный гурман отказывается от посещений той «общей столовой», какую представляет собою всякий общественный театр, кормящийся кормлением буржуазии и черни.

И если изнеженно-пресыщенному телу потребен *свой* «panis»[[968]](#endnote-723), *своя* «кухня», то сколь потребнее изнеженно-пресыщенному духу *свои* «circenses»[[969]](#endnote-724), *свой* — «театр»!

Не всякому даны средства и возможности Людвига II Баварского для осуществления «своего театра». Но, может быть, не так уж трудно и уж, во всяком случае, почтенно для сильного преображающего духа уметь обходиться без этих дорогих громоздких декораций, оркестров, толпы статистов, уймы бутафории, одежд и ослепительного освещения.

*Theatrum extra habitum mea sponte*! — вот как я определил бы, в научной формулировке, тот «театр для себя», устройство которого я проповедую как тончайшее искусство современного аристократа театра!

*Extra habitum*! — без специфической внешности! без лишних «видимостей»! поскольку это терпит ваша фантазия.

Помните, что фантазия — это основа искусства, а «сила воображения» не была бы силой, если б не могла представлять что-либо не существующее реально!

В этом смысле психология давно уже признала тот важный в глазах идеолога «театра для себя» факт, что «среди всех факторов, из которых составляется созерцание предмета, решающий эмоциональный момент впечатления создается не объективными факторами как его habitus[[970]](#endnote-725), а *субъективными*, т. е. теми, совместное действие которых мы называем фантазией, изменяющей и оживляющей объект, так что вместе с ростом этого фактора фантазии рука об руку идет процесс усиления чувства»[[971]](#footnote-248).

В детской игре «объект должен оставлять возможно свободное место фантазии, — говорит В. Вундт, — правило, значение которого столь часто забывается фабрикантами детских игрушек». А между тем известно, что «восковая кукла, являющаяся точным воспроизведением настоящего ребенка, или ящик кубиков, отдельные части которого сделаны сообразно проекту построенного здания, являются гораздо *более несовершенными игрушками*, чем деревянная кукла, только *слегка* напоминающая черты человеческой фигуры, или собрание деревяшек, могущих соединиться как угодно. {308} Верное природе изображение становится для ребенка предметом удивления, если не страха, и художественный автомат, будь он прыгающим человеком, летающей птицей или моделью настоящей паровой железной дороги, является объектом, с которым фантазия не может ничего сделать, потому что он уже обладает всеми качествами, которые фантазия могла бы придать ему»[[972]](#footnote-249).

Что вообще в области искусства, а в частности искусства театра, нам присуща та же детская психология, знает, наверно, каждый, взявший на себя труд хоть раз в жизни проанализировать свои эстетические переживания.

Я не думаю, чтобы из общественных театров когда-нибудь существовал театр лучший, чем во времена Шекспира. А между тем кто же не знает о той *крайней бедности* сценической обстановки, которая была чем-то положительно отличным для этого театра!.. Но такая бедность, как справедливо заключает С. А. Варшер, в своем исследовании «Английский театр времен Шекспира», «с избытком окупается неистощимым богатством фантазии зрителей, которые в правдоподобии не нуждаются и способны вообразить и представить себе все, что угодно: точь‑в‑точь дети, разыгрывающие на большом отцовском диване охотничьи и разбойничьи сцены из Майна Рида или Купера». И здесь же С. А. Варшер подкрепляет себя следующими мудрыми строками Тэна, почерпнутыми из его «Истории английской литературы»[[973]](#endnote-726): «У Шекспира главным машинистом является воображение публики: она до того молода и богата избытком воображения, что охотно принимает шест фигурантов за сорокатысячную армию и при помощи одного только барабанного боя легко представляет себе все баталии Цезаря, Кориолана, Генриха V и Ричарда III. Уже Бен Джонс иронизировал, что на сцене нередко целая война Алой и Белой Розы изображается тремя заржавленными мечами[[974]](#endnote-727)!» И пусть сэры Филипы Сидней[[975]](#endnote-728) хмуро фыркают при подобной симплификации! Ведь их, как они сами сознаются, «покрывали в то время позором, если они в диалоге о кораблекрушении были бессильны представить себе скалы и море, а при виде четырех мечей и одного щита — всех треволнений генеральной баталии».

Неужели публика времен Шекспира, *такая публика* исчезла навсегда?!.

Какая чепуха! Кто этому поверит!

По крайней мере, *я* знаю, что под маской каждого натуралиста — светлый лик вечного ребенка! и что, чем совершеннее паноптикум, тем мертвее окоченевшее на его кладбище искусство.

И я знаю, что сила воображения так же легко справляется со скепсисом в отношении любого суррогата habitus’а, как и со скепсисом в отношении не слишком искусного искусства воплощения!

Вспомните «Сон в летнюю ночь» того же Шекспира (сцену 1‑ю 5‑го акта), который вложил в уста Тезея такое замечание: «Лучшие зрелища этого рода не более как тени, и худшие не будут хуже, если им поможет воображение…» {309} На это Ипполита возражает: «Так для этого нужно *ваше* воображение, а не их?» Но Тезей легко побеждает ее скепсис: «*Если мы*, — говорит он, — *не вообразим о них ничего хуже того, что они воображают сами о себе, то они могут показаться отличными актерами*».

Вот после каких слов действительно уместно излюбленно газетное «sapienti sat»[[976]](#endnote-729). Ибо кому это не «sat», тот окончательно не «sapiens» и только потеряет время, коснувшись *тонкого искусства* «театра для себя». Ведь как-никак, а гений действует, по меткому выражению Вл. Соловьева, правда, «*не от ума, но с умом*».

При таком подходе к «спектаклям для себя» устройство их (искусство) не представляет никаких затруднений.

Одного скульптора спросили, трудно ли сделать статую. «Сущие пустяки, — отвечал остроумец, — берется кусок мрамора и от него откалывается столько, сколько нужно, чтоб в остатке получилась задуманная вами статуя. Вот и все».

Я мог бы ответить вроде этого, если бы меня спросили, трудно ли устройство «спектаклей для себя». Но только без малейшей иронии!.. — Настолько несложен, в своей сущности, «театр для себя» как искусство.

##### 2. За

Нетерпеливый читатель уже давно, по всей вероятности, ждет от меня конкретного объяснения «театра для себя» как искусства, техники устройства «спектаклей для себя», указаний практического преимущества индивидуальной сцены перед сценой общественного театра.

В сущности говоря, если такой читатель вместе с нетерпением обнаружил и внимательность при ознакомлении со всей этой книгой, — многое, если не все, в практическом отношении, выяснилось перед ним уже достаточно конкретно. Но ради избежания недоразумения — так и быть — предположу, что мой читатель *только* нетерпелив, вернее — *главным образом* нетерпелив.

Такому читателю (я уважаю право почти всякого читателя!) разжую поскорей и помельче идею свою в… конкретном ее применении (pardon, mes dames!).

Искусство «театра для себя» есть, в сущности, упорядочение, и именно в *смысле искусства*, того общераспространенного (в силу инстинкта театральности, присущего каждому) явления, которое известно отчасти под названием «дарового представления» или под такими выражениями, как «ломать комедию», «Петрушку валять», «сделать сцену» и пр., отчасти же под видом тех часто встречающихся искусственно «жизненных» положений, при которых кто-либо ставит себя в условия зрителя, а других в условия лицедеев, или наоборот, или в условия того и другого.

Приведу несколько иллюстраций, начав с простейших.

Например: лежанье на подоконнике ради наблюденья уличной «массовой сцены» или «бытовых сценок» во дворе.

{310} Поездка на «зрелище пожара» без всякой к тому необходимости или альтруистического порыва, часто с жертвой ради этого «спектакля» сном, интересной беседой, послеобеденным покоем и т. п.

Посещенье так называемого «света» и разыгрыванье там «царицы бала», «великосветского льва», «важного сановника», «бесшабашной личности», «артистической натуры», «очаровательного циника», «Чайльд Гарольда», «чудака», «мизантропа» и пр.

Подсматривание под окнами или в щелку купальни.

Мистификационная инсценировка привидения.

И т. п.

Мой приятель М. В. Бабенчиков[[977]](#endnote-730) иногда развлекается таким образом: берет извозчика и катается по городу, наблюдая несущиеся ему навстречу дома, толпы людей, экипажи… Это у него называется «живым кинематографом».

Мой товарищ граф Н. Н. де Рошфор любил в молодости наряжаться извозчиком и катать, таким incognito, знакомых барышень и друзей, которых он терпеливо поджидал у подъездов их домов.

Мне лично известен субъект, который, отнюдь не страдая клептоманией, любил пускаться в ночную авантюру воровства на даче своих добрых знакомых. Пережив всю гамму сильных ощущений, сопряженных с риском задуманной кражи, и преуспев в ней, молодчик утром, когда хватались пропажи, являлся с визитом к своим ночным жертвам и, с подкупающим смехом, возвращал украденное.

Тот же театральный инстинкт толкает порой и на разыгрывание роли сыщика, Шерлока Холмса например. Но случаи детектив-театра настолько хорошо известны всем и каждому, что распространяться о них, пожалуй, и лишнее.

Некоторые зло пользуются, в эгоистически театральных интересах, гипнотизмом, внушая жертве дружеской доверчивости поступки в обществе, забавно сенсационные для последнего, но порой «компрометтантные»[[978]](#endnote-731) для загипнотизированного.

Я знал одну светскую даму, которая несколько месяцев прослужила… горничной у каких-то купцов. Объясняла мне: для изученья среды, — пишет, мол, повесть из купеческого быта. Однако на поверку оказалось, что задуманная, якобы, повесть не вызвала и двух строчек, а служба «в горничных» — хоть бы страничку мемуаров à la О. Мирбо[[979]](#endnote-732)!

Театр ради театра. Только. Но стыдно было в этом признаться. Ведь подлинно интимный театр — «театр для себя» — по самой структуре своей нежен до застенчивости и избегает афишированья.

Я, например, ни за что не расскажу «чужим» о своих *любимых* играх дома, где я почти время играю и мечтаю, мечтаю и играю. — Мои любимые игры такие, верно, странные для «чужих», может быть, даже глупые, может быть, даже «запрещенные» — почем я знаю! — что я (и «так вернее») уж лучше помолчу о своих, именно о *своих*, любимых играх.

К чему тащить на лобное место *свое* сокровенное!

{311} Отказываюсь перчить эти строки столь альтруистически, когда под рукою *чужие*, тоже острые (если это так нужно читателю) «сценические развлечения».

Например, «спектакли» суровой дисциплины.

Когда-то Аракчеевы собирали дворовых девок и, под их пение «Со святыми упокой», пороли у свежевырытой ямы приговоренных к засечению крепостных.

Теперь подобные спектакли могут иметь место разве что на выпускных экзаменах у любителя «срезывать» изверга-педагога.

От «дисциплинных инсценировок» не прочь порой, как известно, и добродушные военные нашего времени, в особенности старого закала.

Спектакли на этой почве устраиваются, как мы читали, и в тюремных, и в учебных заведениях. Даже в семье. Так, Федор Сологуб мастерски описывает в «Тяжелых снах»[[980]](#endnote-733) отставного генерал-майора Дубицкого, который находил удовольствие в следующей «сцене»: позвав своих шестерых детей, он командовал им «смирно», после чего дети «замирали» на месте, чинно стоя в ряд. «Умирай»! — следовала команда. Дети падали и трепетали на полу. «Умри!» — дети вытягивались как трупы. «Чхни!» — трупы, чихнув, воскресали. «Смирно!» — дети снова становились навытяжку. «Смейся! Плачь! Пляши! Вертись!» — отцовские команды выполнялись беспрекословно. «В заключение спектакля, — пишет Сологуб о “спектакле”, устроенном Дубицким Логину (герою романа), — они, по команде отца, улеглись на животы и по одному выползали из гостиной, — маленькие впереди…»

Здесь мы уже видим определенное «драматическое намерение», сыгранность, распределение ролей, режиссуру, нарастание эффекта представления, известную артистическую искушенность, даже «подзанавесный уход». Словом — *театр*. Однако — *театр с отличными от общественного сценическими элементами*. Здесь публика необязательна, зритель и участники смешаны в одних и тех же лицах, отсутствуют — «драматическая цензура», «наряд полиции», «пожарный наряд», обязательность конца представления в определенный час, «касса», специальные «декорации», «бутафория», «костюмы», «оркестр», «освещение», «суфлерская будка», «авторский гонорар», «афиши», «программы», «критика», «клака» и многое другое, специфически свойственное общественному театру. В возмещение всех этих — скажем мягко — проблематичных театральных благ мы видим в таком «театре» нечто, отсутствующее обыкновенно на сцене общественного театра — *импровизацию*, начиная с часа представления и кончая любым моментом спектакля, — генерал-майор Дубицкий, в чьих руках режиссерская инициатива, волен изменить порядок «команд» так же, как и их содержание.

Главное же в таком спектакле — это его «для себя».

Это *главное* настолько обстоятельно выяснено Д. Н. Овсянико-Куликовским в его лекциях об «Основах художественного творчества»[[981]](#footnote-250), что мне {312} здесь остается только привести дословно относящуюся сюда цитату. «Всякий, — говорит Д. Н. Овсянико-Куликовский, — кому случалось воспринимать художественные произведения и достигать их понимания, хорошо знает, что это понимание ярко отмечено следующим характерным признаком: субъект стремится *понять* художественное произведение прежде всего *для себя*, в интересах своей (а не чужой) мысли, — и весь процесс представляется делом столь же *интимным*, *личным*, как интимны, личны, например: любовь, молитва, совесть, сознание исполненного долга и т. д. Если человек питает искреннюю любовь к кому-нибудь или к чему-нибудь и дорожит этим чувством, нуждается в нем, то он относится к нему как к психологической ценности, которая, так сказать, реализуется не вне субъекта, а в его внутреннем мире. Каково бы ни было значение этой любви для субъекта, человек любит *для себя*. Еще яснее выступает эта черта в функциях совести. Человек переживает те или другие чувства, вызываемые работой совести, исключительно “для себя”. Вот именно таково и *понимание* вообще, понимание художественных произведений в частности… Раз мы признали, что понимание художественного произведения есть повторение творчества, его создавшего, и раз установлено, что субъект стремится к пониманию главным образом *для себя*, в интересах *своей* мысли, *то эту черту мы должны приписать и самому творчеству художника*: художник творит прежде всего для *себя*. Этот вывод подтверждается как многочисленными наблюдениями над процессом художественного творчества, так и прямым свидетельством самих художников. Всякое художественное произведение, хоть сколько-нибудь заслуживающее этого названия, возникает как вопрос, на который хочет ответить художник, как задача, решить которую он стремится. Этот искомый ответ, это решение составляют потребность *его* ума, *его* души. Созданием произведения он и удовлетворяет этой потребности, — он, так сказать, “отделывается” от нее, как Лермонтов “отделался” от своего “демона” — стихами. В этом-то смысле художник творит *для себя*. И этому нисколько не противоречит тот общеизвестный факт, что весьма многие произведения искусства (в том числе и великие) были созданы — по заказу»[[982]](#footnote-251).

Возвращаясь к примеру из «Тяжелых снов» Сологуба (примеру, на котором я остановился главным образом по соображениям чисто литературным), нельзя не заметить, что театральное «*для себя*» (mea sponte[[983]](#endnote-734)) носит здесь отталкивающе-насильнический характер; но дело пустое — представить себе пример без этой давящей печати подлинно — «Тяжелых снов»! Пример, где нет принуждения старшего, власть имущего над большинством участников спектакля; где все устраивается по *доброй воле* и *вольному сговору*, — пример, напротив, отмеченный печатью «*легких снов*» вашей фантазии! Тогда получится нечто уже совершенно *выигрышное* по сравнению с общественным театром.

{313} Что (скажем глухо) занимательность подобного «театра» не чужда порою и ученым мужам, слишком серьезным, чтобы быть заподозренными в пустом ребячестве, говорит, например, следующее воспоминанье М. В. Шевлякова[[984]](#footnote-252): «У Н. И. Костомарова[[985]](#endnote-735) (знаменитого историка) была птичка в клетке, кажется — чиж. Историк очень оберегал своего маленького пленника от когтей Васьки, пользовавшегося очень большою любовью Николая Ивановича. Этого кота Д. Л. Мордовцев[[986]](#footnote-253)[[987]](#endnote-736) называл Василием Васильевичем Миофаговым. Это прозвище так и осталось за ним на вечные времена. Однажды кот добрался все-таки до бедной птички, и задрал ее. Огорченный историк назначил суд над Васькой — суд присяжных. Сам историк выступил в роли прокурора, Мордовцев — в роли защитника, Н. А. Белозерская, сотрудница историка, — в качестве судьи, а ее дети и старушка мать Костомарова — это присяжные (старушка мать, впрочем, сказала, что “Николай дурит” — и ушла к себе). Лакей Василий был судебным приставом. Зала суда — кабинет историка. Прежде всего в залу притащили Ваську, привязанного к клетке, в которой валялись перышки от задранного им чижа. Потом Василий возвестил: “Суд идет!” — суд вошел. Костомаров, после прочтения обвинительного акта, серьезно начал говорить свою речь и так увлекся, что сказал действительно прекрасную речь, подкрепив ее учеными цитатами о значении кошки в Египте, в Риме, указал на закон борьбы за существование и пр. Обвинение вышло подавляющее. Тогда Мордовцев в свою очередь сказал защитительную речь; он говорил, что подсудимый — жертва окружающей его среды; что обвинитель — сам же развратил подсудимого; подсудимый видел, как обвинитель занимался “Последними годами Речи Посполитой” и доказывал, что слабый должен быть жертвою сильного, что Россия должна была пожрать Польшу и т. д., — и подсудимый, следуя учению обвинителя и своего господина, пожрал птичку и т. д. Присяжные решили: “Виновен, но заслуживает снисхождения”».

Так как приведенных примеров (слишком *случайных*?) недостаточно, быть может, для практического усвоения искусства «театра для себя», последняя часть настоящей книги (под названием «*Пьесы репертуара “театра для себя”*») посвящена великом сценарным либретто, строго и вместе с тем вдохновенно обдуманным как в отношении иллюстративном, так и стимульном для успешного развития драматургии этого рода.

Лишь серьезно ознакомившись с данными примерами, читатель увидит воочию как «широту горизонтов», раскрываемых искусством «театра для себя», так и то несомненное, из него вытекающее, что, при строгой творческой обдуманности фактуры любой из «пьес» его репертуара, разыгрыванье их может дать ни с чем не сравнимое театральное *удовлетворение*.

{314} Поэтому нужно ли после всего сказанного (хоть это и возможно)[[988]](#footnote-254) толковать еще о разных преимуществах «театра для себя» *как искусства*, говорить о его выгодной позиции в отношении общественного театра, перечислять еще раз все его несомненные «за»?

Быть может, это единственное из искусств, где *дешевизна* фактуры, при максимальной ее элементарности, кустарности, доморощенности, никогда не грозит *дешевкой*!

Искусство, наиболее *естественное*, так как начало его в детских играх!

Искусство действительно *ради искусства*, ибо чуждо оно, как никакое другое искусство, утилитарно-материальных расчетов!

И если такое искусство «театра для себя» ненавистно всем коктаунским Гредграйндам[[989]](#endnote-737), которых мы встречаем, к сожалению, не только на страницах «Тяжелых времен» Диккенса, то это говорит лишний раз и очень убедительно *за* «свой театр» для каждого, *за* этот чисто индивидуальный театр, *за Театр мечты*, трепещущей при одном покушении приобщить ее к соборному началу.

«*Нереальная предметность*, — учит Т. Райнов в своем прекрасном “Введении в феноменологию творчества”[[990]](#footnote-255), — *не обладает меньшим достоинством, чем реальная*. Сколько веков, — восклицает он далее, — поэты и страдальцы вообще говорят о мечте, об ее своеобразной реальности, об ее утоляющей печали силе, а мы и сейчас считаем все “мечтательное” ложным!.. Мы все еще те же варвары, и если мы уже не разбиваем созданий Праксителя[[991]](#endnote-738) и Фидия[[992]](#endnote-739), то победоносно топчем мечту — нашего злейшего врага в проникнутой животностью жизни. Когда-нибудь, в том лучезарном будущем, которое тоже рисуется “только” в мечтах поэтов и социальных реформаторов, человеческая личность, может быть, расширится настолько, чтобы радикально переоценить “нереальность” мечты и поставить ее на подобающее место в ряду реальностей — не в “субъективных” порывах, не “в голове”, не в тоскующем сердце, а там же, где лежит все предметное, в сверхиндивидуальной сфере сверхиндивидуального сознания…»

Если так, если мой идеальный «театр для себя» (Театр Мечты!) — театр *будущего*, то это его последнее «за», убедительность которого уже в глаголе веянья могучих крыльев Вечности.

##### 3. Страхование успеха «спектаклей для себя»

Во всяком искусстве творец познается исключительно *чрез* свое произведение, т. е. не непосредственно, а посредственно, будучи сам, персонально, сокрыт от взоров воспринимающего, за *знаками* своего творческого домогания, данными в его произведении.

{315} Искусство, составляющее в этом отношении исключение от всех прочих, — искусство актера, т. е., в конце концов, искусство театра.

Человек, взятый в творческом произведении *живьем*, а не как знак, тем самым вносит нечто противоречащее *чистому* искусству; например, потеет, поперхивается, оступается и т. п., т. е. вносит в произведение непредусмотренное, быть может, и нежелательное отступление от творческого замысла. Статуя не может чихнуть, икнуть, высморкаться. Вся она, начиная с материала и кончая последней своей линией, — знак и только знак определенного художественного представления. Человек же, актер, не только *знак*, но и *означающий* (знакодавец), каковое обстоятельство, выводя его из чисто художественного, эстетического круга творческих осуществлений, вводит его в особый, совершенно отличный от прочих театральный круг подобных же осуществлений.

Здесь суть не в том, что актер чихнул или не чихнул, когда это не требовалось по заданию произведения, а в том, что он *может* это сделать или не сделать, т. е. может быть *иным* в сравнении с точно и раз навсегда зафиксированным образом любого из прочих искусств.

Но если актер, какой бы строгой дисциплине он ни покорялся, властен, в силу свойственной всякому живому человеку *изменчивости*, дать нечто отрицательное для воплощаемого образа и всего сценического представления, то он же, в силу своей непрестанно-непременной изменчивости, властен дать и нечто положительное, как-то: высшее градусом вдохновение, дикционно-декламационное изощрение, орнаментальные для паузы «lazzi»[[993]](#endnote-740), освежающую диалог импровизацию, вообще остроумную «отсебятину» и пр.

Недопустимый в художественно-эстетическое произведение точной фиксировки творчески изменчивый материал составляет не только прелесть, но и главную сущность театрально-сценического произведения.

Театральное искусство, таким образом, не только преэстетично — что доказано уже мной в «Театре как таковом» относительно его генетической сущности, — но и *инэстетично*, как мы только что видели, в кардинальной формации своего феномена.

И это надобно на первых же порах запомнить в плане верной страховки «спектаклей для себя»!

*Незачем гнаться за эстетичным в области инэстетичного по самой природе своей*, если вы не хотите лишней и бесцельной потери энергии и боитесь пути компромисса для вашего радостно-вольного духа преображения.

В творческом создании «театра для себя» смотрите *на все*, начиная с плевательницы и кончая Венерой Милосской, не с точки зрения эстетики, а с точки зрения театральности, и благо вам будет!.. Помните, что на путях преображения «облекать в красоту» означает лишь один из тысячи видов театрализации, и притом отнюдь не лучший из них. Но даже «облекая в красоту», не забудьте, что вы заняты не столько эстетизацией, в ее конечных целях, сколько театрализацией, и что поэтому все чуждое театру, *вашему театру*, должно в «красоте» беспрекословно стушеваться, будь она {316} семи эстетических пядей во лбу! Столкновение эстетики с театральностью да будет в вашем «театре для себя» столкновением холодного воска с горячими пальцами! Ручаюсь — стоит лишь предпочтительно довериться эстетическому чувству, здесь, где решающее слово принадлежит театральному чувству, — и гроза катастрофы над нашим спектаклем уже налицо! (Вспомните только спектакли в том же общественном театре, где были безукоризненны и декоратор-художник, и стихи диалога, и музыка, и красивые артисты в красивых костюмах, а вы уходили из такого театра почти удрученный; и напротив, вспомните спектакли, где было все из рук вон плохо с точки зрения эстетики, а вы ликовали в сердце своем!)

Вы мне скажете: «Я сумею примирить свою эстетику со своей театральностью», а я вам отвечу: ради кого же вам идти на такой компромисс, раз дело касается вашего театра — «театра *для себя*», а не театра для того сброда безмозглых эстетов, которые, в своем снобизме, вечно путают театр с музеем или выставкой картин!

Помните, что в театральном искусстве — чем меньше компромиссов, тем больше наслажденья для творческого духа вашей фантазии. К черту препятствия там, где они не оправдываются главным! Бойтесь взмылить коня вашей фантазии лишними препонами! ему и без того кой-чего да стоит скачка чрез ограды этого «мира действительности»! Берегите коня! Безрассудно загнав его, не полетите на нем вскачь, а затрусите мелкой рысцой.

Истинны слова Вл. Соловьева, что «гений действует не от ума, но с умом»!

Далее!

Важно запомнить следующее общее правило: «*Одинокая* игра… более нуждается во внешнем объекте, над которым могла бы работать фантазия… чем игра *совместная*. В совместной игре сами играющие являются подобными объектами, так что значение орудий игры здесь отступает на второй план». Эти строки принадлежат исключительно авторитетному в проблеме игры психологу В. Вундту (см. его книгу «Фантазия как основа искусства»)[[994]](#footnote-256), причем там, где у меня поставлены точки, у В. Вундта значится «ребенок» в родительном падеже. Я исключаю в этом правиле-цитате ограниченность возраста, полагая таковую результатом чисто случайной узости {317} исследования В. Вундта и давая тем самым всему правилу экстенсивно-страховочное значение.

Далее!

*Меньшая или большая подвижность театральной игры стоит в прямой зависимости от большего или меньшего использования предметов «внешнего маскарада»*. (Надеюсь, читатель понял и помнит, что «театр для себя» представляет собою «theatrum extra habitum» лишь в том смысле, что это театр, чуждый *обычной* внешности театра, т. е. подмостков, занавеса, рампы и пр., и что из этого «extra» отнюдь не вытекает для него обязательность обходиться без *своей, домашней* «бутафории».)

Запомните следующее страховочное правило, которое я проверил на собственном опыте: *чем меньше пользуется актер предметами «внешнего маскарада», тем создаваемый им театр должен быть кинетичнее*. В сплошной маске и в непроницаемой мантии исключается прямая необходимость движения, так как нет нужды на маску надевать еще маску! (сценическое же движение не что иное, как создание маски sui generis[[995]](#endnote-741)!) Пусть перед вашими глазами вечно стоит образ юного Гелиогабала[[996]](#endnote-742), импонировавшего врагам, в победе над ними, не своими маскарадными римско-восточными одеяниями властного деспота, а абсолютной наготой всего своего тела! Но тела, в бурном движении стремящегося в сторону врагов на бешено мчащейся колеснице!.. Поистине это была театральная победа в известном смысле «extra habitum» и поистине ее стоит запомнить в интересах даже такого «театра для себя», где число участвующих ограничивается одним актером и… зеркалом.

Далее!

Необходима высшая степень *серьезности* отношения к своему участию в «театре для себя», т. е. *к своей игре*, хотя бы заданием творца спектакля было развеселое из возможно развеселых представлений. Здесь я, без лишних комментариев, отошлю читателя к VIII‑й главе «Детства» Льва Толстого, где писатель, с совершенной убедительностью своих простых, задушевных аргументов, осуждает своего брата Владимира, разрушавшего «очарование игры» несерьезным к ней отношением.

Далее!

Перед некоторыми представлениями «театра для себя» бывает полезно (а часто служит и верной гарантией успеха задуманного «спектакля») приведение себя в *должное* для игры настроение *заблаговременно*, так как отрешиться от действительности постепенно (переходно) вообще несравненно легче, нежели сразу же из нее скачком впрыгнуть в седло совершенно новой роли[[997]](#footnote-257).

{318} Я не буду перечислять всех *вспомогательных* способов, сюда относящихся, — это заняло бы слишком много места. Укажу лишь на некоторые. — Например, те сценические игры, где требуется вялость, инертность, грезность, хорошо подготовить предварительным «свинцовым сном», с предшествующей ему искусственно обусловленной бессоницей; такая подготовка дает счастливую возможность «начать театр» в сладко-смутном состоянии *просонок*. «Начало театра» наяву явится в таком случае «продолжением театра» нашего сна, т. е. самого фантастичного театра, на какой только способно наше воображение! (А что все наши *сновидения* — чистейший *театр*, это мы знаем твердо от гениального «толкования сновидений» Зигмунда Фрейда, доказавшего, что даже самая отвлеченная мысль картинно *инсценируется* нами во сне.) Кстати сказать (раз мы заговорили о просонках), состояние просонок, т. е. возвращение из мира грез к действительности, всегда таит в конце своем долю горечи для не приемлющего «трезвый мир» духа. Парализовать эту горечь можно только «продолжением театра». Извиняясь за отступление (впрочем, достаточно уместное), сообщу такой факт из моей жизни: имея обыкновение спать после обеда, я, после полутора-двух часов тяжелого сна, долгое время «приходил в себя», ощущая все муки борьбы в душе субъективно грезных образов с объективно трезвыми. Но вот на углу Манежного переулка, где моя квартира, и Знаменской улицы открывается кинематограф «Марс». Не знаю, как это случилось, но однажды, прямо со сна, т. е. еще не проснувшись вполне, я очутился в темном зале «Марса» перед волшебным экраном. Сначала я слабо отдавал себе {319} отчет в мелькавших передо мною образах — глаза слипались. Однако вскоре музыка пианино с мандолиной раскрыла мне глаза, я стал внимательней присматриваться, и, боже мой, как сладко было вдруг сознать, что это зрелище мелькающих картин так похоже, в процессе своем, на зрелище мелькающих картин, видимое в состоянии необорного сна! Как будто спишь, как будто не спишь, как будто это твое воображение, как будто это извне данное! словом, это было настоящее откровение и притом ценное само по себе, т. к. оно случилось за два года (не помню в точности) до рождения во мне идеи «театра для себя» как *искусства*.

Страховку успеха театральных игр, требующих, наоборот, бодрости, «ража», так сказать, «грезы на ходулях», найдете в предварительной подготовке всего организма утренним моционом, холодными душами или обтираниями, определенной диетой (мера сытости, например, играет здесь чрезвычайно важную роль), основательным массажем, гимнастикой или только прогулкой, в зависимости от характера задуманного «представления».

В большинстве случаев страховку подъемного моста от мира действительности к миру над-действительности может легко дать музыка в соединении с гармонирующими с ней запахом и светом, а также и цветом подходящей, например, декоративной ткани.

Не надо, в некоторых случаях, пренебрегать и такими кажущимися «пустяками», как предварительное очищение организма хорошим слабительным или предварительное же удовлетворение половой потребности «до отказа». Эти два средства особенно пригодны, в смысле гарантии, для чисто *духовных* «спектаклей для себя», т. е. спектаклей с духовными образами, почти лишенных зрелищно активного характера, относящихся к категории театра в смысле эмоционального эффекта преображающего пафоса.

Магическое значение подобных страховочных рецептов *самих по себе* вы можете проверить на таком простом примере их точного применения: начисто очистившись накануне от телесной скверны (как в смысле гастрическом, так и сексуальном), попробуйте прослушать, в мало-мальски сносном исполнении, la minor’ную мазурку Шопена, ор. 17 № 4, когда только что надвинулись сумерки, вас немного клонит ко сну, в комнате почти свежо, вы качаетесь на качалке, докуривая хорошо «сдобренную» сигару, ваши руки и теплый костюм надушены флердоранжем, а на коленях перед вашими опущенными устало глазами болезненно-розовая, почти гелиотроповая ткань очень мягкой шелковистой шали. *Если* при этих условиях, вернее (принимая во внимание индивидуальность, которая предпочтет, например, запах магнолии флердоранжу или амбровую папиросу сигаре) — *при подобных* условиях перед вашими духовными очами не возникнет некоего блаженного спектакля почти незримых, нездешне-прекрасных образов, — скажу больше! — если у вас при подобном «театре» не навернутся на глаза слезы, — можете смело сжечь эту книгу и объявить ее автора шарлатаном!..

Далее!

{320} Во многих случаях чрезвычайно важно иметь все необходимое *под рукой*. Искусство «театра для себя» часто только в искусстве использования настроения данной минуты. (И в этом его одно из самых больших преимуществ в сравнении с общественным театром!) Чем больше вами заготовлено «на всякий случай» вашего театра, тем вернее страховка некоторых его спектаклей. Граммофон, гримировочные принадлежности, духи и прочее (как можно больше прочего!) — пусть все это, в полном порядке и полной исправности, будет у вас всегда наготове в ожидании часа немедленной надобности. Пусть уж лучше тот или иной аксессуар *вас* ждет сто лет, чем вы, в минуту необходимой опоры вашей преображающей воли, прождете *его* хоть минуту. «Куй железо пока горячо!» — как часто, в приподнятости театрально-творческого настроения, вы будете повторять эту пословицу, хватаясь за осуществление пригрезившегося вам спектакля, благодарные себе, если *не* пренебрегли ею, клянущие себя, если не вняли вовремя ее народной мудрости.

Наконец!

(И пусть эта страховка, подобно золотому грузу, даст последний и главнейший вес всей нити жемчужных гарантий, на ней нанизанных!) — помните, что если в приближении к *детской* психологии творчества — залог всякого искусства, то тем паче — искусства «театра для себя». *Личный* характер творчества! — вот что существенно важно в искусстве! Этот характер у ребенка проявляется в том, что его (как верно установил Т. Рибо[[998]](#footnote-258)) «занимает лишь такая работа, которая исходит от *него*, причиной которой он считает *самого себя*». Каждый ребенок словно читал Шопенгауэра, утверждающего, что «*от искусства всякий получает лишь столько, сколько он сам в состоянии дать*» и что «искусство не имеет дела, подобно науке, только с разумом; оно занимается глубочайшей сущностью человека, и потому *в искусстве понимает каждый лишь столько, сколько в нем самом есть что-нибудь ценное*»[[999]](#endnote-743).

Последняя часть этой книги, как уже известно читателю, уделена образцам пьес «театра для себя». Я постарался сообщить в них то существенное для инсценировки, что касается каждой из этих пьес в отдельности. Общее же — страховочно-общее, — относящееся ко всем им вместе и ко всем тем, какие вздумается сочинить читателю по их подобию, высказано возможно исчерпывающе в настоящей главе.

Казалось бы, ничто нам не мешает перейти к этим примерным пьесам непосредственно…

И пусть поступит так нетерпеливый.

Терпеливый же (и я ручаюсь, — не посетует он на свое терпенье!) задержится часок на вставке, которую угодно было авторскому своенравию поместить между концом этой главы и первой из примерных пьес «театра для себя».

#### **{****321}** III Суд понимающих… (Сон, настолько же невероятный, насколько и поучительный)

Лишь в блаженном сне видишь мертвых и живых вместе здравствующими.

Лишь в блаженном сне все тебе друзья и во всех ты находишь поддержку.

Лишь в блаженном сне почерпаешь уверенность в своей правоте даже от тех, кто смущает и бранит тебя наяву.

Такой сон, несомненно, награда Судьбы за ту уйму терзаний, которые, мнится, всегдашний удел бесконечно пытливых умов, честных шахтеров-мыслителей, настоящих искателей истины, потных работников на путях откровенья.

Такой именно сон и приснился мне, когда последнее из важного в исследовании «театра для себя» было найдено мной и, обработанное, закреплено на бумаге.

Снилось, будто поздним вечером собрались у меня (необычайно, как все, что мне грезится!) Шопенгауэр, Лев Толстой, Ницше, Т. Гофман, Оскар Уайльд, Федор Сологуб, Леонид Андреев и Анри Бергсон…

Пришли, получив мое приглашение пожаловать на интимную, судную беседу о книге «Театр для себя», которую (снилось) я разослал им для ознакомления вместе с книгой «Театр как таковой». Пришли они так просто, с такой отзывчивостью во взоре, что я… (для меня нет ничего невозможного!) что я поверил их приходу как факту совершенно естественному… Поволновался, разумеется, сначала (как-никак, а важные гости), но вскоре успокоился, представил политично незнакомых друг другу, предложил чай, папиросы, усадил всех поудобнее и потактичнее (в строгой зависимости от их взаимных симпатий) и, обменявшись — уж не помню с кем именно — двумя-тремя фразами о вещах незначительных и малоинтересных, ловко перешел к главному предмету предстоявшей беседы.

Неизменный в предпочтении театрального мастерства всякому другому, я познакомлю читателя с этой поистине поучительной беседой в форме, наиболее близкой моему перу, а именно драматической. При этом я не скрою от читателя, что кое-что при записи этой приснившейся беседы, для большей внятности, пришлось проредактировать, причем мной допущены в этих целях не только существенные сокращения, но и *существенные до-полпения*.

Итак, вот вам компетентно судный colloquium[[1000]](#endnote-744) о «театре для себя», в *моей* редакции, но в том порядке, какой имел место во сне!

Первый, к кому, твердо помнится, я обратился с предложением высказаться по существу объединившего нас предмета, был Шопенгауэр.

Почтенный старик не заставил ждать себя с ответом и вообще (к слову сказать и кстати, чтоб отдать ему должную справедливость) был весь вечер чрезвычайно общителен; так сказать, «в ударе».

{322} *Шопенгауэр.* Об идее «театра для себя» скажу прежде всего, что, кто исполнен созерцания какой-нибудь идеи, тот прав, выбирая *искусство* средством для ее воплощения. Правда, искусство по существу дает то же, что и самый мир явлений, но гораздо сосредоточеннее, полнее, сознательно и намеренно, почему оно и может в полном смысле слова быть названо «цветом жизни». Творца его приковывает *зрелище* объективации воли, он отдается ему и не устает созерцать его и воспроизводить в своих изображениях, и *сам несет* тем временем *издержки по постановке этого зрелища*. Именно творческая *воля ставит великую трагедию или комедию на свой собственный счет и является притом своей собственной зрительницей. (После паузы.)* Если весь мир как представление — только видимость воли, то искусство — уяснение этой видимости, некая пьеса в пьесе, сцена на сцене в «Гамлете» (тот же, если хотите, «театр для себя»!). Известно, что дух человека, не довольствуясь заботами, занятиями и треволнениями, которые налагает на него действительный мир, создает себе еще мир фантастический, и этому миру воображения отдается он *на всякие лады* и расточает на него свое время и силы, как только действительность предлагает ему отдых. Просто замечательно, даже изумительно, как человек, рядом со своей жизнью in concreto[[1001]](#endnote-745), всегда ведет еще другую жизнь — in abstracto[[1002]](#endnote-746).

*Евреинов.* Вот, вот! Я бы хотел лишь театрально упорядочить эту «другую жизнь» — разделить ее целиком на праздники конечных достижений! — я говорю про воплощенье грезы…

*Шопенгауэр (смеясь).* Но имейте в виду, что кто предается такой игре — фантазер: картины, которые тешат его в одиночестве, он легко станет примешивать к действительности и потому сделается для нее непригодным!

*Евреинов.* Это не так страшно, во-первых! А во-вторых, я не теряю надежды, что…

*Шопенгауэр (подхватывая).* Надежда, по определению Платона, — это *сон бодрствующего*, так как сущность ее состоит в том, что воля заставляет интеллект — своего слугу, когда тот не в состоянии осуществить ее желаний, по крайней мере, представить их в виде *образов*, вообще заставляет его играть роль утешителя, который, подобно няньке, забавляющей ребенка, обязан утешать своего господина сказками, и притом так, чтобы они имели подобие действительности. Не теряйте же, не теряйте надежды, если вы верите Платону!

*Оскар Уайльд (поправляя бутоньерку).* Платон очарователен!..

*Ницше (язвительно).* Dionysokolax[[1003]](#endnote-747), занятый mise en scène[[1004]](#endnote-748) своей персоны!

*Уайльд.* Это вы обо мне?

*Ницше.* О Платоне. Страстен, но бессердечен и *театрально притворен*: таковы были греки, таковы были и их философы, в том числе и Платон. Недаром же его любимая форма — драматический диалог!

*Уайльд.* Но разве как dionysokolax Платон не очарователен? *(Закуривает папироску.)*

{323} *Евреинов.* О, несомненно! Во всяком случае, очаровательнее, чем как предвосхититель, потому что… *(Шопенгауэру на ухо.)* Pereant qui ante nos nostra dixerunt?[[1005]](#endnote-749)

*Шопенгауэр (смеясь).* Pereant, pereant…

*Евреинов (возвращаясь к теме).* Итак, мое безумие, если таковым считать «непригодность для действительности», не так страшно?

*Шопенгауэр (шутливо).* Напротив! — лестно, так как между гением и безумным как раз то сходство, что оба живут совершенно в другом мире, чем все остальные люди.

*Евреинов.* Это утешительно! Тем более что наш Бальмонт сказал: «Прекрасно быть безумным, ужасно — сумасшедшим».

*Шопенгауэр.* Да, но не забудьте, что можно быть не гением и не безумным, а…

*Евреинов.* А?

*Шопенгауэр.* А только играть роль того или другого.

*Евреинов.* Вы против актерства?

*Шопенгауэр.* Ну что вы! Хотя замечательно, что именно актерская профессия дает наибольший контингент сумасшедших! — эта вечная обязанность забывать самого себя, входя в роль другого, — вы понимаете, как это легко ведет в психиатрическую лечебницу?

*Евреинов.* All the world is a stage, and all the men and women the players on it[[1006]](#endnote-750).

*Шопенгауэр.* Да, с этой точки зрения мне нечего возразить! — Каждый человек, независимо от того, что он есть в действительности и сам по себе, должен играть известную роль, которая назначена ему судьбой, поставившей его в известные условия звания, состояния, воспитания и пр. All the world is a *stage*!.. Как это в самом деле верно! Даже в царстве спокойного размышления человек только зритель и наблюдатель; своим удалением в область рефлексии он походит на *актера*, который, сыграв свою сцену, до нового выхода занимает место среди зрителей и оттуда спокойно смотрит на все, что бы в пьесе ни происходило — хотя бы приготовление к его собственной смерти; но в известный момент он возвращается на подмостки и действует, и страдает как ему должно… Да, мир — это театр…

*Евреинов.* А театр — это «мир как воля и представление»?

*Ницше.* ⎫

*О. Уайльд.* ⎬ Ха, ха, ха…

*Гофман.* ⎭

*Шопенгауэр (поднимая брови).* Ого, как вы профессионально актерски повернули вопрос!..

*Ницше (Шопенгауэру).* Пустите в ход свою эристику[[1007]](#endnote-751)!

*Евреинов (виновато улыбаясь после выкинутого коленца).* Я вас перебил, учитель!

*Шопенгауэр.* Прощаю вашей молодости из-за живости мысли, которая, впрочем, несмотря на свою умышленно профессиональную узость, отнюдь не абсурдна, мой друг! Итак, я говорю, что…

{324} *Евреинов.* Что мир — это театр!

*Шопенгауэр.* Совершенно верно. Взять хоть бы то: на сцене один играет князя, другой — придворного, третий — слугу, солдата, генерала и т. п. Но эти различия суть чисто внешние, истинная же, внутренняя подкладка у всех одна и та же: бедный *актер* с его горем и нуждою. *Так и в жизни*. Конец ее напоминает конец маскарада, когда все маски снимаются. Тут только мы видим, каковы на самом деле те, с которыми мы приходили в соприкосновение, видим, что в детстве жизнь нам представляется *декорацией*, рассматриваемой издали, в старости же тоже декорацией, только рассматриваемой вблизи. Жизнь в старости, когда погасло половое влечение, весьма похожа на комедию, начатую людьми и доигрываемую *автоматами*, одетыми в их платья. Впрочем, порой все человечество рисуется мне в виде *марионеток*, которые приводятся в движение внутренним часовым механизмом.

*Евреинов.* Этот внутренний механизм и есть «воля к жизни»?

*Шопенгауэр.* Конечно.

*Евреинов.* А жизнь — это театр?

*Шопенгауэр.* Театр.

*Евреинов.* Итак, мы *марионетки, движимые «волей к театру»*!

*Шопенгауэр.* Если хотите, выходит, что так.

*Евреинов.* Какая смешная правда!

*Шопенгауэр.* Но самое смешное — если вам нравятся сравнения — это то, что мир, пожалуй, больше всего похож на пьесы Гоцци, где постоянно являются одни и те же лица, с одинаковыми замыслами и одинаковой судьбой; конечно, мотивы и события в каждой пьесе другие, но дух событий один и тот же; действующие лица одной пьесы ничего не знают о событиях в другой, хотя сами и участвовали в ней; вот почему после всех опытов прежних пьес Панталоне не стал проворнее или щедрее, Тарталий — совестливее, Бригелла — смелее и Коломбина — скромнее.

*Гофман.* Браво, браво!

*Шопенгауэр (вдохновенно).* All the world is a stage! — Шекспиру, как автору этих слов, вы должны сказать «браво»!

*Оскар Уайльд.* Шекспир — художник далеко не безукоризненный. Он слишком любит идти прямо к жизни и брать у жизни ее естественный язык. Он забывает, что когда Искусство отказывается от своего орудия — *воображения*, оно отказывается от *всего*.

*Лев Толстой (Леониду Андрееву, возмущенный).* Ну можно ли нести такую чепуху о Шекспире!..

*Шопенгауэр.* Повторяю, именно Шекспиру, как автору сравнения жизни с театром, мы должны сказать «браво». Потому что в самом деле жизнь каждого отдельного лица, взятая в целом и общем, в самых ее существенных очертаниях, всегда представляет собою трагедию; но в своих подробностях она имеет характер комедии. Ибо заботы и муки дня, беспрестанное поддразнивание минуты, желания и страхи каждой недели, невзгоды каждого часа — все это, благодаря постоянно готовому на проделки случаю, сплошь {325} и рядом является сценами из *комедии*. Но никогда не удовлетворяемые желания, бесплодные стремления, безжалостно растоптанные судьбою надежды, роковые ошибки всей жизни с возрастающей скорбью и смертью в конце — все это, несомненно, *трагедия*. Таким образом, судьба, точно желая к горести нашего бытия присоединить еще насмешку, сделала так, что наша жизнь должна заключать в себе все ужасы трагедии, — но мы при этом лишены даже возможности хранить достоинство трагических персонажей, а обречены проходить все детали жизни в неизбежной пошлости характеров комедии.

*Гофман (морщась).* Я не вижу «неизбежной пошлости».

*Евреинов (стараясь замять вопрос о «пошлости»).* Сравнение жизни с театром было найдено еще до Шекспира Эразмом Роттердамским, а до него Марком Аврелием.

*Шопенгауэр.* Но Шекспир это сделал лучше всех.

*Евреинов (любезно).* Не считая вас!

*Шопенгауэр (скромничая).* Я предпочитаю истинно художественное произведение, говорящее не отвлеченно и суровым языком рефлексии, а наивным и *детским языком* созерцания, не общими понятиями, а *мимолетными образами.*

*Евреинов.* В таком случае, дорогой наставник, вам положительно приходится благословить мое искусство «театра для себя».

*Шопенгауэр (смеется).* Вам нельзя отказать в диалектических ухищрениях, так же как и в ребячестве.

*Евреинов.* «Ребячество — отличительная черта гениальных людей», — сказал мой наставник?

*Шопенгауэр (польщенный цитатой).* У вас хорошая память!..

*Евреинов.* Merci.

*Шопенгауэр.* Я не отказываюсь от своих слов. — Конечно, каждый гениальный человек уж потому большой ребенок, что *смотрит на мир совершенно как на зрелище*, т. е. как на что-то чуждое ему. К тому же эта решительная у гениев склонность *к наглядному, к монологам*!

*Евреинов.* Я польщен, несмотря на то, что в своем ребячестве должен казаться смешным!

*Шопенгауэр.* А разве мы не кажемся смешными, когда относимся слишком серьезно к настоящей действительности?!

*Евреинов.* Вы правы, учитель.

*Ницше (задумчиво).* Стать зрелым мужем — это значит снова обрести ту серьезность, которою обладал в детстве, во время игр.

*Шопенгауэр (не слушая Ницше).* Ведь только, так сказать, «обыкновенный сын земли» совершенно исполнен и удовлетворен обычной действительностью, к которой он так «серьезно» относится! И не потому ли так пусто и бессодержательно, рассматриваемая извне, и так тупо и бессмысленно, ощутимая изнутри, протекает жизнь большинства людей! Какая разница с гением! — Вот кого действительность не может удовлетворить, потому что не может наполнить его сознания! И вот почему гений полагается {326} не на действительность, а на *фантазию*, которая расширяет его кругозор за пределы действительно предстоящих его личности объектов.

*Евреинов.* Но разве при ближайшем исследовании мы не убеждаемся, что решающий голос в конце концов у всех, не только у гениев, принадлежит во всех делах не понятиям, не рассуждениям, а именно *воображению*, облекающему в красивый образ то, что оно желало бы нам навязать? Помнится, эта мысль принадлежит именно вам, учитель?

*Шопенгауэр.* Совершенно верно. Но здесь вся разница в использовании фантазии гением и «обыкновенным сыном земли»[[1008]](#footnote-259).

*Евреинов.* Понимаю. А как вы относитесь, учитель, к использованию фантазии в целях проповедуемого мною «театра для себя»?

*Шопенгауэр (уклончиво).* Вы же знаете, что умный человек и в одиночестве найдет отличное развлечение в своих мыслях и *воображении*, тогда как тупица… Гм… Несомненно счастливейшая страна та, которая нуждается в малом ввозе, если совсем в нем не нуждается, — так и из людей будет счастлив в вашем «театре для себя» лишь тот, в ком много внутренних сокровищ и *кто для развлечения требует извне лишь немного или ничего*. Подобный «импорт» обходится дорого, порабощая нас, опасен, причиняет часто неприятности и все же является лишь скверной заменой продуктом собственных недр.

*Евреинов.* Вы говорите про официальный публичный театр?

*Шопенгауэр.* Я говорю, что от *других*, вообще *извне* нельзя ни в каком отношении ожидать многого. А между тем *circenses нужны* людям.

*Евреинов.* В таком случае, вне всякого сомнения, вы должны быть сторонником «театра для себя».

*Шопенгауэр.* Вашей вербовке сторонников нельзя отказать в смелости. Но — шутки в сторону, — конечно, произведения, вылившиеся сразу, как бы наитием свыше (а таковыми, должно быть, вы видите инсцены вашего «театра для себя»), — все такие произведения имеют то *великое преимущество*, что они представляют собою чистое создание вдохновенной минуты, свободного парения гениальности, без всякой примеси тенденции и рефлексии; именно потому они, так сказать, пропитаны усладой, прекрасны всецело и сполна, не разделяются на шелуху и ядро, и впечатление от них гораздо *неотразимее, сравнительно с тем, какое производят величайшие творения искусства*, осуществляемые обдуманно и медленно.

*Евреинов (пожимая горячими руками холодные руки Шопенгауэра).* Спасибо!

*Шопенгауэр.* Я вам завидую, потому что *счастье* нам, если еще осталось у нас чего желать и к чему стремиться, для того чтобы поддерживать *игру* вечного перехода от желания к удовлетворению и от последнего к новому желанию, — игру, быстрый ход которой называется счастьем, а медленный — {327} страданием; для того чтобы не наступило то оцепенение, которое выражается ужасной, мертвящей жизнь скукой, томительной тоской без определенного предмета, убийственным languor[[1009]](#endnote-752). Поистине, между страданием и скукой мечется каждая человеческая жизнь! Самое бытие есть постоянное страдание! И однако оно же, взятое только в качестве *представления*, являет знаменательное зрелище!

*Евреинов (радостно).* Да здравствует «театр для себя»!

*Шопенгауэр.* Во всяком случае, да здравствует его исследованье! Истинная мудрость достигается не тем, чтобы измерить безграничный мир, а тем, чтобы до глубины исследовать какую-нибудь частность, стараясь совершенно познать и понять ее истинное и подлинное существо. И в этом смысле вас можно поздравить. Хотя, надеюсь, вы оцените при этом мою боязнь придирчивой критикой старости испортить работу ваших юных лет!.. Мы, пессимисты, неисправимые пес…

*Ницше (перебивая).* Хорош пессимист! отрицатель божества и мира, подтверждающий мораль и… играющий на флейте! Да, да, ежедневно, после обеда; прочитайте об этом у его биографа. Как? разве это, собственно, — пессимизм?

*Шопенгауэр (невозмутимо).* Если бессмыслицы, какие нам приходится выслушивать в разговоре, начинают сердить нас, надо вообразить себе, что разыгрывается комическая сцена между двумя дураками; это — испытаннейшее средство.

*Ницше.* Очень остроумно, господин флейтист! Vivat comoedia[[1010]](#endnote-753)! Нет, подумать только, что я некогда обожал его философию свыше меры!..

*Евреинов.* Виноват, господа, но…

*Ницше (не слушая).* Поистине бывает болтливость гневная: часто ее встречаем у Лютера, еще чаще у Шопенгауэра!..

*Евреинов.* Господа, мы отвлеклись от темы!

*Ницше.* Нисколько, потому что я имею в виду *проблему актера*! А она возникает передо мной каждый раз, как я вижу глупость морального негодования, служащего для философа признаком того, что его покинул философский юмор!.. Это «страданье» Шопенгауэра, его «принесение себя в жертву истине»[[1011]](#endnote-754), — о, надо слышать все, что скрывается за его словами! — все это обнаруживает то именно, что было в нем скрыто агитаторского и *актерского*!

*Шопенгауэр (про себя).* Si tacuisses — philosophus mansisses[[1012]](#endnote-755)!..

*Ницше.* Знайте, что *проблема актера беспокоила меня больше всего*[[1013]](#endnote-756)!.. Чистосердечная ложь; любовь к притворству, вспыхивающая, как сила, оттесняющая в сторону так называемый «характер», затопляя его, иногда погашая внутреннее стремление к роли и к маске, к видимости; избыток всякого рода способностей к приспособлению, не удовлетворяющихся уже службой только ближайшей, самой необходимой потребности: все это, может быть, есть не только актер сам по себе!.. Такой инстинкт постепенно делает человека способным «надевать мантию для всякого ветра» и сам делается почти мантией — образцом того вечного воплощенного искусства {328} игры в прятки, которое у животных носит название mimicry[[1014]](#endnote-757). Возьмите, например, евреев, этот народ, обладающий искусством приноравливания par excellence[[1015]](#endnote-758)! — народ, в котором apriori[[1016]](#endnote-759) можно видеть всемирно-исторический источник актеров, настоящее средоточие актеров! И точно! — разве не уместен в настоящее время вопрос: какой хороший актер не еврей?.. Взгляд человечества был до сих пор слишком туп, для того чтобы познать, что самые могущественные люди были великими актерами, а самые интересные и безумные периоды истории — когда «актеры», всякого рода актеры, были настоящими господами!.. Уважайте актеров и ищите лучших из них даже и не на сцене!.. помните, что лучшая маска, какую мы только можем надеть, — это наше собственное лицо! А всякий глубокий ум нуждается в маске! Все глубокое любит маску! самые глубокие вещи питают даже ненависть к образу и подобию!..

*Шопенгауэр (не выдержав).* Виноват, мой юный друг, вы увлекаетесь! — Правда, у каждого человека есть врожденный талант путем мимики превращать свое лицо в маску, весьма точно изображающую то, чем бы он *должен* быть на самом деле; маска эта, выкроенная исключительно по его индивидуальности, так точно прилажена, так подходит к нему, что получается полная иллюзия. Но всякое притворство — дело рефлексии; долго и без перерыва его не выдержишь: «nemo potest personam diu ferre fictam»[[1017]](#endnote-760), — говорит Сенека в книге «De dementia»[[1018]](#endnote-761). Притворство, маска допустимы только тогда, когда они приносят пользу, предотвращая вред, позор и смерть. Помните, у Ариосто:

Quantunque i! simular sia le più volte  
Ripreso e dia mala mente indici,  
Si trova pure in molte cose e molte  
Avere fatti envidenti benefici,  
E danni e biasmi e morti avere tolte[[1019]](#endnote-762).

В частности, ношение таких усов, как у вас, почтеннейший, — усов, имеющих, по-моему, вид полумаски, должно быть попросту запрещено полицией. Я уже не говорю о том, что как половое отличие мужчины, которое к тому же торчит посреди лица, усы крайне неприличны…

*Ницше (перебивает, обращаясь к другим).* Ну разве я не прав, говоря о глупости морального негодования!.. Переходить на личности с упоминанием полиции — до этого может дойти только мораль Шопенгауэра! Она уже дошла однажды до проповеди телесных наказаний за дуэли, и — дали бы только Шопенгауэру его пресловутую волю — он бы не задумался подвергнуть меня «порке по-китайски» за рыцарский шрам от поединка, который, со времен студенчества, украшает тоже — извините — середину моего лица!

*Шопенгауэр.* Конечно, вы бы предпочли, чтоб ваши *ложные* суждения остались без опровержения и без возмездия!

*Ницше.* Ложность суждения еще не служит для нас возражением против суждения; это, может быть, самый странный из наших парадоксов. Вопрос в том, насколько суждение споспешествует жизни, поддерживает жизнь, {329} поддерживает вид, даже, может быть, способствует воспитанию вида; и мы решительно готовы утверждать, что самые ложные суждения (к которым относятся синтетические суждения a priori[[1020]](#endnote-763)) — для нас самые необходимые, что без допущения логической фикции, без сравнения действительности с чисто вымышленным миром безусловного, самому себе равного, без постоянного фальсифицирования мира посредством численности человек не мог бы жить, что отречение от ложных суждений было бы отречением от жизни, отрицанием жизни. Признать ложь за условие, от которого зависит жизнь, — это, конечно, рискованный способ сопротивляться привычному чувству ценности вещей; и философия, отваживающаяся на это, ставит себя уже одним этим по ту сторону добра и зла. Не забудьте, что, даже переживая что-нибудь необычайное, мы выдумываем себе большую часть переживаемого, и нас едва можно заставить смотреть на какое-нибудь событие не в качестве «изобретателей». Все это значит, что мы коренным образом и издревле привыкли ко лжи. Или, выражаясь добродетельнее и лицемернее, словом, приятнее: мы более художники, нежели это нам известно.

*Оскар Уайльд.* Простите, сэр, но можно подумать, что вы слишком усердно читали мою статью «Упадок лжи»[[1021]](#endnote-764).

*Ницше.* Понятия о ней не имею.

*Уайльд.* Как странно! А между тем такое сходство! *(Обращаясь к другим.)* Судите сами, господа! разве в этой статье я не говорил, что «общество рано или поздно возвратится к своему утерянному руководителю, к образованному и пленительному *лжецу*», что «когда рассветет этот день или хоть заалеет его заря, как радоваться будем все мы! Факты будут считаться постыдными, Истина будет плакать над своими оковами, и Поэзия, с ее сказочным настроением, вернется в нашу страну», но что «прежде чем сбудется это, мы должны развить позабытое Искусство Лжи», так как «ложь, т. е. передача прекрасных, но неверных вещей, есть истинная цель искусства, ложь поэзии правдивее правды жизни», и «маска всегда нам скажет больше, чем самое лицо». Право же можно подумать, что мистер… Ницше (так кажется?) дал приют своей философии под кровом моего дома!

*Ницше (снисходительно).*

В своем мне доме жить вольней.  
Я никому не подражал;  
Всех осмеял учителей.  
Кто сам себя не осмеял.

Это надпись над моим подъездом, сударь!

*Уайльд.* А я над дверью своей библиотеки написал слово «Причуда».

*Ницше.* Это еще до вас сделал Эмерсон[[1022]](#endnote-765). По-видимому, вы влюблены в пышные слова как в пестрые шкуры и только *по коврам* лжи умеете ходить твердыми ногами, вы, нежные!

*Евреинов (желая шуткой прекратить разногласие).* Этот 53‑й, если не ошибаюсь, из посмертных афоризмов времен «Заратустры»[[1023]](#endnote-766) звучит для {330} русского уха как игра слов — наши школьники спрягают «я хожу *по ковру*, ты ходишь, *пока врешь*, он ходит, *пока врет*» и т. д. Смешно, хе‑хе, а?

*Уайльд.* Мне не до смеха в обществе, где идею лжи мало того что профанируют, но еще грубо обращают против ее же творца!

*Ницше.* А! вот уже полупризнание!..

*Евреинов (примирительно).* Господа, успокойтесь! Покиньте поле брани! Сделайте это сейчас так же совместно и одновременно, как в 1900 году[[1024]](#endnote-767)! Ведь можно было тогда подумать, что вы из дружбы не захотели пережить друг друга!

*Ницше.* Дружба с неизвестным?!

*Уайльд.* Это я-то «неизвестный»!

*Лев Толстой (Леониду Андрееву).* Даже я знаю этого декадента-эстета и притом с самой худшей стороны: достаточно сказать, что Оскар Уайльд избирает темою своих произведений отрицание нравственности и восхваление разврата!

*Евреинов.* Господа, идея приятия мира чрез Искусство, а Искусства через Ложь находилась в ваше время in pendente[[1025]](#endnote-768)! Этого факта достаточно в оправданье оригинальности как того, так и другого спорщика! *(На ухо Уайльду.)* Уступите — вы моложе! *(На ухо Ницше.)* Уступите — вы старше!

*Ницше (тихо).* À la longue, — меня мало тревожат карманные воры. И истинно не от карманных воров пришел предостерегать Заратустра. *(Евреинов просит Ницше высказать подробнее свое мнение о «театре для себя», в то время как Лев Толстой и Леонид Андреев беседуют.)*

*Лев Толстой.* И людям не стыдно спорить о том, кто из них раньше расхвалил ложь!.. Нашли добродетель, чтоб хвастаться!

*Леонид Андреев.* Нет, знаете ли, Лев Николаевич, я держусь того мнения, что *бескорыстная любовь к вранью*, например, не так уж плоха, так как она часто бывает неразвившимся зародышем того же литературного дарования!

*Толстой.* Полноте!

*Евреинов (громко и несколько официально).* Мой дорогой гость Фридрих Ницше согласился высказать свой взгляд на явление, которое я определяю как «театр для себя»! *(К Ницше, с поклоном.)* Прошу!

*Ницше.* Извольте!.. Скажу прежде всего, что я вообще преисполнен благодарности художникам сцены, так как именно художники сцены дают людям глаза и уши видеть и слышать с некоторым удовольствием то, что каждый из себя представляет, что каждый переживает, что каждый хочет: только они одни учат нас ценить героя, скрытого в каждом заурядном человеке, только они одни учат искусству смотреть на себя издали как на героя: на себя, упрощенного и преображенного, — учат искусству «поставить на сцену» себя самого. Вот уже мысль, с вершины которой я охотно встречаю вашу идею «театра для себя». В самом деле — в человеке соединены творение и творец: в человеке есть материал, обломки, излишек материала, глина, грязь, безумие, хаос; но в человеке есть также и творец, скульптор, твердость молота, божественность созерцающего и седьмой день. Что мне драма! {331} Что мне судороги ее обычных экстазов, которым удивляется чернь! Что мне все актерские фокусы-покусы жестов! Я знаю, что в театре люди честны только в массе — в качестве отдельных личностей они лгут и пред другими, и пред собою; идя в театр, оставляют самих себя дома, отказываются от права своего голоса и собственного суждения, от своего вкуса, даже от своей храбрости, которую имеют, сидя в собственных четырех стенах. Никто не приносит в театр самых тонких черт своего искусства: в театре — народ, публика, стадо, женщины, фарисеи, ревуны, демократы, ближний, со-человек, там личная совесть подпадает нивелирующему началу большинства. Как видите, в этом смысле я устроен совсем антитеатрально, совсем не так, как Вагнер, этот настоящий человек театра, актер, даровитейший мимоман из всех, когда-либо бывших, да, *кроме* того, еще и музыкант!.. Нет!.. кто в самом себе имеет достаточно трагедии и комедии, конечно, предпочтет не ходить в театр; или, если пойдет в виде исключения, то все, включая сюда и пьесу, и публику, и автора, будет ему *его собственной* трагедией и комедией, так что мало имеет для него значения, какая пьеса ставится в данный вечер. Если я правильно понимаю ваш «театр для себя», то это — *аскетический* театр, так как аскетический идеал, которому, по-моему, следует ваш театр, возникает из инстинкта защиты и спасения вырождающейся жизни, которая всяческими средствами ищет удержаться и борется за свое существование. Аскетический жрец — это воплотившееся желанье «быть иным», «быть в ином месте»… Не таковы ли вы, как автор «театра для себя»?

*Евреинов (покорно).* Вам виднее, маэстро!

*Ницше.* Во всяком случае, я рад приветствовать появленье этой идеи именно в России, этом огромном, срединном государстве, где начинается отлив Европы в Азию, — государстве, достигшем величайшей и удивительнейшей силы воли, которая, откладываясь и накопляясь с давних пор, грозно ждет, чтобы стать свободной. Я приветствую Россию как ученик Достоевского, приветствую как славянин из рода графов Ницких, лишь случайно родившийся на этой ненавистной мне «германской низменности».

*Евреинов.* Рад слышать это от славнейшего из германских подданных в великую годину торжества славянства.

*Уайльд (иронически щуря на меня глаза).* Если вы ищите подтверждения своей идеи у авторитетов, брошу в пользу вашего «театра для себя» следующие мысли. Во-первых, мне кажется, что и без «аскетического идеала» мистера Ницше можно признать, что воображение в самом деле должно распространять вокруг себя одиночество, так как именно в уединении и молчании оно работает лучше всего. Боги живут так: они или размышляют о своем собственном совершенстве, как говорит нам Аристотель, или, как воображал Эпикур, наблюдают спокойным взором зрителя трагикомедию ими сотворенного мира. И мы так же могли бы жить, как они, и могли бы смотреть с подобающим волнением на разнообразные сцены, представляемые людьми и природой. Мы могли бы одухотворить себя, оторвавшись от действия, и стать совершенными, отбросив энергию. Мне часто кажется, {332} что Браунинг[[1026]](#endnote-769) чувствовал нечто в этом роде. Браунинг мог бы дать нам Гамлета, исполняющего свою миссию мысленно. События и происшествия были для него нереальны и безразличны. Он делал душу протагонистом трагедии жизни и смотрел на действие как на единственный недраматический элемент в пьесе. «Театр для себя», говорите вы? Пожалуй! Ведь искусство не обращается к специалистам, а лишь к художественному темпераменту. Оно считает себя всеобщим и единым во всех отраслях! При этом несомненно, что художественный спектакль должен носить на себе печать *одного* мастера. Этот мастер — истинный драматург — будет, разумеется, показывать нам жизнь в условиях искусства, а не искусство в форме жизни, потому что, выражаясь научно, основа Жизни, «энергии Жизни», как назвал бы ее Аристотель, есть лишь желание выразить себя, а Искусство всегда предлагает разнообразные формы, путем которых это выражение может быть достигнуто. Природа вовсе не великая мать, родившая нас. Она — наше создание. Наш мозг вызывает ее к жизни. Вещи существуют потому, что мы их видим, а *как* мы видим и что мы видим, это зависит от Искусства, влиявшего на нас. Искусство — это наш духовный протест, отважная попытка указать Природе ее надлежащее место. Что же касается бесконечного *разнообразия* Природы, то это чистейший миф — разнообразия нет в самой Природе; оно лишь в воображении, фантазии. Жизнь — этой лучший, это единственный ученик Искусства.

*Евреинов.* Искусства ли?

*Уайльд.* Я знаю, сэр, что вы дерзко противопоставили моему эстетическому принципу жизни свой пре-эстетический принцип[[1027]](#endnote-770). Я не стану с вами спорить, так как я не всегда уверен, согласен ли я с тем, что говорю. Напротив, со многим, мною утверждаемым, я не согласен и не согласен совершенно! И это по той простой причине, что я разгадал значение метафизических истин — это истины в *масках*.

*Евреинов.* Но вся *ваша* жизнь, cher maître[[1028]](#endnote-771), не представляет ли она собою в целом прелестный образец «театра для себя»?

*Уайльд.* И для других, прибавьте. Я всегда говорил себе: «будь поэтом своей жизни», — это главное! В конце концов естественность — это та же поза…

*Евреинов.* И очень трудная, если не самая трудная, что подтвердит вам любой режиссер бытовых пьес. Вы учили, cher maître…

*Уайльд.* Главное, чему я учил, — это *создавать из самого себя произведение искусства*. Как и везде, здесь упражнение должно предшествовать совершенству. Начнем со Лжи, этой основы Искусства! Много молодых людей вступают в жизнь с природным даром преувеличения, который, если бы его воспитать в подходящей и благоприятной ему обстановке или в подражания лучшим образцам, вырос бы в нечто действительно великое и чудесное…

*Евреинов.* Но…

*Уайльд.* Я знаю: люди говорят, что вымысел обращается норой в нечто слишком болезненное. Мое мнение: в отношении психологии он никогда не был достаточно болезненным.

{333} *Ницше.* Мною уж давно изречено, что человек постепенно сделался *мечтательным животным*, что если весь мир импровизирует свой день, то сделаем и мы сегодня как весь мир! Жить — разве это не значит как раз быть чем-то другим, нежели эта природа? — Все это, мой милый… г. Уайльд (так кажется?) было сказано мною если не до вас, то одновременно с вами.

*Уайльд.* И о том, что надо обращать себя в произведение Искусства?

*Ницше.* И об этом.

*Евреинов.* Если не ошибаюсь, в 667‑м из посмертных афоризмов г. Ницше говорится: «Работайте над собою ежедневно на каждом шагу как художники».

*Ницше.* Да, это мой афоризм.

*Уайльд.* Но… посмертный!

*Евреинов.* Он относится к 1882 – 1884 годам.

*Уайльд.* В это время мне было под 30, и мое эстетическое учение уже ошеломило мир.

*Ницше.* Не знаю, что вы разумеете под словом «мир»; если читающую публику, то она еще в семидесятых годах могла узнать из моей «Веселой науки», что *как эстетический феномен*[[1029]](#endnote-772) наше существование все-таки еще выносимо для нас и с помощью искусства мы имеем глаза и руки и, что важнее всего, чистую совесть к тому, чтобы быть в состоянии сделать из самих себя такой феномен.

*Уайльд.* Невероятно!..

*Ницше (неумолимо).* В той же моей книге «мир», как вы выражаетесь, мог узнать, что почти все европейцы, с наступлением возмужалости, путаются своими ролями, являясь жертвами своей собственной «хорошей» игры, и, забывая, как много было случая, каприза, произвола, когда решалось их «призвание», — да уж поздно! — роль сделалась действительным характером, искусство — природой.

*Шопенгауэр (Уайльду).* Вот уж когда вы должны повторить мое излюбленное изречение «pereant qui ante nos nostra dixerunt»[[1030]](#endnote-773)!

*Уайльд.* Теперь я понимаю, что заставляло меня всегда торопиться с рекламой своих мыслей — мир все-таки узнал от *меня* сказанное раньше другим!

*Евреинов.* От души радуюсь столь утешительной ликвидации «совпадения».

*Уайльд.* Les beaux esprits se rencontrent[[1031]](#endnote-774).

*Евреинов (обращаясь к Гофману).* Не находите ли вы, любезный г‑н Гофман, что многое, вернее — главное, что здесь говорилось о власти грезы над жизнью, о творческом значении Фантазии в отношении человека к действительности и о командном положении Искусства в его отношении к Природе — словом, то существенно важное и прочное, что послужило фундаментом для моего учения о «театре для себя», было предвосхищено неким любителем манеры Калло, чьи имена суть Эрнст, Теодор и Амадеус?

*Гофман.* Рад слышать свои имена в таком почтенном обществе.

{334} *Евреинов.* А я рад, что носитель этих имен присутствует среди нас.

*Гофман.* Почему вы так уверены, что я действительно сижу среди вас, а не гуляю сейчас по берегу Ганга, срывая душистые цветы, чтоб приготовить французский табак для носа какого-нибудь мистического идола? Или не хожу сейчас по мрачным и страшным гробницам Мемфиса, чтобы попросить у старейшего из царей мизинец его левой ноги как лекарство для самой гордой принцессы из Аргентины? Или не сижу, например, над источником Урдар[[1032]](#endnote-775) за серьезнейшим разговором со своим задушевнейшим другом чародеем Руффиамонте[[1033]](#endnote-776)?

*Евреинов.* Я не говорил, что я в этом уверен, — я лишь предполагал.

*Гофман.* Это другое дело. Это также извинительно, как и вечное стремление людей выйти из круга их обыденной, будничной жизни. Санчо полагал, что Бог должен возвеличить того, кто изобрел сон, потому что он был, должно быть, преумный малый, но еще более следовало бы возвеличить того, кто придумал грезы, не те грезы, которые восстают в нашей душе только тогда, когда мы лежим под мягким покровом сна, нет, — я говорю про ту грезу, которая снится нам всю нашу жизнь, часто принимая на свои крылья всю гнетущую тяжесть земного, перед которой умолкает всякая горькая скорбь, все безутешные жалобы обманутых надежд, потому что сама она, будучи небесным лучом, возгоревшимся в нашей груди, в бесконечном стремлении обещает нам исполненье желанья. Ах, господа, как я рад, что мое предпочтение грезы действительности встретило в ваших сердцах такой теплый прием, встретило в ваших умах столько мудрого оправданья! В самом деле, что за чудный мир заключается в нашей душе! Он не ограничен никаким солнечным кругом, его сокровища превышают все неизведанное богатство видимой вселенной! Как нема, нищенски бедна и слепа была бы наша жизнь, если бы мировой дух не создал нас так, что в душах наших есть неиссякаемые алмазные россыпи, из которых сияет нам блеск чудного богатства, составляющего наше достоянье. Как высокодаровиты те, кто действительно сознает это достоянье. Еще даровитее и блаженнее те, кто умеет не только видеть драгоценные каменья перувианских россыпей[[1034]](#endnote-777) души своей, но также извлекать их, шлифовать и придавать им еще более дивный огонь. И если это станет задачей специального искусства «театра для себя», то как же не приветствовать нам его автора! Это должен сделать всякий, кто хоть раз ясно почувствовал, что все, все вокруг него пусто, бесцветно, печально и что он жаждет лишь того, чтобы греза стала действительной жизнью, а то, что он прежде считал своей жизнью, оказалось ошибкой глупого рассуждения.

*Уайльд (уныло).* Еще одно «совпадение»!.. Поистине нет ничего трудней на свете, как быть оригинальным!.. — Plus ça change — plus c’est la même chose[[1035]](#endnote-778)…

*Шопенгауэр.* Pereant qui ante nos nostra dixerunt.

*Евреинов. (Гофману).* Вы упомянули источник Урдар. Я что-то не припоминаю сейчас, о каких целебных свойствах этого источника вы говорили в свое время.

{335} *Гофман.* Источник Урдар, который дал счастье жителям страны Урдар-сад, есть не что иное, как юмор, т. е. дивная способность мысли создавать своего собственного иронического двойника, родившаяся из глубочайшего созерцания природы, по странным гримасам которого человек узнает свои собственные гримасы и, скажу дерзкое слово, гримасы всего живущего и забавляется этим. Искусство «театра для себя» не должно гнушаться этим источником!

*Евреинов.* О, всеконечно!

*Гофман.* Так же, как и талисманом из лавки Челионати[[1036]](#endnote-779), помогающим сделаться прекрасным, хорошим или хоть сносным актером!

*Евреинов.* Ну еще бы!

*Гофман.* Без этого «театр для себя» не обойдется так же легко, как без всего остального! А с этим, даже если мастерство актера не идет дальше выразительного голоса, можно добиться многого. По крайней мере, именно этой способностью вызвано небезызвестное в истории театра письмо, которого однажды удостоился мой знаменитый соотечественник, достохвальный автор великолепного «Фантазуса» — Людвиг Тик[[1037]](#endnote-780). «*Наилучший театр Германии в вашей комнате*, — говорилось Тику в этом письме, — *за вашим круглым столом, при двух свечах*, третья уже лишняя. *Здесь и ансамбль, стиль, гармония, вдохновение, юмор и все, что только можно потребовать*…»[[1038]](#endnote-781) Он обходился, как видите, даже без той идеально послушной труппы, которая соглашалась храниться в свободное время под замком в большом ящике, как это было, например, у знакомого вам, надо полагать, по описанным мною «необыкновенным страданиям», исключительного в свое время директора театра.

*Евреинов.* У нас, в России, Тик совсем неизвестен.

*Гофман.* А между тем он первый и притом задолго до всех ваших прославленных реформаторов театра раскритиковал недостатки современной — да, да, современной и вам — сцены публичного театра. Вам, в частности, как автору «театра для себя», должны казаться особенно ценными указания Тика на «резкое отделение сцены от зрительного зала, совершенно нехудожественное, — по мнению Тика, — и грубое, так как уже до поднятия занавеса зрительный зал имеет вид как будто половина здания отломлена». Тик смеется над «преимуществом», которое большинство видит в том, что сцена и зрительный зал не имеют *связи* друг с другом, над декорациями, которые претендуют на самостоятельные художественные произведения, над этой страшной высотой сцены, где актеры кажутся пигмеями, над противоречием роста актера с перспективой декораций, над светом рампы, оскорбительно фальшивым и т. п.

*Евреинов.* Но эта критика, за подписью других, прославилась как новость начала XX столетия!

*Гофман.* Как видите, она относится к началу XIX, в чем нетрудно убедиться, просмотрев внимательно «Драматургические листки» предтечи ваших театральных реформаторов — моего современника Людвига Тика.

{336} *Евреинов.* Я объясняю замалчиванье Тика поголовной необразованностью большинства ваших режиссеров-реформаторов, потому что иначе пришлось бы объяснить его сомнительной нравственностью «чужими руками жар загребающих».

*Гофман.* Вы судите гуманно, и это делает вам честь. Если бы добродетель не находила в себе самой награды, я предложил бы ее в виде уверения, что Тик уж потому бы одобрил вашу идею «театра для себя», что особую ценность театра он видел в *чувстве уютности*. Насколько я не ошибаюсь, он выразил о сем свое просвещенное мнение следующим образом: «Неподходящий театр своей высотой и глубиной портит всякую правдивую игру и благодаря отдаленности и неясности впечатления лишает зрителя того *уютного самочувствия*, которое необходимо для каждого эстетического наслаждения, в особенности же *при сценическом искусстве*».

*Евреинов.* Мне ничего другого не остается, как почтить вставаньем память Тика и… Гофмана. *(Встаю три раза при замогильном смехе Гофмана.)*

*Тень Тика (сквозя чрез пол, говорит голосом отца Гамлета).* Благословенно собрание, где de mortuis aut bene aut nihil[[1039]](#endnote-782)! *(Театрально раскланивается и исчезает.)*

*Евреинов (после паузы, обращается ко Льву Толстому).* Дорогой Лев Николаевич, мне нет нужды уверять вас, насколько ваше мнение об идее «театра для себя» мне интересно и важно — вы это сами знаете. Скажу лишь, что мой страх пред вашей критикой тем более значителен, что перед ней не устоял, в ваших глазах, и сам Шекспир.

*Лев Толстой (добродушно улыбаясь).* Ну на этот раз я буду снисходителен. Ваш облюбованный «театр для себя», несмотря на слабо выраженный, а пожалуй, и отсутствующий признак кафоличности[[1040]](#endnote-783), в прямом значении этого слова, все-таки мне милее, чем обыкновенный театр, на поддержание которого даются — страшно подумать — миллионные субсидии от правительства и где сотни тысяч рабочих целые жизни проводят в *тяжелом* труде для удовлетворения требований вредного искусства, *нарушающего любовь между людьми* и столь различно понимаемого своими любителями, что даже трудно сказать, что вообще разумеется под искусством, и в особенности хорошим, полезным искусством, таким, во имя которого могут быть принесены те жертвы, которые ему приносятся!.. После посещения театра, где ставят такие произведения, как, например, «Фераморс» Антона Рубинштейна, виденный мной, как вам известно, в Москве, на репетиции, в Консерватории[[1041]](#endnote-784)…

*Евреинов.* Как же, мне об этом рассказывала, кроме вас, одна из участниц хора в этом представлении, жертва режиссерской ругани, так подробно вами описанной, по фамилии (она не была еще тогда замужем) Гиршфельдт…

*Толстой.* И что ж, ей нравилось, когда ее называли «коровой» и орали на нее, как при выгрузке товаров орут на рабочих?

*Евреинов.* Нет, но она говорила, что так уж принято и…

*Толстой.* И терпела!.. Понимаю. Но ради чего она терпела? ради какого такого важного дела? Ведь когда отдашь себе отчет в этом отвратительном {337} зрелище, то никак не поймешь, на кого оно рассчитано. Образованному человеку это несносно, надоело; настоящему рабочему человеку это совершенно непонятно. Нравиться это может, и то едва ли набравшимся господского духа, но не пресыщенным еще господскими удовольствиями развращенным мастеровым, желающим засвидетельствовать свою цивилизацию, да молодым лакеям. И вся эта гадкая глупость изготовляется не только с доброй веселостью, не с простотой, а со злобой, с зверскою жестокостью. Подумать только, что для всякого балета, цирка, оперы, оперетки нужна напряженная работа тысяч и тысяч людей, подневольно работающих часто губительную и унизительную работу! Хорошо было бы, если бы художники все свое дело делали сами, а то им всем нужна помощь рабочих не только для производства искусства, но и для их большей частью роскошного существования, и так или иначе они получают ее в виде платы от богатых людей или в виде субсидий от правительства, которые миллионами даются им на театры, консерватории, академии. Деньги же эти собираются с народа, который никогда не пользуется теми эстетическими наслаждениями, которые дает искусство современного театра! У народа свой театр, свое искусство!.. Мы привыкли понимать под искусством только то, что мы читаем, слышим и видим в театрах, концертах и на выставках, здания, статуи, поэмы, романы… Но все это есть только самая малая доля искусства, которым мы в жизни общаемся между собой. Вся жизнь человеческая наполнена произведениями искусства всякого рода, от колыбельной песни, шутки, передразнивания, украшений жилищ, одежд, утвари — до церковных служб, торжественных шествий. Все это деятельность искусства.

*Евреинов.* И именно искусства «театра для себя»!

*Толстой.* Назовите это как хотите! Главное в том, что это подлинное, настоящее, хорошее искусство. Расскажу вам такой случай. Однажды я шел домой с прогулки в подавленном состоянии духа. Подходя к дому, я услышал пение большого хоровода баб. Они приветствовали, величали вышедшую замуж и приехавшую мою дочь. В пении этом с криками и битьем в косу выражалось такое определенное чувство радости, бодрости, энергии, что я сам не заметил, как заразился этим чувством и бодро пошел к дому и подошел к нему совсем бодрый и веселый. В таком же возбужденном состоянии я нашел и всех домашних, слушавших это пение. В этот же вечер заехавший к нам прекрасный музыкант, славящийся своим исполнением классических, в особенности бетховенских вещей, сыграл нам сонату Бетховена. По окончании исполнения присутствующие, хотя видно было, что всем сделалось скучно, как и полагается, усердно хвалили глубокомысленное произведение Бетховена. А между тем песня баб была настоящее искусство, передавшее определенное и сильное чувство, соната же Бетховена была только неудачная попытка искусства, не содержащая никакого определенного чувства. А вот другой пример! — Помню, видел я представление Гамлета Росси[[1042]](#endnote-785); и самая трагедия, и актер, игравший главную роль, считаются нашими критиками последним словом драматического искусства. А между тем я все время испытывал и от самого содержания драмы, {338} и от представления то особенное страдание, которое производят фальшивые подобия произведений искусства. И недавно я прочел рассказ о театре у дикого народа вогулов. Одним из присутствовавших описывается такое представление: один большой вогул, другой маленький, оба одеты в оленьи шкуры, изображают один — самку оленя, другой — детеныша. Третий вогул изображает охотника с луком и на лыжах, четвертый голосом изображает птичку, предупреждающую оленя об опасности. Драма в том, что охотник бежит по следу оленьей матки с детенышем. Олени убегают со сцены и снова прибегают. Такое представление происходит в маленькой юрте. «Охотник» все ближе и ближе к преследуемым. «Оленек» измучен и жмется к «матери». «Самка» останавливается, чтобы передохнуть. «Охотник» догоняет и целится. В это время «птичка» пищит, извещая «оленей» об опасности. «Олени» убегают. Опять преследование, и опять «охотник» приближается, догоняет и пускает стрелу. Стрела попадает в «детеныша». «Детеныш» не может бежать, жмется к «матери», «мать» лижет ему рану. «Охотник» натягивает другую стрелу. Зрители, как описывает присутствующий, замирают, и в публике слышатся тяжелые вздохи и даже плачь. И я, по одному описанию, почувствовал, что это было истинное произведение искусства.

*Евреинов.* То радостное, что вы говорите, дорогой Лев Николаевич, любой философ может смело назвать пролегоменами к апологии «театра для себя». Я так и сделаю.

*Толстой.* Если вы под «театром для себя» подразумеваете область искусства простых, доступных всем чувств, *область огромную и почти еще нетронутую*, то вы конечно правы, всячески ратуя за такой «театр». Взять хотя бы огромную область *детского* искусства: шутки, пословицы, загадки, песни, пляски, детские забавы, подражание — все то, что не признавалось до сих пор достойным предметом искусства! А между тем, в своих самых примитивных формах, это — искусство, и искусство, требующее серьезного к себе отношения!.. Насколько подобное отношение важно, например, для *очарования детской игры*, видно хотя бы из такого случая… Впрочем, вы наверно его знаете… читали…

*Евреинов.* Расскажите, Лев Николаевич!..

*Толстой.* Я же описал в свое время эту поучительную историю.

*Евреинов.* Напомните!

*Толстой (улыбаясь).* До сих пор с умилением ее вспоминаю… Было это в раннем детстве… Сели мы как-то на землю и, воображая, что плывем на рыбную ловлю, изо всех сил начали грести. Брат Володя сидел сложа руки и в позе, не имеющей ничего схожего с позой рыболова. Я заметил ему это; но он отвечал, что от того, что мы будем больше или меньше махать руками, мы ничего не выиграем и не проиграем и все же далеко не уедем. Я невольно согласился с ним. Когда, воображая, что я иду на охоту, с палкой на плече, я отправился в лес, Володя лег на спину, закинув руки под голову, и сказал мне, будто бы и он ходил. Такие поступки и слова, охлаждая нас к игре, были крайне неприятны, тем более что нельзя было в душе не согласиться, {339} что Володя поступает благоразумно. Я сам знал, что из палки не только что убить птицу, да и выстрелить никак нельзя. Это игра. Коли так рассуждать, то и на стульях ездить нельзя; а Володя, я думал, сам помнит, как в долгие зимние вечера мы накрывали кресло платками, делали из него коляску, один садился кучером, другой лакеем, девочки в середину, три стула были тройка лошадей, — и мы отправлялись в дорогу. И какие разные приключения случались в этой дороге! И как весело и скоро проходили зимние вечера!.. Ежели судить по-настоящему, то игры никакой не будет. *А игры не будет, что ж тогда остается*?..

*Евреинов (после паузы, повторяет задумчиво).* «А игры не будет, что ж тогда остается?..»

*Толстой.* И вот мне думается: серьезный художник будущего будет понимать, что сочинить сказочку, песенку, которая тронет, прибаутку, загадку, которая забавит, шутку, которая насмешит, — несравненно важнее и плодотворнее, чем сочинить роман, симфонию или драму, которые развлекут на короткое время несколько людей богатых классов и навеки будут забыты. Да, забыты, потому что это удел всякой *подделки* искусства. Для производства таких подделок существуют, как известно, определенные рецепты, так что талантливый человек, усвоив их, может уже a froid[[1043]](#endnote-786), холодным способом, без малейшего чувства, производить такие предметы. Например, для произведения искусства в драматической форме талантливому человеку, кроме всего того, что нужно для романа и повести, нужно еще выучиться вкладывать в уста своих действующих лиц как можно больше метких, остроумных слов, пользоваться театральными эффектами и уметь так переплетать действия лиц, чтобы на сцене не было ни одного длинного разговора, а было бы как можно больше суеты и движения. Если писатель умеет это делать, то может писать не переставая драматические произведения одно за другим, избирая сюжеты из уголовной хроники и из последнего занимающего общество вопроса, вроде гипнотизма, и т. п. От подобных подделок отвратится художник будущего, прежде всего чуждый разврата технических усовершенствований, скрывающих порой отсутствие содержания. *Деятельность художника будет в будущем доступна для всех людей*. Доступна же делается эта деятельность людям из всего народа потому, что, во-первых, в искусстве будущего не только не будет требоваться та сложная техника, которая обезображивает произведения искусства нашего времени и требует большого напряжения и траты времени, но будет требоваться, напротив, ясность, простота и краткость — те условия, которые приобретаются не механическими упражнениями, а воспитанием вкуса. Искусство будущего, а стало быть и театральное, будет производиться *всеми людьми* из народа, которые будут заниматься им тогда, когда они будут чувствовать потребность в такой деятельности. И если под «театром для себя» вы подразумеваете вот именно такой театр будущего, то вы, конечно, правы, всячески хлопоча о его осуществлении. И несомненно преуспеете, потому что, как-никак, а наше исключительное искусство высших классов {340} христианского мира пришло к *тупику*. По тому пути, по которому оно шло, ему дальше идти некуда!..

*Евреинов.* И оно будет вынуждено обратиться к «театру для себя» как к *последнему прибежищу. (После паузы.)* Вы молчите, Лев Николаевич! Я принимаю это за знак согласия. *(Толстой добродушно посмеивается.)*

*Л. Андреев (обращается ко мне, нервно закуривая папироску).* Когда пришла вам в голову идея «театра для себя»?

*Евреинов.* Давно. Книга же под этим заглавием объявлена «готовящейся к печати» в 1912 году на последней странице вышедшей из печати в том же году моей книги «Театр как таковой»…

*Л. Андреев.* Знаю.

*Евреинов.* Мне очень грустно было слышать, что вы как будто открещиваетесь от театра игры.

*Л. Андреев.* Я отнюдь не враг вообще комедии игры… Хорошо все то, что хорошо. Когда предо мною идет комедия игры и меня откровенно приглашают верить, я могу это сделать, если захочется: так верит ребенок, когда ему хочется играть, что вот этот стул — лошадь. Я и сам не прочь поиграть! Да и играл! Играл однажды в своей жизни с большим увлечением. Было это в Москве, после маскарада, устроенного художниками. Скучно там был до слез — как бывает на всех маскарадах. И вот Сац, Илья Александрович[[1044]](#endnote-787), знаете его?

*Евреинов.* Как же, покойный был моим большим другом, с которым связывала нас не только музыка, но и многое другое, начиная с общности друзей и врагов… Насколько мы были дружны, говорит хотя бы тот факт, что свою последнюю ночь пребывания в Петербурге он целиком, с полуночи до 6 ч<асов> утра, провел у меня с глазу на глаз.

*Л. Андреев.* Странно, что его нет сейчас с нами! — у вас сегодня такое интересное общество, что…

*Евреинов (перебивая).* Сац всегда и всюду опаздывал. Это был в его жизни столь характерный для него недостаток, что, я думаю, и после смерти он не мог с ним расстаться без ущерба для своей индивидуальности. Ну а что это была за необыкновенная индивидуальность…

*Л. Андреев.* Об этом я, кстати, и хочу рассказать. Итак, Сац, тоже бывший на этом маскараде, позеленевший от скуки, испуганным шепотом предложил мне и некоторым артистам Художественного театра — удрать. «Пойдемте ко мне, — шептал он, — тут недалеко. Что-нибудь сделаем, повеселимся! Я не могу!..» Поехали. Но сразу оказалось что-то совсем странное: пустая, огромная и ужасно холодная, по-видимому, в тот день нетопленая комната и полное отсутствие чего-нибудь веселящего, не нашлось даже и горячего чаю погреться, — поздно! Сац был смущен, бормотал что-то, засматривал в углы и вдруг нашелся: достал откуда-то маленьких восковых свечей от елки и с нашей помощью налепил их всюду — на подоконники, на столы, на рояль. Стало совсем странно — и как будто весело. И вот тут, дальше, началось то особенное и милое, о чем до сих пор я вспоминаю с радостью: *мы все начали играть*. Было нас немного: Книппер, Москвин, {341} Качалов, Званцев, Леонидов[[1045]](#endnote-788), Сац и я, и все мы играли: *сами для себя*, публики не было. Дан был только общий план: вообразить нечто в высокой степени испанское; и Сац импровизировал музыку, Званцев тут же сочинил соответствующий стихотворный текст, и остальные входили всякий со своим. Было нелепо, смешно, как Вампука[[1046]](#endnote-789), и необыкновенно талантливо. Сперва сам я не хотел играть: неловко было, совсем не умею, но увлекся незаметно и тоже что-то заиграл, от чего сам же и смеялся. И все смеялись, сами от себя и друг от друга, прерывалась музыка от смеха, и все играли: пели, нагромождали события, сами себе режиссировали, на лету улавливали связь и подхватывали диалог; некоторые с маскарада приехали костюмированными. И не было публики — одни играющие.

*Евреинов.* Как же, мне об этом Сац рассказывал с ему одному только свойственным юмором. Вас копировал, Леонид Николаевич! Уж не знаю, удачно ли, но смешно.

*Л. Андреев.* Подумайте, даже теперь, много лет спустя, когда я так решительно открещиваюсь от театра игры, мне невольно вспоминается этот чудесный вечер чудесной игры! *(После паузы.)* Да, игра необходима! Нужна всем: и собакам, и детям, и профессорам! И сколько еще вспоминается случаев, странных вечеров, дней особого настроения, когда вдруг нестерпимо захочется играть: хотя бы вдвоем, хотя бы одному, как котенку. Сделать другое лицо, надеть маскарадные одежды, испанский плащ, золотую картонную корону, что-то вообразить, говорить стихами и нет — играть во что бы то ни стало. И вспоминаются мне те плачущие дети, которым или родители запретили, или товарищи бойкотируют: не приняты они в игру и со стороны смотрят завистливо и со слезами! И думается мне: когда мы идем в театр «игры» и смотрим из своего горького партера на играющих актеров — не есть ли мы те же непринятые дети, отверженные волей родителей от общего веселья, нелепые и ненужные свидетели чужой радости… публика! Надо самим играть, а не смотреть только! — *В этом смысл игры* и осуждение того театра, который сам для себя за наши деньги великолепно играет, а нас засадил в партер для зависти и бессильного, стороннего, холодного смеха… *(Нервно курит.)* И в будущем театре не будет зрителей: это первое и основное требование нового театра, столь же необходимое, как и в социальной жизни уничтожение обедающих и только смотрящих на обед — все за стол! Зрители в театре игры исчезнут потому, что самый театр игры постепенно уничтожится, распылится, уйдет в самое жизнь, станет не особым зданием с городовым у подъезда, а войдет в общую частную обывательскую жизнь как один из радостных элементов ее. Играть будут сами для себя, без публики и без актеров — сами. Жизнь требует, чтобы игра вернулась в отчий дом жизни, как блудный сын из своих невольных скитаний. Как это осуществится фактически, я, конечно, не знаю, да и не особенно задумываюсь: жизнь так развивается и растет, что всякие чудеса становятся мыслимы. И разве это такое уже чудо: стать самим немножко творцами и художниками, сочинителями и музыкантами — не только смотреть и слушать, а и самим нечто на собственную радость создавать!

{342} *Евреинов.* Да, да, вы, помнится, писали об этом[[1047]](#endnote-790)?

*Л. Андреев.* Как же.

*Евреинов.* Я потому вас спрашиваю, Леонид Николаевич, что, помнится, в вашей статье, где изложен этот взгляд на игру, вы касаетесь моей книги «Театр как таковой», называя ее, между прочим, «чрезвычайно интересным исследованием». Не потому ли вы признали мою книгу интересной, что в ней горячая *проповедь игры* как последнего удела тех, кому не дано узнать смысла жизни?

*Л. Андреев.* Пожалуй, хотя, как вы знаете, я со многим в вашей книге не согласен!

*Евреинов.* Я говорю только об игре, которой вы придали в вашей статье, напечатанной в 1914 году, по-видимому, такое же значение, что и я в своей книге «Театр как таковой», напечатанной в 1912 году.

*Л. Андреев.* Что ж из этого следует?

*Евреинов.* Ничего другого, кроме сердечной благодарности за авторитетное подтверждение моей мысли.

*Л. Андреев.* Вы хотите сказать, что меня завербовали?.. Но в той же статье, о которой вы упоминаете, я указал, что «как растет потребность ввести игру в самую жизнь, а не горестно наслаждаться ею в театре, — так с каждым днем растет потребность в драме психологической».

*Евреинов.* Это уж другой вопрос…

*Л. Андреев.* Кончился театр притворства! Идет *театр правды*!

*Евреинов.* После всего того, что здесь говорилось о грезе, о фантазии, о великом значении лжи искусства, мне кажется бесплодным говорить о театре правды; тем более что сейчас это вывело бы нас из критического обсужденья «театра для себя».

*Федор Сологуб.* Правда? Правда чего?.. Правда Жизни, этой бабищи дебелой и румяной, но безобразной?.. Бежать ее надо.

*Евреинов (обрадованный поддержкой).* Жизнь — сплошная передоновщина[[1048]](#endnote-791).

*Федор Сологуб.*

Предметы предметного мира —  
И солнце, и путь, и луна,  
И все колебанья эфира,  
И всякая здесь глубина,  
И все, что очерчено резко,  
Душе утомленной моей —  
Страшилище звона и блеска,  
Застенок томительных дней.

Подло жить здесь, на этой проклятой земле… Какая тут «правда»?.. Ничего здесь нет истинного, — только мгновенные тени населяют этот изменчивый, быстро исчезающий в безбрежном забвении мир. Как только поймешь его, так и увидишь, что он *не должен быть*, потому что лежит на пороке и зле. «Театр правды»!.. Гм… Дон Кихот знал, конечно, что Альдонса — {343} только Альдонса, простая крестьянская девица с вульгарными привычками и узким кругозором ограниченного существа. Но на что же ему Альдонса? И что ему Альдонса? Альдонсы нет, Альдонсы не надо, Альдонса — нелепая случайность, мгновенный и мгновенно изживаемый каприз пьяной Айсы. Альдонса вечно ждет короля и поэта, которые увенчают ее. Увенчают красоту, низвергнут безобразие. Отринут обычное и к невозможному устремятся!.. В жизни должно быть невозможное! Недаром мы так любим Уэллса! Самая жизнь, которую мы теперь творим, представляется уже сочетанием элементов реального бытия с элементами фантастического и утонченного.

И что мне помешает  
Воздвигнуть все миры,  
Которых пожелает  
Закон *моей игры*?

Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме тусклая, бытовая или бушуй яростным пожаром, — над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну *творимую мною легенду* об очаровательном и прекрасном!.. И в самом деле! Неужели мудрость наша над морем случайного бывания не может восставить светлый мир, созданный дерзающею волею нашею?.. Конечно может! Туманной фатой фантазии облечется докучный мир обычности, и за туманною фатою неясными встанет очертаниями *жизнь творимая* и несбыточная!.. Разве не прав был Пико Мирандола[[1049]](#endnote-792), говоря, что «вся природа заключена в известные пределы: но ты, человек, один на земле, предпишешь себе свой закон. Поставленный в середине мира, *ты, сам свободный, придашь себе вид, какой желаешь*». И правда! Я постиг, что мир — одно мое убранство, мои следы, что я сам творец и *сам свое творенье*.

Околдовал я всю природу,  
И оковал я каждый миг!  
Какую страшную свободу  
Я, чародействуя, постиг[[1050]](#endnote-793)!  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Я — Бог таинственного мира,  
Весь мир в одних моих мечтах[[1051]](#endnote-794).

И всякому из вас, голосящему здесь, подобно плененному зверю, я говорю:

Живи и верь обманам,  
И сказками, и мечтам:  
Твоим душевным ранам  
*Отрадный* в них *бальзам*[[1052]](#endnote-795).

Помните, что есть *иная* жизнь, ночная, дивная, похожая на сказку, *другая*, кроме этой дневной, грубой, солнечной, и хорошо, что можно переселиться {344} в другое тело, раздвоить свою душу, иметь свою тайну!.. *Мир мечты*!.. Что значило б искусство, если б оно не было беспрерывным устремлением из мира действительности в *мир мечты*, освобожденьем от оков повседневности! Я верю, наступают времена, когда искусство пересоздаст мир в духе и плоти. Первая ступень — создать новый мир в видениях искусства наперекор действительности и жизни. Вторая ступень — пересоздать плоть мира, самую жизнь, — превратить действительность в восторг, уничтожить грань между должным и сущим, слить их воедино так, чтобы мир жизни был так же радостен и экстатичен, как мир искусства… Уже теперь намечается новое жизнеощущение… Люди тоскуют о чем-то новом. И массы людские приобщаются к этой новой тоске… Религия перестала отвечать современной душе, философия убита точными науками, и мятущейся человеческой душе остается искусство, которое возродит мир. Искусство же наиболее *волевое* — это искусство театральное, особенно склонное навлекать на себя *пассивное* состояние души, погруженной в мечтательность. Только, по-видимому, пассивное, ничто так властно не двигает человека вперед, как мечта!.. Театр, не обвеянный мечтою и не рождающий в душе зрителя мечтаний, не театр, а только *обезьяна театра*!.. *Неоцененное* преимущество мечты состоит в том, что здесь творящий и воспринимающий совмещаются в одном лице, и в том, что здесь творческий замысел находится в наибольшем соответствии со средствами исполнения. Как и во всяком искусстве, материал мечтания берется из действительности, — но ни одно искусство не умеет так свободно, легко и действенно комбинировать элементы действительности. Потому создания мечты обладают наибольшей несомненностью и убедительностью, наивысшею художественной ценностью и наибольшею очищающею силою. *Даже и злая мечта* низводит в душу человека такое утешение и просветление, которое едва доступно другим искусствам на самых их высоких ступенях!.. И люди были бы гораздо счастливее и богаче душою, если бы они знали, что *мечтание есть также творческая деятельность*, как и всякое другое искусство.

*Евреинов.* Дорогой Федор Кузьмич, ваша философия — радостная прелюдия к «театру для себя», а ваши аргументы…

*Ф. Сологуб (перебивая).* Я не умею аргументировать, а *философствую как поэт*, по удачному выражению Достоевского.

*Шопенгауэр (улыбаясь).* И это ценно, по справедливому замечанию Шопенгауэра.

*Евреинов.* Признание, достойное сына поэтессы[[1053]](#endnote-796)!.. *(Светский смех и рукопожатия между Шопенгауэром и Ф. Сологубом.)* У вас ведь много общего, господа, не только в философии мироотрицания, но и в представлении о свободе воли, даже в аналогии, проводимой между жизнью и театром!

*Шопенгауэр.* Очень, очень рад.

*Евреинов.* Не правда ли, Федор Кузьмич?

*Ф. Сологуб.* Конечно. Вы имеете в виду…

*Евреинов.* «Театр одной воли»[[1054]](#endnote-797); особенно то место, где так трагично отвергается возможность даже «актерской отсебятины».

{345} *Ф. Сологуб.* Но ведь действительно, — обыкновенно мы не знаем, что самобытной нашей воли нет, что всякое наше движение и всякое наше слово подсказаны и даже давно предвидены в демоническом творческом плане всемирной игры раз навсегда, так что нет нам ни выбора, ни свободы, нет даже милой *актерской отсебятины*, потому что и она включена в текст всемирной мистерии каким-то неведомым цензором; и тот мир, который познаем, не иное что, как дивная на вид *декорация*, а за нею закулисная неряшливость и грязь. Играем как умеем подсказанную нам роль, актеры и в то же время зрители, попеременно аплодирующие друг другу или освистывающие друг друга, приносимые в жертву и в то же время приносящие жертву.

*Шопенгауэр (аплодируя).* Восхитительно сказано.

*Евреинов.* Но где же исход? Спасительный исход?

*Шопенгауэр.* Как где? Ведь мир — только воля! В данном случае воля поэта!

*Евреинов (горько).* Несвободная воля!

*Шопенгауэр (авторитетно).* Свобода, которую нельзя найти в operari[[1055]](#endnote-798) (в действии), должна заключаться в esse[[1056]](#endnote-799) (в бытии, в существовании). Мы должны искать проявления и творения своей свободы не в наших отдельных поступках, но во всем существовании и существе самого человека, его existentia[[1057]](#endnote-800) и essentia[[1058]](#endnote-801). И в этом смысле мир…

Ф. *Сологуб (подхватывая).* Весь мир — только декорация! Правда! Однако за нею таится не только закулисная неряшливость и грязь, но и *творческая душа*, — Моя душа… *Веселою игрою* воздвиг Я миры, — и Я — жертва, и Я — жрец.

*Шопенгауэр.* Конечно. И нас не обманывает сознание собственновластия и первоначальности, неоспоримо сопровождающее все наши деяния, несмотря на их зависимость от мотивов.

*Евреинов (задумчиво).* «Веселою игрою»… Но вы же говорили, Федор Кузьмич — не помню где, что мы умерли сердцем для легкой игры! что

Живы дети, только дети, —  
Мы мертвы, давно мертвы[[1059]](#endnote-802)…

Стало быть, театр для взрослых невозможен?

*Ф. Сологуб.* Возможен. И именно тогда, когда мы хотим от него — если мы хоть сколько-нибудь остались живы от безмятежных дней нашего детства — того же, чего хотели некогда и от нашей детской игры, — пламенного восторга, похищающего душу из тесных оков скучной и скудной жизни.

*Евреинов.* Вы, стало быть, благословляете «театр для себя»?

*Ф. Сологуб (как бы не слушая, погруженный в воспоминания).* Когда Поль Верлен, лирический, нежный поэт, влача дни свои в нищете, был близок к смерти, он принялся золотить все бедные предметы своей скудной обстановки: колченогий стул, убогая кровать — все засияло перед ним, обманывая воображение бедного поэта блеском творимой красоты…

*Евреинов.* Но это же «театр для себя»?!

{346} *Ф. Сологуб.* Театр интимный — а таков между прочим ваш «театр для себя» — наиболее для нас дорогой и желанный; но говорить о нем так трудно… Что сказать о наших играх в детские годы, — играх интимных, *в укромных уголках, куда не заглядывали взрослые и чужие*?.. Была ведь игра и «для большой публики», в многолюдстве, шуме и буйстве, где было весело до утомления, а здесь… в этих укромных уголках, здесь было жутко и тоже весело, да, весело, и щеки краснели багровее, чем от буйного бега, и в глазах зажигались тусклые огни, и… Нет, об интимном театре говорить очень трудно. *(Смеется.)*

*Евреинов (обращается к Анри Бергсону).* Может быть вам не трудно, профессор! — прервите наконец ваше молчание, которое, смущенный им, не знаю, в какую сторону принять.

*Ницше (иронично).* Est res magna tacere, говорит Марциал[[1060]](#endnote-803).

*Анри Бергсон (к Ницше, утонченно-любезно).* Но вы его не послушались, чем подали и мне, в конце концов, скверный пример. *(Общий смех.)*

*Ницше (едва ли задетый).* Plaudite, amici[[1061]](#endnote-804)!

*Бергсон (озираясь).* Мне приходится говорить последнему. Не знаю, нужно ли резюмировать *все*, что здесь говорилось! Пожалуй, это и невозможно, и бесцельно. Отмечу лишь то общее, в чем, кажется, сошлись все предшествующие ораторы: это общее я бы формулировал так: во-первых, понятие «театр» не исчерпывается представлением о синтезе искусств, обычно связываемом с данным понятием, а шире его и значительнее, причем между театром и жизнью проводится серьезная аналогия в том смысле, что примерным источником ее принимается не жизнь, а театр; во-вторых — ребяческим играм должно быть придано значение гениальной и вожделенной для взрослых откровенности; и в‑третьих — возможная апологетика явления, фиксируемого m‑r Евреиновым как «театр для себя». Всецело присоединяясь в общих чертах к формулированным мною общим выводам, я позволил бы себе лишь некоторые к ним добавления, которые, быть может, бросят лишний свет на интересующий вас предмет, впрочем, и без меня — оговариваюсь — достаточно освещенный. Начну с того, что сходство жизни с театром может быть найдено еще в большей крайности, чем это сделано предшествующими ораторами. *Сам мозг наш я бы назвал органом пантомимы*, так как его роль сводится к *мимировке* жизни духа, к *действенному* изображению внешних положений, к которым дух должен приспособиться. *Само наше познание* — позвольте быть мне модным — *я бы сравнил с искусством кинематографа*.

*Шопенгауэр.* ⎫

*Ницше.* ⎬Что?.. как вы сказали?..

*Уайльд.* ⎪

*Гофман.* ⎭

*Бергсон.* Кинематограф…

*Шопенгауэр.* ⎫

*Ницше.* ⎬Что такое кинематограф?..

*Уайльд.*  ⎪

*Гофман.* ⎭

{347} *Евреинов.* Живая фотография. Аппарат, который… *(Даю посильное объяснение кинематографа.)*

*Бергсон.* Каково искусство кинематографа, таково же и искусство нашего познания. Вместо того чтобы слиться с внутренним становлением вещей, мы становимся вне их и воспроизводим их становление искусственно. Мы схватываем почти мгновенные отпечатки с проходящей реальности, и так как эти отпечатки являются характерными для этой реальности, то нам достаточно нанизывать их вдоль абстрактного единообразного, невидимого становления, находящегося в глубине аппарата познания, для того чтобы подражать тому, что есть характерного в самом этом становлении. Восприятие, мышление, язык действуют таким образом. Идет ли дело о том, чтобы мыслить становление, или выразить его, или даже его воспринять, мы совершаем не иное что, как приводим в действие род внутреннего кинематографа. Можно, таким образом, сказать, что *механизм нашего обиходного познания имеет природу кинематографическую*[[1062]](#endnote-805).

*Ницше.* Слишком «профессорское» объяснение!

*Бергсон.* Это ничего не значит, если оно доказательно.

*Ницше.* Вы полагаете?

*Евреинов.* Продолжайте, профессор! — я горю от нетерпения.

*Бергсон (после паузы).* Итак, жизнь — это театр. В самом деле! — Попробуйте на самое короткое время проникнуться всем тем, что говорится и делается, действуйте, в своем воображении, заодно с теми, которые действуют, чувствуйте с теми, которые чувствуют, дайте, наконец, излиться вашей симпатии во всей ее полноте, и, как бы по мановению волшебного жезла, самые легкие предметы, окружающие вас, отяжелеют, и суровый оттенок ляжет на все вещи. Отрешитесь затем от всего этого, взгляните на жизнь как равнодушный зритель — и много драм обратится в комедию. Кроме этого имейте в виду, что в действительной жизни бывают сцены, настолько близкие «к высокой комедии», что театр мог бы усвоить их, не изменяя ни одного слова.

*О. Уайльд.* Браво, браво! Французский ученый сразу скажется в изящном остроумии. Это его отличительная черта от немецких ученых.

*Ницше.* Если вы имели в виду задеть меня, то жестоко ошиблись — я славянин.

*Бергсон.* Поразительно, сколько явлений в мире можно объяснить чрез театр. Вот вы коснулись остроумия. А приходило ли вам в голову, что *остроумие*, в широком смысле, *это известный способ мыслить драматически*[[1063]](#endnote-806), определенная способность видеть вещи *sub specie theatri*[[1064]](#endnote-807)? Между тем это именно так. Вместо того чтобы пользоваться своими идеями как безразличными символами, остроумный человек их видит, слышит, а главное — заставляет их разговаривать между собою, подобно людям. Он выводит их на сцену и сам отчасти выступает вместе с ним. Остроумный народ непременно увлекается театром. Каждый остроумный человек до некоторой степени поэт, так же как каждый хороший чтец отчасти актер. В тесном же смысле под остроумием подразумевается известная способность набрасывать {348} мимоходом комические сцены, но набрасывать их так осторожно, быстро и легко, что все кончается прежде, чем мы успеваем это заметить.

*О. Уайльд.* Браво, cher maître! Это самое остроумное определение остроумия!

*Евреинов (Бергсону).* Следуя вашей трехчастной формулировке выводов из сегодняшнего colloquium’a, я жду, если вы кончили с любезно-поучительными добавлениями к первой ее части, таких же добавлений ко второй.

*Бергсон.* Ваша чисто режиссерская приязнь к порядку отрадна сердцу философа!.. Итак — о детских играх и ребячестве. Прибавлю к сказанному о сем почтенными коллегами лишь то, что в большей части наших приятных эмоций есть несомненно *много*, так сказать, *ребяческого*; и кто знает, не являются ли самые приятные ощущения взрослого ничем иным, как вновь оживающими чувствами детства, благоуханным веянием, которое все реже и реже посылает нам наше все более и более удаляющееся прошлое. Но каков бы ни был ответ на этот общий вопрос, одно остается вне сомнений: существует тесная связь между удовольствием, которое доставляет игра ребенку, и аналогичным удовольствием взрослого. Чего же больше, если даже строгий отец принимает иногда по забывчивости участие в проказах своего ребенка! А что случается, вряд ли требует доказательств.

*Евреинов (после паузы).* Теперь осталось главное, что хочется услышать из ваших уст, профессор!

*Бергсон (мягко).* Главное вообще или главное для вас?

*Евреинов.* Для меня, во-первых, но только «во-первых»… — Ваше отношение к «театру для себя»!

*Бергсон (живо).* Оно вытекает из моего отношения к театру вообще… Истина в том, что существует особая логика воображения, которая не имеет ничего общего с логикой разума, которая иногда даже противоречит ей и с которой, однако, философии необходимо считаться. Мы имеем здесь пред собою как бы логику сновидения. Для восстановления этой логики необходимо усилие особого рода, необходимо удалить внешнюю кору нагромоздившихся предрассудков и укоренившихся понятий, чтобы заметить в глубине своего «я» беспрерывную смену образов, взаимно переплетающихся, волнующихся, подобно зыби подземного озера. Прибегу к сравнению. Жизнь нашей планеты была долгим усилием покрыть твердой и холодной корой огненную массу кипящих металлов. Но существуют вулканические извержения. И будь земля живым существом, как этого желала мифология, она, думается мне, охотно грезила бы в своей мирной дремоте об этих резких извержениях, в которых она внезапно снова овладевает собою, вновь проявляется в том, что в ней есть самого глубокого. Именно такого рода удовольствие доставляет нам драма. Среди спокойной мещанской жизни, которой требует от нас общество и рассудок, она будит в нас нечто, внутренние порывы чего мы чувствуем, и вызывает наружу страсти, которые опрокидывают все. Нас заинтересовывает в драме не столько то, что нам рассказывают о других, сколько то, что нам дают возможность заглянуть {349} в самих себя, провидеть целый мир смутных порывов, которые хотели бы проявиться. Нам сдается, будто мы слышим воззвание к бесконечно древним атавистическим воспоминаниям, столь глубоким, столь чуждым нашей современной жизни, что в течение нескольких минут эта жизнь кажется нам чем-то нереальным, чем-то условным, чем-то таким, что мы должны подвергнуть коренной проверке. Это означает, что под полезными приобретениями и поверхностными наслоениями драма нашла более глубокую действительность. Я сказал, что существует особая логика воображения. Я могу прибавить, что воображению присуща даже вполне установившаяся философия, на основании которой во всякой черте человеческого тела воображение видит усилие души, формирующей материю…

*Евреинов.* Создавая таким образом из тела «театр для себя»?

*Бергсон.* Если вы хотите это так назвать, пожалуй; хотя имейте в виду, что, если мы хотим созерцать нашу внутреннюю жизнь в ее индивидуальности, для этого существует один только метод; *освобождение от нашей практической жизни*. Существуют люди, у которых этот дар освобождения от практической жизни — прирожденный дар, — это *художники*. Все же прочие редко бывают свободны, живя большею частью для внешнего мира, чем для самих себя, вдали от своего истинного «я», замечая лишь обесцвеченный призрак этого «я», тень, отбрасываемую чистой длительностью в однородное пространство… Поэтому я полагаю, что надо стать художником, артистом, поэтом, драматургом, чтобы достигнуть в совершенстве искомого вашим «театром для себя». Что искусство вашего театра властно дать любому из его приверженцев идеальный эффект из всех возможных в области искусства, говорит то обстоятельство, что всякое искусство, в сущности, изображает *индивидуальное*. Художник закрепляет на холсте то, что он в известном месте, в известный день и час видел в красках, которых *никто* не увидит вновь. Поэт воспевает душевное состояние, которое было *его* собственным, и *только его* состоянием, и которое более *не повторится* никогда. Драматург изображает перед нами развитие души, живую нить чувств и событий, нечто такое, наконец, что проявилось *один раз*, чтобы более не повториться никогда. Напрасно будем мы стараться выразить эти чувства общими названиями; в другой душе они не будут уже теми. Они индивидуализированы. Каждое создание искусства *единственное в своем роде*. Того, что видел артист, мы не увидим, по крайней мере, не увидим *того же самого*. Ваш же «театр для себя» как раз достигает этого, вопреки прочим искусствам, в тот момент, который и составляет, собственно говоря, его *сущность*, отлично выгодную, несомненно, от всех прочих искусств…

В это время раздался далекий крик *петуха*…

Все заколебались, как и подобало подлинно-призрачным теням.

Крикнули что-то лестное мне на прощанье…

Исчезли…

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

{350} Этот сон мне приснился в деревне. Я проснулся от крика *петуха*, возвещавшего день…

Невероятный сон, так ясно-образно-конспектно явивший пред моим духовным взором разрез бесценной почвы, *где* корни моего ученья, — какие жертвы за тебя я должен принести богу Морфею[[1065]](#endnote-808)?!.

А, этот крик «ку‑ка‑реку»!.. Что хочет за него Афина[[1066]](#endnote-809)?!

Боги, забыть ли, как сладко вздохнул я, проснувшись! Вздохнул, убедившись, что сон мой и явь *связаны* некой реальностью многообещающе символического характера.

*Крик петуха*!..

Я знаю, что это значит.

### **{****351}** Пьесы из репертуара «театра для себя»

#### Выздоравливающий

Каждому из нас — жертве нескончаемой сутолоки городской жизни — бывает часто странно-радостно, когда внезапное заболеванье, без катастрофической угрозы, приковывает нас к постели и освобождает от этого сонма людей, с которыми сталкивает нас ежечасно глупая, шумная жизнь, освобождает от нескончаемой беготни к телефону, от обязанности принимать не принимаемых душой, освобождает, наконец, от надоевшей работы, службы, визитов, театров и прочих прелестей, чье имя «суета сует».

Но длительная болезнь, дав передышку, томит стремлением к привычному, «суета сует» вдруг получает оправданье, брошенные интересы зовут поднять их, и хочется выздоровленья…

Оно наступает…

И вот вы лежите, еще слабый, еще нездоровый, но уже уверенный, что завтра, послезавтра вы встанете, оденетесь, причешетесь, подумаете о галстуке, какой надеть в этот день, о номере телефона, куда вы прежде всего позвоните, о вашем первом визите после болезни, о новой программе кинематографа… ну, словом, вы чувствуете себя возвращающимся к жизни со всеми ее полузабавами, полутрудами! Вы — выздоравливающий, и ничто свойственное сей приятной привилегии вам не чуждо, начиная с нежного самочувствия, о котором так красноречиво говорит великий актер Тальма, в своих «размышлениях о театральном искусстве», по поводу болезни другого великого актера Лекена[[1067]](#endnote-810): «По выходе из болезненного состояния, — замечает Тальма, — в нервной системе всегда сохраняется некоторая доля изощренной чувствительности; волнение возбуждается легче и глубже захватывает. Все наши чувства становятся более утонченными…»[[1068]](#endnote-811)

Тот, кого пощадная судьба давно не испытывала болезнью, в ком потому, конечно, живо домоганье наслажденья выздоравливанием, может подлинно «домашними средствами» добиться переживаний освобождающегося от хвори.

Для этого надо:

Сговориться со знакомым врачом и сиделкой. (Роль последней может взять на себя ваша родственница или любая из ваших приятельниц, одержимая манией игры в сострадательную.)

Принять накануне утомляющего аспирина и малинового потогонного.

{352} Надушить комнату лавандовой солью, апельсинными корками, одеколоном, лимонными выжимками, уксусом и, в слабейшей степени, йодоформом.

Протопить помещение до 18° по Реомюру[[1069]](#endnote-812) и тщательно провентилировать, одновременно употребив печной огонь, форточку и вентилятор.

Поставив на столик у кровати два‑три лекарства (тут же коробочку от аспирина, мигренный карандаш, нюхательную соль), стакан воды чистой и стакан воды с лимоном и сахаром или оршад[[1070]](#endnote-813), одеколон, градусник, карманные часы, ложечку и свечку.

Представленье начинается утром, как только вы проснулись.

Входит сиделка, приветливо здоровается, спрашивает вас о самочувствии, поднимает штору, помогает вам умыть руки и вытереть лицо водой с одеколоном и ставит градусник.

Эти 10 минут измерения температуры она читает вам газету (по возможности не волнующие и не раздражающие известия, нечто невинно-нейтральное и желательно-забавное, причем смешное в забавном подчеркивается у доброй сиделки преувеличенным смехом, чтоб вызвать в вас максимально бодрую и веселую реакцию).

Температура смерена. Нормальна. Сиделка грациозно-шутливо встряхивает градусник, кладет его на место и приносит вам чай со сливками и бисквиты.

Разговор о городских новостях, о больничном быте, о том, что вы хотите встать и что вы, вставши, будете делать… Чтение газет во «второй прием» или окончание повести, начало которой, впрочем, вы не слышали, т. к. незаметно для читавшей сиделки изволили дремать вчера, как ангел.

Раздается звонок. Вы смотрите на часы — это доктор. Пробежала служанка. Хлопнули дверью. Сиделка наводит порядок на столике, оправляет постель, «освежает» подушки.

— Здравствуйте, доктор!

— Добрый день!.. Хорошо ли мы ведем себя?

— Температура нормальная, голова не болит, желудок тоже хорошо… Доктор, я хочу встать!

— Те‑те‑те… больно прытки, мой милый! Дайте ваш пульс сначала!

И т. д., и т. п.

Все мы знаем эту милую болтовню наших салонных «эскулапов», в добродушно-ученых очках, с тяжелыми золотыми часами на цепочке, украшенной souvenir-брелоками от пациентов и с безукоризненно-чистыми руками. — «Notre cher docteur»[[1071]](#endnote-814) — преизлюбленнейший персонаж французской театральной стряпни.

Он выстукивает вас так преувеличенно внимательно, волосы его, когда он выслушивает ваше дыханье и сердце, пахнут так мило хорошим фиксатуаром, все обращенье его с вами столь вежливо, нежно и пленительно-покровительственно, что даже и «очень больно» перестает быть «очень больно». А то особенное значенье, какое он придает вашему здоровью, стало быть вашей жизни, стало быть всему вашему существованию, — разве это {353} не лестно, не мило с его стороны, не ободрительно для вас и не щекотно для вашего самолюбия!..

Вот уж поистине «Notre cher docteur»! — и бром, и мускус в то же время!

Он констатирует, что наука на сей раз совершенно восторжествовала — вы здоровы, но, ввиду всего перенесенного вами, надо еще пробыть денек в постели, с той поблажкой, что два часа после завтрака можно посидеть, хорошо закутавшись, в кресле. Это уж не наука разрешает, а его доброе сердце и любовь к непоседе больному.

Он еще много говорит всякой всячины, проверяет, что будет на завтрак и обед, сообщает две‑три сплетни об общих знакомых, бранит немножко погоду, высмеивает последнюю статью своего недруга в медицинском журнале, рассказывает комический случай из его практики и, попросив «для успокоенья совести» еще раз смерить температуру, уезжает, ловко зажав в руке вашу кредитку за визит.

Горничная спрашивает, подавать ли завтрак, сиделка осведомляется о вашем аппетите; вы радуете обеих признаньем, что аппетит превосходнейший, и вам сервируют «нарочное меню»: манную кашку на сливках с миндальным ароматом, каплунье филе, киселек из пять раз процеженного клюквенного сока и чай с вашим любимым «Palmers».

Сиделка помогает вам перебраться на кресло. Если она хорошенькая, вы говорите ей что-нибудь приятное и даже игривое, совершенно извинительное в устах выздоравливающего.

Вы читаете полученные письма, просматриваете журналы, разрезаете новую книгу — все *сидя* (о радость!), *сидя*!..

Через час-полтора вы, утомленный, проситесь вздремнуть. Сиделка снова помогает вам перебраться на постель, и вы снова, если она хорошенькая, можете ей сказать что-нибудь приятное и даже игривое.

Вы засыпаете, и игра кончена: штора, которую опустит на окне сиделка, сыграет роль «падающего занавеса».

Не правда ли, обворожительно, когда за вами ухаживают, нянчатся с вами и подчеркнуто-демонстративно берегут ваше здоровье?

#### Авто-куклы

Какое счастье — дарить бедным детям богатые игрушки!

Милые девушки, красивые и богатые! Знайте, что на свете больше детей, чем вы думаете, и что самые несчастные из них те, кому не дарят больше игрушек.

Поэты на мансардах, студенты «недостаточные», мелкие чиновники и многие другие — разве это не те же дети и разве им не нужны игрушки!

Послушайтесь меня! Вспомните, что не хлебом единым человек сыт бывает! Прострите прелесть вашей благотворительности дальше великосветских спектаклей и базаров! Узнайте адреса этих бедных детей (вдвойне бедных от клейма суровой взрослости!), установите среди них черед жребия и обойдите их, подарив каждому из них часок «веселой детской»!

{354} А вы, поэты на мансардах, студенты «недостаточные», мелкие чиновники и многие другие, примите ласково посетивших вас кукол и поиграйте с ними как вам хочется, как во сне, как в новой детской, памятуя все-таки, что кукла вам дана не совсем, а только на время. Не испортьте же их!

Они придут к вам разодетые в свои лучшие платьица, причесанные на парижский манер, в замечательных шляпах, с бантами там всякими, ленточками. На них будут хорошенькие, маленькие такие перчаточки, туфельки, чулочки — совсем как настоящие… Они будут пахнуть! у них будут подкрашенные ротики, розовые щечки, открывающиеся и закрывающиеся глазки! Ну, словом, прелесть что за куколки! Живые, да и только! Если вы их о чем-нибудь спросите, они вам ответят тоненьким голоском и ответят ласково и даже улыбаясь. Не спрашивайте их только о глупостях и трудных вопросов тоже не задавайте.

Посадите их на какое-нибудь хорошее креслице, или на кровать, или на колени — это все равно! лишь бы им было мягко и хорошо. И тогда вы так мило и так нежно можете поиграть и завитком их волос, и бантиками их платья, и их ручками, и их ножками! Если хотите, можно даже раздеть их, как раздевают кукол (конечно, не совсем, а только платьице с них снять!), поиграть кружевцами их белья и разными там тесемочками; если они пришли без калошек и промочили ножки, можете снять с них чулочки, высушить их и опять надеть, побранив, зачем ходят без калошек. Вообще, мало ли какие игры можно устроить, когда есть с кем играть. Например, возьмите и оденьте их эдаким «черт меня возьми» студентом! Это же умора! все животики можно надорвать — «вот так студент». Даже сфотографировать не грех и на намять спрятать.

Не забудьте напоить вашу куклу чаем, а завелся лишний гривенник — сбегайте для нее за мармеладом. Чего скупиться! — кукла в гости пришла, так «знай наших»!

Милые девушки, красивые и богатые! убедитесь же скорее, что на свете больше детей, чем вы думаете, и что самые несчастные те из них, кому не дарят больше игрушек, не дарят больше кукол…

Станьте же для многих живыми игрушками, станьте же для многих живыми куклами, «парижскими», очаровательными, настоящими и «ужасно дорогими». Это так нужно! Это так нужно многим!

Не забывайте, что дети, которых вы осчастливите своим посещением, слишком развитые дети, чтоб их могли удовлетворить магазинные куклы (фи! «покупные куклы»!)… Они такие взрослые, эти противные ребята! — им все надобно совсем как настоящее и непременно что-нибудь необыкновенное, что-нибудь особенное, чудесное, неземное! Одним словом, фей‑но‑фейное!

Вот им и будет сюрприз — авто-куклы!..

Ну‑ка, видели таких?..

А радости-то, радости сколько для них будет!

Да и для вас тоже! — разве ж это не настоящее счастье — дарить бедным детям богатые игрушки!..

#### **{****355}** Бал дурного тона

Начну, сразу взяв «быка за рога», следуя business-стилю[[1072]](#endnote-815) «Обиходной рецептуры», «Поваренной книги», руководства «Как устроить домашний террариум» и т. п. литературы.

*Бал дурного тона*…[[1073]](#footnote-260)

Берут «хорошую залу», где-нибудь на Васильевском острове, в Лесном или на Выборгской стороне, обставляют ее «со вкусом» поддельными пальмами, украшают «очень хорошенькими» бумажными флажками и гирляндами из ельника, густо натирают пол темно-желтой, одуряюще-пахучей мастикой, приглашают духовой пожарный оркестр в половинном составе, устраивают буфетную стойку с бутербродами, яблоками, пивом, лимонадом и «прочими прохладительными», вывешивают в разных местах «калошным шрифтом» объявления «*На пол не плевать», «Окурков не разбрасывать», «Уборная налево», «За хранение верхнего платья взимается 10 коп.», «С жалобами обращаться к распорядителю», «Комната Господина Околоточного Надзирателя», «Вход воспрещается», «Выход», «Выход», «Выход», «Буфет», «Буфет в соседней комнате» и пр.* Зал натопить жарко. Вентиляцию помещения прекратить за сутки до начала бала. Приглашение разослать на розовых билетах с жирным золотым обрезом. Хозяйке и гостям одеться в лучшие платья своих горничных; кавалерам в хорошие фраки и сюртуки, взятые на прокат, причем чиновники (желательно акцизные, почтовые и контрольные) имеют быть в присвоенной им форме и при оружии. Объявить призом за лучший костюм никелированный самовар или полдюжины настоящих серебряных ложек. Всем надеть очень узкие «бальные ботинки». Завиться и причесаться (с фиксатуаром) поголовно всем у «парикмахера из Парижа». Там же купить «модные духи» и опрыскаться ими. Надеть лайковые, хорошо вычищенные перчатки, напудрив ладони талькой из аптеки. При входе предлагать дамам бутоньерки в стеклянных колбочках. Пригласить «настоящего дирижера танцев» с подходящим французским прононсом. Устроители имеют быть при больших бантах, с пучком свисающих лент «от грудей до живота». Пригласить отставного генерала и оказывать ему в продолжение вечера совершенно исключительное внимание. Найти двух настоящих пьяных, которые своими продерзостями (приставаньем к дамам или несоблюдением вывешенных и столь крупно напечатанных «калошным шрифтом» объявлений) дали бы возможность «вывести их честью» при общем ликовании всех присутствующих. В антрактах пульверизировать воздух сосновой водой с одеколоном. Веселиться.

Вот и все.

{356} Спрашивается, в чем же удовольствие от лицедейства в таком представлении? В чем его interest[[1074]](#endnote-816)?

Ответить на этот вопрос «не чувствующим», не смекающим, где тут «зарыта собака», и ответить обстоятельно, до полного удовлетворения, чрезвычайно трудно…

Позвольте избрать окружной путь!..

Помните сцену в «Войне и мире» Льва Толстого, где Пьер Безухий[[1075]](#endnote-817) (богатейший, тонкий, избалованный, *аристократичнейший граф* Безухий) встречается с Платоном Каратаевым?.. Начало этой встречи, т. е. когда Пьер не имел еще никаких данных полюбить Каратаева и подчинить весь свой душевный строй камертону Каратаева, описано у Толстого следующими штрихами: «Рядом с ним сидел, согнувшись, какой-то маленький человек, присутствие которого Пьер заметил сначала по крепкому запаху пота, который отделялся от него при всяком его движении. Человек этот что-то делал в темноте со своими ногами… Присмотревшись в темноте, Пьер понял, что человек этот разувался… Пьеру чувствовалось что-то приятное, успокоительное и круглое в… запахе даже этого человека…»

Для поверхностного, неглубокого читателя, для непсихолога, это место «Войны и мира» по меньшей мере преувеличение (мол, «увлекся автор»). Для человека же с глубоким пониманьем душевных состояний это место у Толстого гениальнейшее!

В нашей пресыщенности, в нашей трагической усталости «довольством» уже заложено роковое стремление к *темному балагану пленников*[[1076]](#footnote-261), среди которых запах Каратаева дает нечто приятное, успокоительное и *круглое*.

Je ne veux pas approfondir les choses[[1077]](#endnote-818) и далек от всяческих рискованных сопоставлений, но… ведь это же не случайность, что в конце сытного, изысканного обеда и десерта так необходим кусочек острого, вонючего сыра!

Хотите еще пример? — Извольте!

В «Братьях Карамазовых» Ф. М. Достоевского выведен помещик Максимов, который «претендует (вчера всю дорогу спорил — рассказывает в Мокром Калганов), что Гоголь в “Мертвых душах” это про него сочинил. Помните, там есть помещик Максимов, которого высек Ноздрев и был предан суду “за нанесение помещику Максимову личной обиды розгами в пьяном виде” — ну, помните! Так что ж, представьте, он претендует, что это он и был и что это его высекли!» Грушенька заинтересовывается этой неприличной историей («рассказывай, — крикнула Грушенька Максимову. — Что ж вы все замолчали?»), и Максимов «с видимым удовольствием и капельку жеманясь» начинает рассказывать, как его за анекдот «про Пирона» «взяли» и «высекли». — «Мало ли из-за чего люди могут человека высечь», кротко и нравоучительно заключил Максимов эту невероятную, сочиненную {357} им самим историю, весь смысл которой в позе стыда и связанных с нею унизительно-сладостных переживаниях.

Помещику Максимову непременно хотелось слыть высеченным бесшабашным Ноздревым. Ореол срама ему необычайно дорог: об этом он «вчера всю дорогу спорил». Об этом он быть может в сотый раз рассказывает перед Грушенькой, Калгановым и поляками, очутившимися в Мокром.

«Э, полно, скверно все это, — оборвала Максимова Грушенька, — я думала, что веселое будет…» Но для Максимова это самое веселое, что он может сочинить о себе. Ему нравится, ему нужно, ему очень хочется, если не de facto[[1078]](#endnote-819), то хоть in abstracto[[1079]](#endnote-820), но непременно представить себя в глазах прочих высеченным.

Тот, кому не чуждо и даже понятно хвастовство Максимова, так же как понятно и близко радостное переживанье Пьера Безухого около разувающегося Коротаева, — тому мой «Бал дурного тона» покажется сладчайшим откровением новейшей драматургии, вожделенной трагикомедией, где зритель и актер — одно лицо, одно чувство, одна радость.

#### Сантиментальная прогулка

У каждого из нас остались в памяти эти печальные встречи с очень юными девушками, столь бессильно-беспомощными в пасти огромного Города, — встречи с бледными девушками, в чьих глазах наше грамотное сердце так бегло читает скорый приговор неумолимой смерти.

Они приходят в этот город, полные невиннейших надежд и чаяний, они приходят сюда, чтоб остановить кого-то среди тысячи вечно спешащих к другим и к другому, чтобы похитить хоть у самой ничтожной частицы этой быстронесущейся лавины часок, денек, зорьку, ночку для своего маленького нетерпеливого сердечка.

Их так много, этих маленьких, нетерпеливых сердечек, и над всеми ними некий нимб обреченности.

Они слишком хрупки, наивны и глупы для большого, сильного, умного Города. Они совсем-совсем дети, прилетевшие сюда из родительских гнезд своих дальних селений. Они должны здесь погибнуть, должны! — у них слишком слабые крылья, слишком мягкие клювы, слишком незоркие глазки.

Они ничего не могут делать без вреда для здоровья в этом большом, железобетонном, дымном, душном и туманном Городе, который так лихорадочно дразнит вечером бесконечными огнями своих улиц, магазинов, ресторанов, театров…

И они недолго едят здесь конфеты и пирожные, ходят по кинематографам, зарабатывают на яркие тряпки, мечтают о богатом и прекрасном принце, завидуют балетным и оперным волшебницам… Они не могут здесь жить. Они совсем не для города — непродажные, бесхитростные, неупрямые, хрупкие телом и духом, наивные, читающие книжки стихов по ночам, обожающие бедных поэтов, а не богатых подрядчиков, покупающие {358} открытки с видами Венеции и портретами Дузе[[1080]](#endnote-821), и вечно забывающие купить галоши и теплые гамаши.

И вот они умирают, бессильные цвести, умирают безвестно, ничего не свершив, ничего не завоевав, — тихо умирают среди грохота жизни большого, большущего, грубого в правоте своей Города! Умирают среди тысячи негодяев, остающихся жить! Умирают десятками, сотнями…

Их очень много везде, этих втоптанных в землю цветков, но особенно много на кладбищах.

Если у вас есть преданный друг, такой же смешной, т. е. такой же всепрощающий и вселюбящий юноша, как вы сами, — соберитесь с ним грустной весною на кладбище, где много лежит под землей таких девушек. Ведь вы встречались с ними, даже знакомились, быть может, даже любили, нежно жалея, одну из этих обреченных!

Выберите светлый полдень ранневесеннего дня, напоенного обещаньями солнечной погоды.

Обдумайте с другом, что взять с собой на кладбище. — Надо захватить с собой все то, что могло бы быть любезно покойной при жизни.

Вы почти не ошибетесь, если возьмете с собой томик-два антологий последних поэтов, корзиночку с вкусными сэндвичами и грушами, которые ей наверняка бы понравились, ее «любимое» солоноватое печенье и пирожные от Berrin. Хорошо, если вы надушите платок, в который вам придется не раз слезливо высморкаться, нежным Sweet-peas[[1081]](#endnote-822) из Английского магазина.

Оденьтесь в черное, прикрепив траур на ваши рукава, и — захватив в цветочном магазине, по пути, самые нежные, бутончатые, бледные розы — спешите на могилу вашей… да, вашей (о, притворитесь — это так нетрудно) вашей *возлюбленной*. Вы оба любили когда-то эту нежную девочку, которая так просто, так наивно и так детски искала хоть какого-нибудь счастья в этом несчастном для таких девочек Городе. И Город погубил ее, а вы не спасли. — И вы, и ваш друг — оба оказались бессильны перед злыми чарами Города, но оба остались жить, когда *она* умерла. Вы, конечно, как *рыцари*, понимаете, что смерть девушки — вечный упрек оставшемуся в жизни паладину! И, как рыцари, вы должны себя чувствовать виноватыми!

Но в горести совести вашей есть утешение: некогда холодные, ревниво-враждебные друг другу, вы с благородным приятелем помирились теперь перед ликом примиряющей смерти. Она, эта остывшая девочка, помирила вас, остывая, и это она назначила вам вечную приязнь друг к другу во имя ушедшей из душного Города…

Вы на кладбище…

О, если вы давно не бывали, одиноко не бывали на кладбище, — вас охватит здесь целительно-волшебное успокоение. Нужно, положительно нужно бывать изредка на кладбище, чтобы добрее потом относиться к жизни и не придавать ей в то же время лишней ценности.

Вы ищете *ее* могилу… Вы находите одну из многих… Кажется, это ее… Кажется… Надпись неразборчива…

{359} Вы присаживаетесь… Убираете могилу цветами… Даете на чай хлопотливому сторожу и отсылаете его подальше…

Несколько минут проходит в сосредоточенном молчании… воспоминаниях…

Зеленеет травка… Небо чисто… Грустно звонят колокола, и где-то чирикают ранние птички…

Она так любила романтичные пикники и эти рыцарские «repas»[[1082]](#endnote-823) под открытым небом!..

Вы завтракаете, любовно памятуя о любимом ею…

Беседуете долго о том, *что* принесла ей, *что* подарила ей Смерть и не лучше ли здесь лежать, чем продолжать влачить жизнь со всеми ее разочарованьями, со всеми ее несправедливостями, низостями, гадостями, скукой и тревожными, проклятыми болезнями…

Потом, раскрыв одну из антологий, читаете любимых ею Блока, Виктора Гофмана, Поля Верлена.

Если она училась по-английски и любила поборовшего смерть нежно-мудрого Уильяма Блейка, прочтите что-нибудь из его «Songs of Experience» хотя бы это:

And their sun does never shine,  
And their fields are bleak and bare,  
And their ways are fill’d with thorns:  
It is eternal winter there.  
For where-e’re the sun does shine,  
And where-e’re the rain does fall,  
Bade can never hunger there,  
Nor poverty the mind appall[[1083]](#endnote-824).

Это, безусловно, ей понравилось бы.

Или одну из песен детски-смелого, в своем очаровании, Василия Каменского! — «Грустинницу», например!

О, не грусти, грустинница,  
У грустного окна!  
В небе льет вестинница,  
Весенница луна.  
Цветут дороги бросные,  
Качаются для гроз.  
Твои ресницы росные  
Венчаются для слез.  
А розы в мае майные  
В ветвинностях близки —  
Желанья неутайные  
Девинности тоски.  
Пойми покой томительный  
Мерцания огней.  
{360} Вино свирели длительно  
Перед лампадой дней.  
В твою ли девью келию  
Мне, грешному, войти!  
Ведь все равно к веселию  
Мне не найти пути.  
О, не грусти, грустинница,  
Я тоже одинок.  
Томись и спи невинница,  
Жених твой грустноок.

А может быть, в глубине сердца, несмотря на все, на все новейшие течения, она нежно и «по-настоящему» любила Надсона?..

Ну что ж! Разве не все поэты прекрасны, когда они прекрасны в глазах самой прекрасной из всех прекрасных?.. А ведь такова для вас эта покойная!..

Прочтите ж ей на всякий случай (на счастливый случай!) стихи безвременно скончавшегося Надсона и, поправив цветы на украшенной вами могиле, ступайте тихо домой, пообещав в сердце своем возвратиться к ней сюда при первой же возможности.

#### Бразильянское

— Я приготовлю вам такого джюлеппа[[1084]](#endnote-825), что вы только оближитесь.

— Благодарю вас, этого-то мне и надобно.

*«Квартеронка» Майна Рида*[[1085]](#endnote-826)

Сегодня я проведу вечер особенно! — Я буду плантатором, бразильянским плантатором совсем недавнего прошлого.

У меня знакомая — Настасья Ильинична — креолка по цвету лица и волос, креолка по пунцовости губ и по сдавленной гордостью страстности.

Потом я приглашу мулатку из «Аквариума» с чудным именем Сильвана, готовую веселить *как угодно* и, за скромное вознаграждение, согласную на самую трудную роль.

Я приглашу еще друга Виктора, бренчащего на банджо, человека сурового, не выпускающего изо рта сигары.

Все четверо будем (о! без малейшей подделки) говорить *на ломаном* английском языке, как это наблюдается у выскочек Бразильянской Америки.

Роли распределяются так:

Я — плантатор.

Креолка (назовем ее Габри) — моя жена, ревнующая меня к Сильване.

Мулатка Сильвана — моя невольница, недавно купленная в Новом Орлеане.

{361} Виктор — главный надсмотрщик, игрок на банджо и «гроза черного мяса».

Место действия — моя столовая.

Сильно пахнет керосином из Пенсильвании, тускло освещающим бутылки рома, арака[[1086]](#endnote-827), ананасы, лимоны, георгийские персики, бананы, всякие сласти, сигары и бразильянское кофе. На помощь этому свету мерцает свет керосинки, на которой все время греется вода для адского грога из арака, которым мы запиваем с «женой» приятную беседу. Беседа вертится вокруг нарядов, которые Габри собирается заказать на ближайший праздник негров, где будут пляски и кривлянья на пирожный приз (Cake-wok[[1087]](#endnote-828)). Она перечисляет: «Я надену на голову то-то, на шею то-то, в уши такие-то серьги, на руки такие-то браслеты и кольца, на плечи то-то, на торс это, юбку такую-то, чулки такие-то, башмаки эти, перчатки такие-то, кушак такой-то, в правой руке зонтик такой-то, в левой руке хлыст такой-то».

От пьяного разговора о нарядах она переходит к пьяному разговору о своей красоте.

Мужчины приготовляют джюлей, черри-коблер[[1088]](#endnote-829) и мятный джюлепп.

На хлопанье в ладоши Сильвана приносит свежие пшеничные соломинки для напитков и спрашивает, «не это ли нужно *массе*[[1089]](#endnote-830)» или «что угодно *миссе*[[1090]](#endnote-831)».

Она босая, manches-courtes[[1091]](#endnote-832), на левой ноге невольничий браслет, в платье (без всяких dessous[[1092]](#endnote-833)) до колен, из продольных полосок белых и красных.

Габри требует ручное зеркало и пересаживается в rocking-chairs[[1093]](#endnote-834), принимая вольно-усталую позу величайшей небрежности, деспотизма и чувства неограниченного самческого превосходства.

Сильвана послушно приносит ручное зеркало.

Габри требует, чтоб Сильвана встала перед нею, на виду мужчин, и начинает, глядясь в зеркало, сравнивать себя с невольницей.

Чем это сравнение обидней для Сильваны и несправедливей, тем это больше и больше тешит меня, Виктора и Габри.

Мы не хохочем — мы ржем, мы рады униженью, ведь мы — это мы — великолепные негодяи с безмерным презреньем в глазах!..

Виктор докурил сигару и зажевал матросский табак, сплевывая коричневую слюну прямо на пол, где, быть может, должны ступить босые ноги Сильваны.

В комнате очень жарко, дымно и одуряюще пахнет араком и мятным джюлеппом.

Габри задает оскорбительные вопросы Сильване и, когда невольница возмущается «миссой», грозит хлыстом, властным привести тело мулатки к подобью полосатости ее платья.

Сильвана чуть не плачет: «Ах мисса, ах масса!» А мы, мы довольны, мы рады, мы ржем, мы торжествуем, мы — великолепные негодяи с безмерным презреньем в глазах!

{362} Ах, дикое счастье свободы от оков морали! Ах, преступная радость свободы рядом с той, на ноге которой железный браслет неволи, рядом с той, кто «черней нас телом, но белей душой»!.. Нас бы всех повесить на нервом встречном фонаре, а мы, — мы на свободе, бирюза и бриллианты на наших пальцах, мы тянем мятный джюлепп, перебрасываемся косточками георгийских персиков, нам тепло, нам хорошо, мы можем сейчас раздеть эту мулатку и обтрепать три хлыста об ее смуглые формы, мы смеемся над человеколюбием, мы смеемся над естественным правом, мы смеемся над добром, и даже не смеемся, а ржем, ржем как пьяные жеребцы, мы — великолепные негодяи с безмерным презреньем в глазах!

Виктор настроил банджо. Габри приказала Сильване плясать «ту-стэп»[[1094]](#endnote-835) пока краска не сотрется с пола под ее голыми подошвами. И Сильвана пляшет, Виктор мучит банджо, Габри качает rocking-chairs в такт ту-стэпу, а я руками, липкими от ананасного сока, обнимаю Габри и твержу ей, противно-пьяный, что за башмак с ее ноги я готов оплевать двадцать Сильван, еще милее, чем эта.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Боже мой, как сладко будет завтра проснуться трезвым, всплакнуть по своим подлым инстинктам и радостно удивиться своей способности к полному раскаянью!

«Как, — спрошу я себя, — я негодяй с безмерным презреньем в глазах??? Какая чушь! — я честнейший джентльмен в подсолнечном мире!..»

И чтоб это доказать себе как можно яснее, я немедля дам на чай своей прислуге, не в счет праздничных, скажу ей, ударяя себя в грудь, что все люди равны, и отпущу ее, несмотря на будни, к вымышленной «тетке» — пусть и она попользуется полной свободой.

Я рад, я ничего, я даже поощряю…

#### Ночью, в каюте…

Когда меня однажды попросили назвать лучших декораторов в мире, я ответил: это я сам и моя верная помощница — «Госпожа *Темнота*».

И правда, *Темнота* (о себе распространяться неловко) — это такой декоратор, который властен над фантазией даже самого отъявленного натуралиста-зоила[[1095]](#endnote-836).

Вот уж у кого, по русской поговорке, «чего хочешь, того просишь»! Вот уж при ком мечтателю не надо ни закрывать глаза, ни поднимать их к небу!

Все возникает в мастерской Темноты, словно по «щучьему веленью»; стоит только захотеть — и вы в зале волшебного замка, или в лесу, или в погребе, на корабле, в мрачной темнице, в шахте, в будуаре прелестнейшей из прелестниц!

И, Боже мой, как стоит *дешево* такой декоратор-помощник, как бы *дороги* вам ни были ваши желанья!

И что за дьявольски *быстрое* выполнение ваших декоративных и режиссерских заданий!.. Эти, например, поистине изумительные «чистые {363} перемены»[[1096]](#endnote-837)!.. А этот, подлинно волшебный *склад* «добра» на всякий случай! (Что за роскошное хранилище, предусмотрительность, сохранность!) Этот неистощимый запас «задников», «наддуг», «подделок», «сукон»! Это богатство бутафории всех веков и народов!.. Эти бесконечно разнообразные и вечно готовые световые и цветовые эффекты!.. Чистота работы!.. Убедительность!.. Безукоризненность иллюзии!..

О, дайте мне голос поэта, и я спою гимн Темноте — этому гениально-послушному художнику безгранично прихотливого воображенья!..

Конечно, для таких произведений нужны, достойные их, *зоркие глаза*. Но где же они не нужны, раз дело коснулось театра?!.

\* \* \*

После такого *темного* предисловия, вам станет совершенно *ясно*, как соблазнительно легко устроить, например, хотя бы в вашей спальне, каюту большого океанского парохода, где бы вы, наверное, хотели очутиться в компании старого «морского волка» и диковинных образов его нескончаемых рассказов из пережитого в открытом море.

Правда, для этого нужен такой словоохотливый рассказчик; но у кого же из порядочных людей нет приятелей в нашем славном флоте, безразлично — военном или коммерческом!

Нужно лишь радушно заманить к себе такого приятеля, рассказав ему, в чем дело.

А дело пустячное, потому что кому же из настоящих «морских волков» не лестно отозваться на желание послушать о их невероятных приключениях в *подходящей* обстановке.

В подходящей…

Вот тут-то темнота и приходит на выручку.

Страшные рассказы тогда только вполне *действительны* для слушателя, когда последний обретается в условиях, близких к описываемым рассказчиком.

В данном случае (дело ясное) рассказы вашего «морского волка» зачаруют вас вполне только на море, где все, им даже вымышленное, будет близким (сладостно-тревожно близким!) вашей собственной судьбе.

Идеальная обстановка для таких *рассказочных очарований* слагается из трех факторов — каюты, ночи и открытого моря. Но первый и третий из этих факторов можно себе представить, а второй взять из действительности.

Для полноты же иллюзии остудите задолго до начала «пьесы» вашу спальню и положите под кровать[[1097]](#footnote-262) две дюжины открытых устриц, горсть морской травы, размоченной в лоханке воды вместе с глауберовой солью, и кусок каната или пучок веревок, недавно просмоленных. Все вместе даст {364} тот специфический запах, который сразу же во тьме перенесет вас в каюту океанского парохода.

Низкая температура остуженного помещенья[[1098]](#footnote-263) обусловливает для начала «пьесы» прием хорошей порции рома, а впоследствии — уютно-энергичное кутанье в теплые английские пледы. Две же трубки-носогрейки совершенно довершать желанную борьбу с температурой, если наш «искатель приключений» так же не брезгает никотином, как и его гость, этот, конечно, насквозь прокопченный табачным дымом, старый «морской волк».

(Помните, что легкое головокружение, которому вы неминуемо подвергнитесь, следует приписать не столько рому, сколько морской качке!)

Действие происходит в абсолютной темноте и слагается исключительно из монолога вашего приятеля.

Вы лежите на постели, — «морской волк» сидит на ней, — положенья, наиболее соответствующие в данном случае слушателю и рассказчику.

«Внутренний интерес» пьесы, ее горячий, вкусный, сытный фарш всецело зависит от последнего. Если он в этой обстановке не почувствует себя как рыба в воде и не сумеет должным образом обратить рассказами о своих необычайных приключениях на море два часа в две минуты, то это, разумеется, совсем не «морской волк», а «сухопутный осел» и вы напрасно затратились на бутылку хорошего рома.

#### Кейф в гареме

Великая вещь — уменье работать.

Не столь великая вещь, но не менее ее важная (хотя бы для той же способности работать) — *уменье отдыхать*.

Достичь полного отдыха! — для этого в самом деле нужно уменье.

Вы скажете: «Кто много работает, тот крепко спит, а кто крепко спит, тот хорошо отдыхает».

Но, во-первых, это не абсолютная правда, — что легко доказывается бессонницей от переутомления, — а во вторых, я говорю про те случаи, когда человеку совсем не до сна (выспался, например, или еще не тянет ко сну), а отдохнуть «сам врач» предписал.

Как тут быть?

Выучиться работать вы, скажем, выучились, а вот *выучиться отдыхать* вам все некогда было.

Положение критическое!..

Начнешь отдыхать, а мысли вокруг «дела» витают, о «службе» думается, о «работе», вспоминаются разные «казусы» из «практики», неотвязно лезут в голову «проклятые вопросы».

Где спасенье? Что тут прикажете делать?

Винт? Невский проспект? Алкоголь?

Можно. Грубые натуры на этом и отдыхают.

{365} Но ведь это же позорный отдых! Это подлинное testimonium paupertatis[[1099]](#endnote-838) вашего духа праздности! Это не «уменье отдохнуть», а «профанация отдыха». Это все равно что ударить обухом по голове, когда просят у вас дать забвенья!

Книжка? Концерт? Театр? В гости?

Можно и даже похвально. Хотя, конечно, *какая* книжка!

Иная книжка еще больше утомит, иная скоро надоест, а иная разволнует! Посещать же концерты, театры, знакомых — стеснительно; с этим согласится всякий, кто хоть раз в жизни отказывался от подобных «удовольствий», говоря: «Нет уж идите одни, — я что-то *устал*: дома побуду».

*Лучше всего умеют отдыхать на Востоке*.

Если Север славится льдами, Запад — культурой, Юг — тропической растительностью, — Восток славится *кейфом*[[1100]](#endnote-839). Тут все придумано для этого: и мягкие диваны, и кальян, и одалиски, и халаты, и гаремы, и фонтаны, и балдахины, и бани, и сласти всевозможные, и разные «оршады», и опахала, и длиннейшие сказки!

Восточный идеал вожделенного отдыха прекрасно выражен в Коране! — взгляните только на страницы, где говорится о *рае*, и вы убедитесь в этом как нельзя лучше!

«Вот каков будет райский сад, — читаем мы в суре “Гром”, — это сады, орошенные потоками; плоды их будут служить неисчерпаемой пищей; в них постоянно держится тень…» — «Творящие благое, — читаем в суре “Мария”, — вступят в сад райский и не потерпят даже ничтожной обиды. Они вступят в сады Эдемские… и не услышат там пустых речей, но одно только слово: мир…» — «И отдадутся обитатели рая восторженной радости, — читаем в суре “Я Син”, этом сердце Корана, — вместе с женами своими они будут отдыхать в тени и удобно расположатся на своих седалищах. Там будут плоды, там будет все, чего бы они ни попросили…» — «Они получат ценные дары от плодов сладостных, — читаем в суре “Чинно стоящие”, — и будут почтены в садах услады, отдыхая на своих седалищах и взирая друг другу в лицо. В круговую пойдет чаша, наполненная водою прозрачною, истинным наслаждением для тех, кто будет пить ее. Она не помрачит их разума и не опьянит их. У них будут девы, обладающие скромным взглядом, громадными глазами и таким цветом лица, который напоминает окраску страусовых яиц, тщательно спрятанных. Одни приблизятся к другим и заведут разговоры». — «Одетые в шелк и атлас, — читаем в суре “Дым”, — разместятся они друг против друга… а в *товарищи* им мы дадим *женщин* с черными большими глазами…» — «Вот картина рая, — читаем в суре “Магомет”, — источники с никогда не портящейся водою, источники молока, вкус которого никогда не изменится, источники из винограда — они будут доставлять наслаждение тем, кто будет пить из них…» — «Пейте и кушайте на доброе здоровье, скажу им, — читаем в суре “Гора Синай”, — это награда за деяния ваши. Они будут там друг другу предлагать чашу, которая не вызовет их никогда на неприличные выходки, ни на грех. Вокруг них будут ходить молодые служители, подобные жемчужинам, {366} заключенным в своих раковинах…» — «Отдыхая, они прилягут на ковры, у которых подкладка сделана из парчи, — читаем в суре “Милосердие”. — Там будут молодые девы с скромными взорами, до которых никогда не прикасался ни человек, ни гений. Там будут плоды, пальмы и гранатовые деревья… Там будут добрые прекрасные женщины… Девственницы с большими черными глазами. И будут они находиться в шатрах… И будут мужья их отдыхать на зеленых подушках и великолепных коврах…» — «Отдыхая на седалищах, украшенных золотом и камнями, — читаем в суре “Событие”, — прилегши на локоть, они обратятся лицом друг к другу. А вокруг них будут двигаться юноши, обладающие вечной молодостью. С бокалами, кувшинами и чашами, наполненными прозрачной жидкостью, от которой они не будут испытывать ни головной боли, ни головокружения. С плодами, которые они будут выбирать по своему вкусу и с мясом тех птиц, которых они так любят. У них будут *красавицы* с громадными черными глазами, *красавицы*, подобные жемчужинам, заботливо спрятанным, и они не услышат ни пустых разговоров, ни слов, ведущих к греху. Но услышат они там лишь такие слова: мир, мир! Они пребудут среди дерев лотоса, без шипов, и бананов, обремененных своими летними плодами до самого низа, под тенью, которая далеко раскинется возле бегущего ручейка воды, среди множества плодов, которых никто не станет снимать и к которым не будет запрета приближаться. И будут они отдыхать на высоких ложах. — Мы создали *красавиц рая* особым творческим актом, — мы сохранили их девственность. Любимые мужьями своими, в возрасте, одинаковом с ними. Они будут предназначены людям правой стороны…» — «И будут они утолять жажду, — читаем в суре “Человек”, — из чаш, полных смеси их имбиря…» — «Им будет предоставлено, — читаем в суре “Обманщики”, — пить отборные вина, запечатанные. А печать будет из мускуса… И вино это будет смешано с водою из Таснима…»[[1101]](#endnote-840)

Как я сказал, Эдем в изображении Корана, лишь *идеал* вожделенного *отдыха*, т. е. тем самым нечто на земле недостижимое. Однако частности инсцены «Магометова рая» совсем не так уж сверхъестественны для нас и трудно выполнимы.

Тенистый сад с плодовыми деревьями и пальмами, красивые женщины, чаша с имбирным напитком, шелковые и атласные платья, зеленые подушки, отборные вина, мясо любимых птиц, бананы, хороший ковер (хотя бы и с подкладкой из парчи, если это так необходимо) — все это, согласитесь, не Бог весть уж какая редкость! — бьюсь об заклад, что больше половины этих «райских атрибутов», упоминаемых Кораном, найдется в каждом мало-мальски порядочном доме не только на Востоке, но и на Западе. А остальное дополнит *воображение*! Смело полагайтесь на него при инсценировке «райского отдыха», как того требует хороший театральный вкус при всякой мастерской инсценировке.

В конце концов так именно и поступают на Востоке!

{367} Доверьтесь же тысячелетнему опыту просвещенных Кораном приверженцев кейфа! Вернее — опыту тех, чьи пращуры, говоря правду, и навязали Магомету свои «райские идеалы»!

Удовольствуйтесь их «приблизительным раем»! Этот «рай», конечно, не тот, что в Коране, но, при некотором воображении, может «сойти» за него и «сойти» прекрасно.

О том, что лучший кейф, конечно, «кейф в гареме», я полагаю, распространяться не стоит! — это достаточно доказано хотя бы сурой «Событие», в подлиннике которой «*красавицы*» отмечены курсивом.

О том же, как простейшим образом инсценировать для себя хороший «кейф в гареме», я могу дать читателю, ленивому в обдумываньи мелочей, достаточно подробную инструкцию.

Начнемте с помещения!

Понятие «гарем» обязывает к *закрытому* помещению, а понятие Востока к *знойности*. Ввиду этого настоящая пьеса правдиво разыгрывается лишь в комнате с плотными оконными завесами (но возможности — *в зале*), натопленной заблаговременно до высшей температуры, какую только допускает печка.

Эдемоподобие требует убранства комнаты живыми растениями и цветами. (Помните, что идеал помещения — *сад*!) Перетащите же сюда и расставьте по стенам в живописном беспорядке все горшки с цветами, какие только имеются в вашей квартире, и не постыдитесь занять их у соседей, если своих не хватит. Полейте растения и обрызгайте цветы для ощущения запаха земли и влажного аромата.

Скройте пол под цветистым ковром. Поставьте посредине комнаты оттоманку из вашей гостиной. Покройте ее жениными пестрыми шалями. Разбросайте на ней и около нее подушки в ярких наволочках.

Среди «деревьев» хорошо поместить аквариум с веселыми рыбками, а под потолок повесить кольцо с попугаем! Если в доме имеются птички в клетке, — выпустите их попорхать, почирикать здесь на свободе.

Освещение: замаскированная «под фонарь» электрическая лампочка и несколько свечей. Полумрак и колеблющийся свет — лучшее окрыление фантазии.

Поставьте около оттоманки круглый низенький стол, а на нем — напитки и яства.

Какие?

Следующие:

Оршад, мускатное вино (разбавленное водой), имбирную воду, лимонную и апельсинную, фрукты, косхалву, сезам-халву, нугу, розовое варенье, имбирное, варенье из грецких орехов, изюм, кишмиш, шапталу, чухчеллу, финики, экмек-каталаф (сахарная вермишель), миндаль, орехи, пастилу, каймак…

При хорошем аппетите можно заготовить еще стол с более сытными яствами. Перечень их вы найдете в следующем гастрософическом стихотворении из «Тысячи и одной ночи»:

{368} О, погружай ты в соусники ложки  
И услаждай здесь сердце и глаза  
Разнообразным, чудным угощеньем:  
Рагу, жаркие, соуса, начинки,  
Желе, варенье, пряженцы, компоты.  
В жиру и в масле, в печке, на пару…  
О перепелки, куры и пулярки,  
О нежные, я обожаю вас!  
А вы, барашки, что кормились долго  
Фисташками и что теперь лежите  
Начинены изюмом здесь, на блюде,  
Вы — прямо прелесть! И хоть нет у вас  
Воздушных крыльев, как у перепелок,  
У куропаток и у жирных кур,  
Я все ж люблю вас! — жареный кабан,  
Да будешь ты благословен Аллахом:  
Я никогда не в силах отказаться  
От золотистой корочки твоей!  
О ты мой друг, салат из портулака,  
Впитавший душу сочную оливок,  
Я всей душой принадлежу тебе!  
О, трепещи от наслажденья, сердце  
В моей груди, при виде этих рыб,  
Униженных на свежей, сочной мяте  
В глубоком блюде. Ты ж, мой рот счастливый,  
Теперь умолкни и займись усердно  
Ты поглощеньем этих вкусных блюд,  
Что летопись должна увековечить.

Переходя к «действующим лицам», замечу прежде всего, что число их должно соответствовать приличному минимуму обитателей гарема. Этот минимум без затруднения составляют *вы*, «господин гарема», ваша *жена* и две ее *подруги* — три «одалиски», горничная — «рабыня» и ваш товарищ — «евнух».

Оденьтесь так: «господин гарема» и «евнух» будьте в бухарских халатах (найдутся в каждом доме), «одалиски» — в чем-нибудь необременительно-воздушно-прозрачном, «рабыня» — в ярко-пестром богатом костюме (придется взять на прокат. — Имейте в виду, что нарядно одетые слуги всегда сообщают блеск всему дому!)

Пусть «одалиски» так же, как и «рабыня», не пожалеют белил, румян и сурьмил, равно как и «арабских благовоний»: они должны благоухать восточной прелестью, если хотят походить на гурий. (Им в помощь можно поставить жаровню с курительным порошком.)

«Представление» (оно может длиться, по-моему, целый день и даже целые сутки!) состоит в следующем:

{369} Все располагаются на оттоманке и подушках как кому удобнее, без стеснения, но, по возможности, в позах, глядя на которые глаз может не только *отдыхать*, но и *радоваться*.

Насыщаются…

Курят…

Читают строк сто из наудачу выбранной сказки Шахразады. — Читают медленно, чуть-чуть нараспев, без малейшей аффектации, так, чтобы каждому из «действующих лиц» было ясно из чтения не только содержание сказки, но и тот важный в этой пьесе факт, что торопиться некуда, а волноваться не стоит, что люди собрались для *отдыха* и что, если кто-нибудь из присутствующих и вздремнет под такое чтение, — «беда», которая навряд ли и достойна этого названия.

После каждых ста строк — перерыв.

В перерыве «рабыня» заводит граммофон, искусно спрятанный в соседней комнате, ставит на него пластинку с восточной песней или танцем, а одна из «одалисок» исполняет незамысловатый танец с шалью или без шали, смотря по тому, какая ей на тот счет или «господину» ее придет в голову фантазия.

Потом все снова услаждаются напитками и яствами, поправляют примятые лежаньем подушки, кормят рыбок в аквариуме, подбрасывают курительного порошку в жаровню, сами воскуривают, дразнят попугая, смеются, если это им кажется смешным, и снова внемлют мудрому глаголу неувядаемой, прекрасной Шахразады, памятуя, что «от искусства каждый получает столько, сколько сам в состоянии дать».

После чтения ста строк опять перерыв, обмен впечатлениями, песня или танец, партия в шахматы, закуска, два‑три восточных анекдота, проба кальяна и т. д.

Повторяю — пьеса может длиться очень долго! — сутки, если не больше.

Но довольно одних суток наслаждения покоем в таких умилительно-мирных условиях, чтобы чары этой «по-восточному» преображенной действительности принесли требуемое волящим из нас отдыха, успокоения и полного отвлечения от наших повседневных дел.

Будь я врачом, я бы неизменно, в каждом случае страдания хандрою, сплином, переутомлением, бессонницей или другой подобной, трудно поддающейся обыкновенному лечению болезнью, вручал бы пациенту один и тот же чудодейственный рецепт! — рецепт, на котором значились бы только эти немногие, но истинно целительные слова:

*Mixtura*[[1102]](#endnote-841).  
*Keifus haremicus*[[1103]](#endnote-842).

Аптека, которая избрала бы своею специальностью приготовление для не имущих «*домашней* аптечки» (а их увы, так много!)[[1104]](#footnote-264) подобного снадобья, {370} в хорошо взвешенных аллопатических дозах и лучшего качества, нажила бы, конечно, миллионы. В этом нет никакого сомнения. Ну а я (вы меня знаете!) — с меня довольно было б *роли* «знаменитого доктора».

#### Утонченный Grand Guignol[[1105]](#endnote-843)

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

*Ф. М. Достоевский*

Есть масса вещей, в которых нам до ужаса совестно, до ужаса страшно самим себе признаться.

Одно представление, что кто-то об *этом* узнает, коснется *этого* своею чуждостью да еще (скорее смерть!) начнет об *этом* распространяться и (ледяной холод при одной мысли!) станет критиковать, обсуждать, стыдить или поощрять, злодейски издеваясь, о… Тысяча замков на дверь моей спальни, чтобы во сне, вдруг, ни с того ни с чего, как-нибудь, все-таки, тем не менее я не проговорился, а другой (да будь он проклят!) не подслушал!..

Вот какие бывают вещи на свете!

Уж такие интимные вещи, что мать родная не узнает, духовнику побоюсь признаться, бочку вина выпью — и то себя не выдам.

Словом, «тайна сия умрет вместе со мною», и вы во веки веков о ней не догадаетесь!

Да что *вы*!.. — мне самому «сия тайна» не вполне известна, — так как думать о ней мучительно стыдно, до смерти унизительно, и я и разговаривать-то о ней с собой не дерзаю!..

И однако…

Когда эдак зазнобит слегка или не спится ночью, весь день нервы до сто раз перечеркнутого «до» натягивались, во рту сухо, руки холодные и хочется чего-нибудь такого, чтобы потрясло до обморока, до истерики, до я не знаю чего, лишь бы наступила реакция, полнейший рамолисмент[[1106]](#endnote-844), необорный сон, а назавтра вкус манной кашки во рту.

Да‑с. И вот в такие-то моменты хорошо проделать следующее: взять и загримироваться каким-то «неизвестным господином» подозрительной наружности. Эдак «психологически» загримироваться, — я хочу сказать: в максимальной корреспонденции с вашим нервным тонусом. Ну и одеться соответственно. Недурно использовать дымчатое пенсне или очки, чтобы и так уж загримированные глаза еще чуждее казались. (Конечно, на такой случай нужно иметь все заготовленным в пожарной аккуратности, чтобы моментально явилось под рукой; начнешь валандаться — все дело насмарку!)

Свет перед зеркалом установите так, чтоб, освещая, он не давал явственно разглядеть гримировку. Словом, пришел какой-то «неизвестный господин», который, черт его знает каким путем, все про вас выведал, влез в дом, уселся перед вами, поправил песне рукой в перчатке и начинает свои обличения, подхихикиванья, обещанья непременно рассказать об *этом* {371} вашим знакомым, врагам, женщине, перед которой вы хотите гарцевать героем на белом коне без пятнышка и т. д.

Он даже собирается кой-кому написать анонимное письмо, где *это*, вот *это самое*, ваше «табу», ваше «святая святых» будет дважды подчеркнуто и разъяснено во всей подробности, во всей своей сверх-интимности.

Он рассказывает вам проект этого миленького письмеца, нагло фантазирует о том, какое впечатление оно произведет на *такую-то*; начинает касаться, во всех подробностях, этой *такой-то*: как она, лежа в постельке‑с, в эдаком «безбелье‑с» и прочее, получив письмо, в котором всеми буквами, четким почерком, даже дважды подчеркнутое, раскрывается… раскрывается…

О, конечно, вы быстро отворачиваетесь от мерзкой хари этого кошмара, нагрянувшего к вам с визитом в неуказанное время! Вы затыкаете уши, вы грозите размозжить ему голову, вы вынимаете из кармана револьвер, вы… Нет, это не вы, — это он целится в вас, он овладел позицией он здесь хозяин!..

И снова текут безобразные речи. Одна другой кощунственней, одна другой гаже, подлее, неслыханней…

Он произносит запретное, как произносят слово «стул», «стол», «чай», он повторяет подряд вашу тайну, даже только начальный звук этой тайны, десять раз, двадцать, сорок, пятьдесят — сколько ему угодно… Он говорит об эффекте, какой произвело бы его «раскрытие» в кругу ваших милых знакомых, где-нибудь на балу, на обеде, в театре, например, во время антракта, когда все смолкло перед поднятием занавеса. — «А вы знаете, господа, что такой-то, когда остается один, имеет привычку…»

Брр… Тут вы, нет, он, т. е. вы, хоть и… ну, словом, кто-то из вас тушит свет, и спектакль кончается.

Нет, вы только представьте себе самый что ни на есть невиннейший пример, жалкий-прежалкий пример, который и в сотой доле не может намекнуть на конфуз от разоблаченья вашей собственной тайны, — представьте себе, что вы барышня, что у вас руки потеют, но что об этом никто-никто в мире никогда не узнает, так как вы их пудрите каким-то «судорином», моете в уксусной воде и т. д. И вдруг в театре, где целый хвост ваших поклонников и целый рой ваших завистниц, кто-то нагло, спокойно, очень серьезно, громко и отчетливо произносит: «Господа, такая-то скрывает, что у нее руки вечно потные, она воображает, что уж такая неземная, а на самом деле в нижнем ящике ее комода, сзади, там же, где положены прошлогодние бальные туфли, находится жестянка, а на жестянке надпись “судорин”. Это от пота, господа! Она смело может рекомендовать вам это средство, так как у нее, даю вам честное слово, руки потеют. А вот пускай она вам даст честное слово, что это неправда!..»

Повторяю, это невиннейший пример; так сказать, тень тени той действительности, какую властен обещать вам ваш наглый «незнакомец».

Вы и не помыслите при нем о расспросах, зачем же ему это нужно, какая ему от этого польза, что вы ему сделали такого, чтобы… Ведь людям {372} доставляет такое колоссальное удовольствие делать гадости другому и… (здесь зарыта собака), когда нет храбрости, нет возможности сделать гадости другому, ну хотя б себе, самому себе сделать гадость, даже и не сделать пожалуй (уступаю), а помечтать об этом, раззадорить себя на мечте, сынсценировать эту гадость мысленно, обратить ее силой воли к театру в такую видимость действительности, что небу тошно станет…

Конечно, для простого, здорового, свински-здорового человека (эдакого спортсмена с медным лбом) все это чепуха невозможнейшая, немыслимая, недосягаемая. Знаю и не прекословлю. Разумеется, такой «театр для себя» не для краснощеких футболистов, спящих сном животной невинности. Это, как я (извиняюсь) назвал, «утонченный Grand Guignol»! *у‑тон‑чен‑ный*, следовательно, приверженцам системы доктора Миллера он пристал как к корове седло. Желаю и впредь им здравствовать, дарить нас здоровым потомством, устраивать эдакие образцовые санатории на началах последнего слова гигиены и т. п. Сам, если вконец сдрейфлю, на коленках приползу к ним лечиться и во всей своей чепухе денно и нощно каяться. А пока (хе, хе!) да здравствует мой Grand Guignol во всей своей преутонченности! В болезни родился я, в болезни живу, в болезни и скончаюсь. А вы… будьте здоровы, господа, будьте здоровы! от души желаю, честное слово! Уж вы простите за чепуху, не осудите больного!

#### Обед с шутом

И валились несмолкаемым смехом блаженные боги,  
Видя Гефеста, как он хлопотал, по чертогу, хромая.

*Илиада, песня 1‑я, ст. 599 и 600*

Stultorum numerus est infinitus[[1107]](#endnote-845).

*Надпись на штандарте «Дижонской пехоты»*

Вы можете обо мне все что угодно думать, но между состраданьем и осмеяньем там, где имеется повод и к тому, и к другому, я решительно склоняюсь в сторону последнего, верный нраву своих здоровых и веселых предков. Я бы счел себя лицемером, если б скрыл от вас, что мне детски-смешно, когда, например, здоровенный детина, «пустившись в грациозности», вдруг оступается и расквашивает себе нос. Мне смешно, когда пожилая, некрасивая дама «порхает», невзирая на свою чрезмерную полноту, одевшись и «намазавшись» с видимой претензией завлечь чье-то сердце. Мне смешон до чесотки рук бездарный поэт-графоман, воображающий себя гением. Смешон генерал, полагающий чин равнозначащим уму и образованию. Смешон пьяница, порющий чепуху и откровенничающий себе же в ущерб. Выскочка, припертый к стене знавшими его в «прежние годы». Скупердяй, к которому веселая компания навязчиво явилась в гости и требует раскошелиться. Смешон заведомый плут, распространяющийся о морали. Дурак, занимающий общество позапрошлогодними анекдотами. Круглый невежда, рассуждающий о политике, искусстве и вообще о «высоких материях». {373} Смешон трус. Смешон суеверный. Смешон мнительный. Шарлатан. Карлик. Верзила. Длинный нос. Заика. Ломака. Грязнуля. Свиное рыло. Шаркун. Глупендяй. Шут!..

Я обожаю шутов!

Когда мне хочется позвать к себе гостей для веселого препровождения времени, — я непременно приглашаю в числе прочих… шута.

Правда, мой шут одет, в таких случаях, не по форме — без колпака, без жезла с погремушками, без обуви с закрученными вверх носками, — но все, кроме него, видят на нем и колпак, и жезл в руках, и носки — таково все его поведенье.

И оттого, что такой гость не в присвоенном ему наряде, бывает иногда особенно весело и, я бы сказал, даже препикантно.

Шут!..

Стало быть, это или детина, «пускающийся в грациозности», или «импонирующий» генерал, или «откровенный» пьяница, или плут, трус, шарлатан, ломака, «остряк», длинный нос, дурак — что-нибудь вроде этого или и то и другое вместе взятое.

Вы не станете отрицать, что в жизни нет ничего полезнее и в то же время приятнее, как *пищеварительный смех*!

*Гомерический хохот*!.. Да ведь это же хохот самих олимпийских *богов*, потешавшихся видом обоюдохромого Гефеста[[1108]](#endnote-846)!.. Смех *царей* над Терситом-шутом[[1109]](#endnote-847), восседавшим на их совещаньях и не щадившим, в нападках, Агамемнона — жреца и владыки народов!

Множество слов беспорядочных в мыслях своих сохранил он.  
Чтобы царей задевать, говоря, что случится, без толка,  
Лишь бы он думал, что греки *найдут его речи смешными*.  
Он безобразнейший был изо всех, кто явился под Трою.  
Был он косой и хромой, и его искривленные плечи  
Вместе сходились к груди, да еще заостренною кверху  
Он головой отличался, и редкий торчал на ней волос —

вот какими стихами[[1110]](#footnote-265) почтил сам Гомер древнейшего шута всех народов!

И если трагические герои у стен Илиона не могли обойтись без шута, как не могли обойтись без него сами державные боги Олимпа, то христианская церковь сурово-аскетического Средневековья принимает уже шута в свое лоно чуть не с санкцией участия его в тех или иных обрядах.

Многочисленные изображения фигур шутов в церквах (не говоря уже о старых парижских), например, в Корнвалисе[[1111]](#endnote-848), — в церкви св. Маллиона, в церкви св. Левана и др.[[1112]](#footnote-266) служат достаточной пищей для размышления {374} тем, кто не знаком с содержанием проповеди св. Августина «De Tempore»[[1113]](#endnote-849) или не читал «*Мемуаров, которые могут служить для истории Празднества Глупцов, которое справлялось при многих церквах*» ученого дю Тюльо[[1114]](#footnote-267).

Что «в старину живали деды веселей своих внучат», об этом красноречиво говорят хотя бы такие факты, как *форменное* шутовство причта при исполнении заупокойной обедни («obit»), практиковавшееся иногда в XIII веке, или свидетельство Дионисия Галикарнасского[[1115]](#footnote-268)[[1116]](#endnote-850) о фигурировании римских шутов даже в похоронных процессиях.

И право же в наш век, когда мы, увлекаемые другой крайностью, готовы из любой веселой пирушки устроить панихиду, — с невольной завистью оборачиваешься назад и благодарно кланяешься историческим «смехачам», уж не нуждающимся в нашей благодарности.

Присматриваясь к ним, вдруг замечаешь, что роль *хорошего шута* была совсем нелегкая, а главное — отнюдь не унизительная в такой степени, в какой это рисуется большинству при поверхностном изучении истории.

*Роли шута* не стыдились царь Давид[[1117]](#footnote-269), мудрый баснеслагатель Эзоп, Антиох IV Эпифан[[1118]](#endnote-851), царь Сирийский (174 – 164), Антиох IX[[1119]](#endnote-852), тоже царь {375} Сирийский (144 – 94)[[1120]](#footnote-270) граф Адольф Клевский, основатель *ордена шутов* (в 1381 г.), Генрих Бурбонский, принц Конде[[1121]](#footnote-271)[[1122]](#endnote-853), победоносный генерал Людовика XII граф д’Аркур, управляющий домашними делами Карла V Жан де Ванденэсс[[1123]](#endnote-854), епископ и герцог Лангрский де ла Ривьер[[1124]](#endnote-855), наши именитейшие сподвижники Петра Великого — члены «*всешутливейшего собора*», наш гениальный Суворов и многие другие именитые, умные и талантливые.

Сознайтесь, что после этого перечисления «дурацкий колпак», добровольно надетый, словно и перестает казаться «позорным украшением»! Многочисленные ж примеры истории, когда великие монархи охотнее слушались (и с большим в результате успехом) советов своих верных и лучших шутов, нежели своих верных и лучших министров, окончательно нас убеждают, что историческая ценность шута, вошедшего в лексикон бранных слов, нуждается в решительной переоценке, и учат глубже понимать Рабле, сказавшего устами своего Пантагрюэля, что «безумный нередко изучает мудрого».

После всего сказанного должно быть понятно, что бывают шуты и «шуты», — потешники *невольные* и *добровольные*[[1125]](#footnote-272).

Я начал с восхваленья первых, как интересно-допустимых объектов в «театре для себя», при созыве гостей для веселого препровождения времени. Но что вторые (добровольные шуты) много желанней, — в том нет сомненья для того, кто всякое «наверняка» предпочитает в театре случайности.

Мне даже приходит в голову: кто любит подышать часок-другой старинкой, отчего бы тому не попробовать сынсценировать дома званый «обед с шутом», *традиционно одетым*, традиционно ошарашивающим при встрече гостей, традиционно потешающим их за обедом, а после обеда разыгрывающим all’improviso[[1126]](#endnote-856) (или почти all’improviso, в интересах «наверняка») несколько сценок, слишком интимных и дерзких, чтоб быть когда-нибудь разыгранными на публичных подмостках.

Почему я предлагаю именно «*обед* с шутом»? — Да потому, что это существенная и начальная часть пира, влекущая за собой у добрых хозяев «вечеринку» и «ужин». К тому же Эразм Роттердамский в «Похвале глупости» влагает ей в уста и такой raison d’être: «Без приправы глупостей нет веселья. Это до такой степени верно, что если не хватает человека, который {376} бы потешал компанию действительной и притворной глупостью, то либо приглашают наемного смехотвора, либо допускают к себе какого-нибудь смешного блюдолиза, для того чтобы он смешными, то есть глупыми словоизвержениями, нарушал молчание и разгонял скуку собутыльников. И в самом деле, какой был бы толк от набивания желудка столькими закусками, сластями и лакомыми блюдами, если бы в то же время не услаждались одинаково и зрение, и слух, наконец, вся душа смехом, шутками».

Роль шута может взять на себя любой из дружески расположенных к вам «остроумцев», чуждых предрассудков и внемлющих идее «театра для себя» даже тогда, когда его буффонность грозит риском скандала при хлесткой обиде.

Если не найдется среди ваших друзей столь самоотверженного, сынсценируйте «обед с шутом» у вашего приятеля, взяв главную роль — *роль шута* — на себя.

Уделите предварительно время, чтобы хорошенько вспомнить, расспросить и поразмыслить обо всех слабостях, странностях и смешных сторонах приглашенных гостей; ваш лук, как у Терсита, будет знать тогда, в кого какую стрелу направить и с какою силой. Костюм можете взять напрокат хоть у Лейферта!

Костюм даст вам развязность, а во всем остальном неизбежно чреватом случайностями, взывающими к быстрым экспромтам, да помогут вам Мэтэ, Апедия, Аноя, Трюфэ и Комос, равно как и вечные спутницы истого угодника веселых небожителей — Евтерпа, Талия и Полигимния[[1127]](#endnote-857)!

#### Счастливая Аркадия

Ты, кознодей, на коварные выдумки дерзкий, не можешь,  
Даже и в землю свою возвратись, оторваться от темной  
Лжи и от слов двоесмысленных, смолоду к ним приучившись.

*Одиссея*

Если придать самому обыкновенному времяпровождению некую сценическую форму и стиль, оно немедленно превратится из скучного, быть может даже нудного, в интересное и увлекательное.

Вы, конечно, знаете эти жаркие летние дни на даче или в деревне, когда, изнемогая от зноя и лени, так усладно лежать где-нибудь вдали от людского жилья, в тени деревьев, кустов, на зеленом холмике, около студеной, милой речки или около озера, со стеклянной водой, не скрывающей дно?..

Однако и такая усладность может истощиться от некой беспредметности.

Что неистощимо эти дни в своей прелести, даже больше — в пользе духовной и физической, это… подражание достойным счастливой Аркадии!

О, древние греки совсем не так древни для нас, как это многим кажется. И милый В. Вегнер прав, убеждая, в своей уютной «Элладе», считать их близкими нам. «Пусть, — говорит он, — они отошли от нас на столетия, {377} в темные пределы прошлого, но они тем не менее друзья нам, друзья близкие. Мы с ними связаны неразрывной связью умственного достояния…»

Я научу вас, как «делать» жарким летом счастливую Аркадию. Это так просто, так умно и так красиво!..

Сшейте себе, с друзьями и подругами, легкие греческие одеянья. Пусть они будут «без затей», обыкновенные, удобные, прохладные, приличные, с отпечатком подлинной домашности, чуждые (как можно чуже) маскарадности[[1128]](#footnote-273). Не заботьтесь о сандалиях, — позаботьтесь о простеньких венках из полевых цветочков или омоченных в воде прохладно-тенистых листьев. Отправляйтесь поближе к воде и, конечно, туда, где не слишком кусает солнце или мошкара. Возлягте полукругом, так, как хотите, так, как удобно. Кто-то из вас захватил с собой сыру творожного, фисташек, лепешек ржаных, смокв (винных ягод), меду, изюму, миндалю, молока и чуть — разбавленного красного вина в кувшинах. Чем не завтрак? А вода под рукой.

И вот одни насыщаются, а другие по очереди потешают чем могут.

Трудно описать силу впечатления вольной пляски юной девушки в этих декорациях сочинения великого Небесного Художника, — декорациях всегда удачных, никогда не скучных и почти тех же самых (вникните только: *тех же самых*!) с сотворения мира!.. Любо босым ногам нежно топтать мураву! Кто-то из вас играет на деревянной дудке, остальные отбивают такт ладошами. Солнышко светит… Во рту вкус меда… Венки благоухают, и вторит им запах травы, все окисляющийся и обостряющийся от давления ног танцовщицы…

Потом кто-нибудь песенку затянет на слова Анакреона и на выдуманный (без претензий) мотив. Или выведет девушку за руку перед всеми и прочтет ей, не отпуская ее от себя, хоть того же Анакреона:

Что фракийская лошадка  
На меня так косо смотришь  
И, с презреньем отбегая,  
За неловкого сочла?  
Знай же: я еще сумею  
На тебя узду накинуть  
И вожжей тебя заставлю  
По ристалищу бежать!  
Ты теперь в лугах пасешься,  
Резво прыгаешь и скачешь,  
Потому что не нашелся  
Ловкий всадник для тебя[[1129]](#endnote-858).

Всем это покажется милым и смешным. Тот же, кому это не может показаться милым и смешным, пусть лучше и не суется играть в «счастливую Аркадию»!

{378} Кто-нибудь из вас станет шутя оспаривать любовь девушки (например, этой самой «фракийской лошадки»). Завяжется спор[[1130]](#footnote-274), а затем и борьба. Победителю новый венок; а девушка пусть с ним сядет рядом и выпьет за его могущество.

Если не чрезмерно жарко, можно взапуски побегать или в мячик поиграть.

Когда же все устанут, а солнце к закату приблизится, хорошо, если у кого-нибудь окажется с собой Гомер и хороший навык в чтении гекзаметра. Стоит только начать вдохновенно, раскрыв наудачу:

Боги собрались в совет, на помосте из золота сидя  
Подле Зевеса-отца, а в средине почтенная Геба  
Черпала нектар для них. И друг друга приветствуя, боги  
Пили из чаш золотых и взирали на город Троянцев.  
Вдруг вознамерился Зевс рассердить волоокую Геру  
Колкою речью своей и насмешливо так ей промолвил:  
«Две есть защитницы между богинь у царя Менелая, —  
Гера Аргвинская, с ней и Афина-заступница в битвах.  
Но вдалеке они сели, довольствуясь зрелищем боя.  
А между тем Афродита, сияя улыбкою нежной  
Всюду следит за Парисом, от Парок его защищая…»[[1131]](#footnote-275), —

как через четверть часа всеми овладеет благодатное настроение: умилительное и созерцательно-геройское.

Полчаса чтения покажется недостаточным — в этом чары Гомера[[1132]](#footnote-276).

Но так как всему должен наступить конец, наступит он и для наслажденья «Илиадой», и хорошо, если случится так, что он будет положен тогда, когда слушателям, в их ненасытности, будет хотеться еще и еще.

«Скоро наступит пора наслаждаться покоем; и счастлив  
Тот, на кого и печального сон миротворный слетает», —

говорит Икария дочь Лаэртову сыну[[1133]](#endnote-859).

{379} «… вовсе без сна оставаться нам слабым  
Смертным не должно. Здесь всем нам, землей многодарной кормимым  
Боги бессмертные меру особую каждому дали».

(Тем более что еще Гораций заметил: «Quandoque dormitat bonus Homerus», т. е. «что порой и Гомер усыпляет!»[[1134]](#endnote-860))

Ну, можно рассказать на прощанье одну-две басни Эзопа или вспомнить одну из «смелых» шуток Аристофана и… домой! припоминая по дороге эллинские названья звездных групп, по мере того как они станут появляться на небе с уходом златокудрого Феба.

Не правда ли, друг-читатель, это не совсем то, что вы называете «афинским вечером»! — забава, в которой «театр» притянут за волосы под ноги разврата! — забава нечистых сердцем и потому всегда разочарованных после стольких забот и стараний! Воображают жалким маскарадом заманить Эрота, чтоб сладостно-щекотно исколоться его стрелами, а на поверку: под личиной Эрота является Цирцея с ее страшной магией обращать всех в свиней.

Театр мстит за себя хватающимся за него нечистыми руками! Вот почему у детей сплошь и рядом — «дунул-плюнул» и вышел театр расчудеснейший, а у взрослых — и затратятся порой, и замучаются, и застрахуются, времени Бог весть сколько убьют, а глядишь на результат — не художественно-литературно-драматический театр, а дрянь дрянью и плюнуть не на что.

Так-то.

#### Примерка смертей *Из записной книжки (d’inachevée[[1135]](#endnote-861))*

Все кажется дозволенным в этом огромном сне, все, кроме того, что могло бы остановить полет наших грез.

*Метерлинк*

Покорно выбираю смерть,  
Как выбирают апельсины.

*Федор Сологуб*

##### 1

Шут и… Смерть!

Есть ли на свете образы более полярные, полней взаимоисключающие? — Молчит мое воображение! — не знаю. Шут и Смерть! Человек и Судьба! Воля наша и воля Рока! Самый дерзкий вызов Року — это Шут пред ликом Смерти.

{380} Шут, остающийся шутом пред ликом Смерти, — величайшее торжество человека! Побороть страх смерти в рыцарских доспехах — доблесть. Побороть же этот страх в шутовском балахоне — вдвойне! Ибо здесь уже полное унижение Смерти, полное презрение ее, полное торжество человека.

Меч рыцаря, ничуть не дрогнувший перед косою Смерти, восторгает.

Колотушка шута, ничуть не дрогнувшая перед косою Смерти, умиляет.

Воробей!.. «Из пушек по воробьям»? Не стоит. Довольно колотушки, погремушки, игрушки!.. Ведь это ж «воробей»! и даже меньше: призрак!

Не бояться, но быть серьезным, — это одно.

Не бояться же настолько, чтоб мочь смеяться, — это другое, и это другое выше, важнее, значительнее.

Есть ли оружие страшнее смеха? — Что вы хотите: чтоб я вас высмеял или чтоб только выругал?

«Только не быть смешным». — Этого хочет и Смерть. Вот здесь-то ее и поражает Шут — он знает ее уязвимое место! знает, где ее «ахиллесова пята»! А потому «тра‑та‑та» и звените победно шутовские бубенчики!

Шут, пред ликом Смерти остающийся шутом, — сторицей оправдывает все свое существованье. Вы говорили брезгливо «fi donc[[1136]](#endnote-862), шют!» и смеялись, быть может, не так, как он того заслуживал. Но вот час Смерти… Что с вами? где ваш апломб? мудрость? храбрость? «je-m’en-fich’изм»[[1137]](#endnote-863)?.. А он… он тот же! И смеется! Подумайте: сме‑е‑тся! Он *может* смеяться! *смеет* смеяться! И «rira bien qui rira le dernier»[[1138]](#endnote-864)!

Вы думали — это дурак, а вышло, что мудрец.

И в самом деле! Разве здесь, в этом непонятном мире, где величайшее откровение науки только лишнее доказательство сонма тайн, нас окружающих, — разве здесь, все время, непрестанно, ежеминутно мистифицируемые неизвестным нам шутником, обманываемые на каждом шагу нашими же собственными чувствами, — разве можем мы здесь к чему бы то ни было, кончая Смертью, относиться серьезно!.. А если ее нет, и вы снова обмануты?

Вам показывают фокусы, «чудеса в решете», занимают, отвлекая от главного (нужны, допустим, эксперименты, пробы), вы только объект для кого-то, объект с волей субъекта, вами потешаются быть может, шутят с вами, ерундят, проказничают! никаких (а вдруг!) и «законов-то природы» нет, а все это одна фантасмагория, чепуха, кто-то пыль в глаза пустил, надурманил, навел «зайчика» на вас!, так что же, принимать-таки все это «всурьез», фордыбачить, «ломать трагедию»? А если…

Вот это «а если» и есть страховка мудреца, понявшего, что там, где Все (да, да, Все, Все!) шутит как будто над нами, — можно смело следовать этому высшему примеру! так сказать, «с волками жить — по-волчьи выть».

Вы думали — это дурак, а вышло, что мудрец.

В конце концов!

Вы знаете что-нибудь наверное? («Достоверное знанье»! Гм… гм…)

Я — ничего не знаю наверное.

{381} Ничего‑с. Ровно ничего. Ровнешеньки ничего. Ничегошеньки. Так будем шутить! Будем шутами! И эвоэ! И тра‑та‑та! И дзинь‑ля‑ли! И что еще?

Почему? — вы спрашиваете.

Да хотя бы *quia absurdum*[[1139]](#endnote-865).

Да‑с. — *Quia absurdum*.

Что?.. Идеал?

Ха‑ха!

Хорошо.

Вы проповедуете «сверх-человека?»

Я — «сверх-шута».

##### 2

Ариман[[1140]](#endnote-866) постоянно называется «*Имеющий много смертей*». (Мол — бойтесь Аримана, стремитесь к Ормузду[[1141]](#endnote-867)!)

Но… «двум смертям не бывать, а одной не миновать»! Вульгарно? — Согласен. Зато утешительно.

##### 3

«Того должен ты называть атраваном (жрецом), — говорится в “Вендидаде”[[1142]](#endnote-868) (XVIII), — кто всю ночь напролет сидит бодрствуя и стремится к святой мудрости, которая позволяет человеку *стоять на мосту смерти без страха* и с радостным сердцем, той мудрости, благодаря которой он достигает святого, велелепного райского мира»

Но сверх-шут достигает того же, что и атраван! Только метод его не столь изнурительный!

Нет, Мария Ивановна, я не хочу быть атраваном… Что?.. Merci, только неполный и без сахара.

##### 4

Когда я гостил прошлое лето в имении у М., больше всего мне понравились там свежепросоленные огурцы и рассказ Э. Золя «Как умирают»[[1143]](#endnote-869). И то и другое ел с аппетитом, чудесно переварил, а от последнего даже осталась приятная отрыжка в виде образа графа, который «хочет сохранить для себя горькое наслаждение эгоиста, желающего умереть одиноко, не видя около своей постели *скучной комедии горя*… Его последнее желание светского человека — исчезнуть незаметно, никого не расстраивая, никого не обременяя…»

Скромно. Благородно. Что значит аристократ!

##### 5

Римляне, рискуя, бодрили себя фразой «exitus patet»[[1144]](#endnote-870) (т. е. «выход», мол, всегда имеется!). Отсюда только шаг к *примерке смертей*. Что для них {382} это была не новость, говорит уже классический прием паденья на свой меч. Нерон жестоко поплатился за недостаточное количество репетиций.

##### 6

Сара Бернар считала лучшею постелью *гроб*, где гениальная артистка, как известно, и приучила себя спать еженощно. «Quand-même!» — девиз, который выбран ею как украшенье ее смертного одра.

Вы скажете: актриса, кривляка, позерка, рекламистка!.. Так‑с.

Завещание гениальной Марии Башкирцевой[[1145]](#endnote-871) гласит: «Я желаю быть одетой на смертном моем ложе в платье очень тонкой белой шерсти и быть совершенно задрапированной, как это я любила при жизни… Прошу гг. Бастьен-Лепажа, Робер-Флери и Дину убрать мои волосы так, чтобы я была очень хороша. Шея и руки должны быть открыты, настолько возможно. Руки могут быть закутаны, но так, чтобы видна была их форма. В руки положите цветы. Кровать должна быть, прежде чем меня в нее положат, покрыта большой простыней из белого броката, которая спадала бы вокруг и влачилась по земле. Лишь бы мне не насовали цветов на кровать или на тело».

Вы скажете: эстетка, кокетка, фантазерка, молодо-зелено!.. Так‑с.

Старуха крестьянка Агата, протокольно описанная и зарисованная правдолюбивым В. Реймонтом в его «Мужиках»[[1146]](#endnote-872), *всю жизнь* копит свое «смертное приданое», а когда приспел последний день, разложила его вокруг себя и… «радовалась каждой вещи и хвасталась перед бабами, а чепец (смертный) даже *примерила* и, поглядевшись в зеркальце, в великом счастии прошептала: “Хорошо будет, на большую хозяйку я похожа”».

Интересно, что на это вы скажете (возразите)!

##### 7А

Простите, доктор, вы напрасно меня пугаете! — смерти нет; существует лишь болезнь и выздоровление; хотя, правда, последнее бывает двоякого рода: можно выздороветь для *этой* жизни или для *той*.

(Надеюсь, сегодня не я вам плачу за визит, а вы мне!)

##### 7Б

Оттого, может быть, я и люблю примерку смертей, что меня тянет к фантастичному. (А ведь смерть — это наша фантазия, доктор!)

##### 8

Говорят, сон — подобие смерти.

Злые люди боятся смерти. Понятно, что и подобие ее им не особенно приятно! (Злые не спят от угрызений совести.)

{383} Ясное дело, сон — это примерка смерти! И добрый человек с таким же удовольствием ложится спать, с каким хорошо сложенная женщина идет на примерку к портнихе.

##### 9

Хороший обед венчает, после сладкого, сыр, острый, со слезою, сильно пахнущий, разлагающийся под действием червей (Piophila casei и Tyroglyphus siro). Это *воля Человека* с изысканным вкусом.

Почему же возмущает нас *воля Рока*, преподносящего нам в конце жизненного пира то же самое — нечто острое (в смысле чувства), сопряженное со слезою, сильным запахом, разложением и червями (perftingens’ами)!

*Сыр* в конце *обеда*!

*Смерть* в конце *жизни*!

Здесь полная аналогия! А стало быть, в примерке (пробе) смертей надо видеть нечто столь же естественное, что и в излюбленной гастрономами пробе за прилавком магазина «Рокфора», «Комамбера», «Лимбургского», «Бри»… Сортов смерти только больше, чем сортов сыра. В этом и вся разница.

##### 10

Привыкая к опасности, перестаешь замечать ее. — Известен анекдот о кровельщике, который, взглянув вниз с карниза небоскреба, изрекает по адресу мчащихся на автомобилях: «Вот бесстрашные».

Смерть не страшна — страшен страх ее. Парализовать его — одна из задач примерки смертей. Отсюда понятно, что здесь надо действовать исподволь. Кровельщик (проверьте) начинает карьеру не с небоскреба, а с маленького домика. Мильтиад[[1147]](#endnote-873), боясь быть отравленным, приучал себя к мышьяку постепенно. Тише едешь — дальше будешь. Так-то вернее.

##### 11

Примерка смертей особенно рекомендуется людям с сильною наклонностью к самоубийству.

Последнее, как удалось заметить, обыкновенно или, вернее, большей частью бывает результатом слишком быстрого решения, вызванного настроением «минуты».

Нигде не приложима в такой степени пословица «Семь раз примерь, а один раз отрежь», как при самоубийстве.

Во-первых, начнешь примерять, глядишь — время прошло, и настроение «минуты» исчезло.

Во-вторых, после «семи примерок» может оказаться, что вершка-двух не хватает, т. е. что кое-что еще нужно сделать, достать, достигнуть, надставить, — словом, видишь, что не имеешь еще права «отрезать», да и все тут. Не хватает!

{384} В‑третьих, такая обстоятельная («семь раз») примерка почти то же самое (например, при эпидемии самоубийств), что двукратная прививка оспы. Гарантирует. Иммунизирует.

*«Если вам удастся предотвратить хоть один выстрел, то дело ваше уже будет оправдано»*, — пишет М. Либерсону (автору нашумевшей в 1909 г. брошюры «Страдания одиночества»[[1148]](#footnote-277)) одна бедная девушка.

Я был бы искренне счастлив, если б это удалось мне в отношении других. Что же касается меня лично, то это *уже* удалось — как видите, я жив и торжествую на радость друзьям, горе врагам.

##### 12

В предсмертном письме к карикатуристу Д. С. Орлову известный журналист Н. П. Лопатин (покончивший с собой недавно самоубийством) пишет, что «искусство человека, как и актера, заключается, между прочим, в том, чтобы в надлежащий момент сойти со сцены».

Талантливый Н. П. Лопатин несомненно написал эту фразу сгоряча (в приступе жестокой меланхолии, быть может), так как где же это видано, чтобы актер сходил со сцены вопреки воле автора, режиссера, антуража и публики!

Иное дело — оправдание самоубийства (тоже в *театральной* плоскости) другим журналистом — В. Дорошевичем! — По поводу самоубийства В. П. Обнинского[[1149]](#endnote-874), известного общественного деятеля, он пишет (см.: «Русское слово» от 23 марта 1916 г.), что жизнь «сама по себе не имеет ни смысла, ни цели. Но вы попали на этот спектакль. Что же делать! Вы остаетесь зрителем. Стараясь усесться в своем кресле поспокойнее и поудобнее. И смотрите пьесу не особенно умную, но иногда довольно любопытную. Но вот пьеса вам надоела. — Все одно и тоже. Или у вас расстроилось сердце, печень, не в порядке желудок» и пр. «Вы встаете и уходите. Самоубийство этих людей я понимаю», — признается В. Дорошевич, заявляя несколько строк спустя, что «смех и самоубийство — это все-таки главное, чем отличается человек от других животных».

Почти дословно то же самое было высказано мною за 5 лет *до* В. Дорошевича в статье «*Театрализация жизни*» (см. газету «Против течения» Ф. Райляна за 1911 г.), вошедшей целиком в мою книгу «Театр как таковой», которая (люблю хронологию!) появилась в печати за 4 года *до* «откровения» В. Дорошевича. Очевидно, это — забавное совпадение мыслей (с опозданием, впрочем, одной из них на полдесятка лет!), так как в противном случае В. Дорошевич, конечно, привел бы в своем фельетоне «Смерть Обнинского» ту противосамоубийственную гарантию, которую я столь альтруистично предложил на страницах той же «Театрализации жизни».

{385} В заключение прошу позволить мне пролить слезу, если в самом деле «смех и самоубийство» — *главное*, что может отличить В. Дорошевича от «других животных». Искренне жаль, если, например, способность отдавать себе ясный отчет в том, что говоришь, не составляет для почтенного журналиста отличительного от «других животных» признака.

##### 13

Примерная дуэль (фехтованье), катание на «американских горах», охота solo на медведя, приближение к отвесному обрыву Ай-Петри[[1150]](#endnote-875), нависший утес «Упаси Господи» на Военно-Грузинской дороге, проба нового аэроплана, ночевка в «подозрительной» лесной сторожке, яд в перстне, готовый к услугам… Дух захватывает!..

*«На волосок от смерти!»* — в этом есть что-то маняще-дразнящее. Пожалуй, это подлинный эрфикс[[1151]](#endnote-876) в пьянящей инсцене любой из примерок смертей.

##### 14

Если вы на юге, где много цветов, воспользуйтесь случаем в «минуту» меланхолии примерить смерть от розовой отравы. Чувство красоты пересилит в вас чувство ненависти к жизни, — вам захочется повторить примерку еще и еще! Наконец, вы «неожиданно» придете к заключению, что стоит жить хотя бы для того, чтоб наслаждаться красивым умираньем. И вы спасены! — излечились.

Если вы полнокровны и врач не встретит к тому препятствий — «откройте» себе кровь в его присутствии сидя в ванне, наполненной теплой водой с ароматной эссенцией (чуть-чуть только, а то щиплет уж очень)! Для полноты иллюзии «античной смерти» особенно пригодна мраморная ванна, причем доктору, следящему за вашим пульсом, рекомендуется снять очки и быть задрапированным в белоснежный холст. Рядом (невидимо для вас) хорошо, если кто-нибудь перебирает струны гитары («арфы», «форминкса»[[1152]](#endnote-877)) и поет что-нибудь подходящее к минуте вашей стоической смерти или мелодекламирует — все равно. Уверяю вас, что возвращенный к жизни, вы увидите и вещи, и людей значительно обновленными, полными неизвестного дотоле интереса. — Недаром наши бабушки так «обожали» (часто кстати и некстати) «отворять кровь»! — это «обожание» было лишь наполовину медицинского характера.

##### 15

История знает и примерку смертей *на других*. Для себя, но на других!

Например: Клеопатра, испытывающая действие ядов на своих рабах. (Пожалуй, это самый мрачный из всех «театров для себя», когда-либо существовавших.) Другой пример, ничего общего не имеющий с первым, по своему своеобразному «альтруизму», явил в России отставной {386} вице-губернатор Ш‑ев, который, по словам М. И. Пыляева[[1153]](#footnote-278), до того обожал усопших, что, узнав от гробовщика, что в таком-то доме скончался такой-то, брал из дому небольшую подушку и прямо переселялся в квартиру мертвеца; он его обмывал, читал по нем Псалтырь, провожал на кладбище и покидал последним могилу. Материально обеспеченный, он *всю жизнь* проводил в таких хлопотах… Старику шел восьмидесятый год, а смерть не приходила; старик очень скучал. Но вот легкое нездоровье посетило его. Он просто обрадовался, послал за старым своим приятелем-гробовщиком. «Что вам угодно?» — спросил последний. «Сними мерку с меня да поспеши, не медля работой. Гроб сделай из дубового дерева, полированный, под лак, лучшей работы, ручки поставь серебряные да приделай и замок с ключом к нему. На крышке, против того места, где будет лежать моя голова, вырежь отверстия и вставь в него толстое стекло». Но гроб простоял еще два года. Ш‑в два раза в неделю ходил его осматривать. За два дня до смерти он писал гробовщику: «Приготовьте мне мое жилище, обметите его и почистите. В прошедший раз я заметил, что ручки потускнели… пожалуйста, содержите гроб в чистоте…» Через два дня он умер.

Озорство в примерке смертей «на других» может пасть легко на голову самого озорника. В целях соответствующего предостережения полезно привести здесь данные о «гробе» знаменитого в 40‑х годах миллионера (отставного корнета лейб-гвардии Кавалергардского полка) Саввы Алексеевича Яковлева, который, «перед расставаньем с гостями… (“а это происходило непременно утром”, — сообщает М. В. Шевляков[[1154]](#footnote-279), у которого я заимствую эти данные) неистово кричал своим хриплым голосом: “Гроб!!!” Слуги, хорошо знавшие порядок, относили Яковлева в кресле к выходным дверям и сейчас же притаскивали ящик шампанского и серебряный гроб, вмещавший в себе ровно бутылку этого напитка. Затем подавали ему заряженный пистолет, который внимательно им осматривался: действительно ли он заряжен? После этого начиналось “прохождение”. К Яковлеву подходили для прощанья гости поодиночке. Савва Алексеевич поднимал пистолет, приставляя его дуло к физиономии гостя, а лакей в это время подносил гроб с шампанским. Гость выпивал его до дна и, поцеловав хозяина, выходил. Но если гость, опорожнив гроб, упадал, то Яковлев, от души рассмеявшись, произносил стереотипную фразу: “Подобрать убитого!” Гостя уносили в спальню на “вытрезвление”… В конце 1848 года, после самоотравления некоего Угрюмова, которого Яковлев обвинил в подделке его подписей, чего в самом деле не было, — Савва Алексеевич впал в меланхолию… Как-то приказывает подать ему “гроб”. Собственноручно зарядил пистолет пулею, приставив его, как это всегда он делал, к виску и, под собственной угрозой, осушил залпом “гроб”. Затем спустил руку, направил дуло в рот и… раздался выстрел. {387} “Подобрать убитого!” — только и мог произнести смертельно раненый Савва Яковлев».

Что называется — «доигрался человек»! Ну что же! — de mortuis aut bene aut nihil[[1155]](#endnote-878), хотя…

#### Доброе, старое время

Доброе, старое время,  
Ах, если б тебя нам вернуть.

*Из оперетты «Беглая»  
Л. Н. Урванцова и Н. Н. Евреинова*[[1156]](#endnote-879)

Прекрасен Нью-Йорк, восхитителен! Одно слово — Америка!.. Да и Лондон чудесен! — культура! Истинно, что город «просвещенных мореплавателей»! Опять же Париж! — шик-блеск, Эйфелева башня, равноправие, канализация и все такое прочее! Очень хорошо!

Но… Что за чепуха! — Почему же нас так тянет, так болезненно порою тянет в какую-нибудь Чухлому, Царевококшайск, Тьмутаракань?.. Грязь, некультурность, сквернословие, шелуха подсолнуха, пьяная гармошка, «ташши и не пущай», — а вот нравится! И не то что нравится, а дышится легко, т. е. опять-таки, не то что дышится легко (вонь, участок и все такое), а… родное это нам, да и баста! Наше‑с. Наше собственное‑с. А про Эйфелеву башню даже сам Ги де Мопассан сказал, что это «верх пошлости». И правда. Это точно. Мы и в Чухломе, и в Царевококшайске, и в Тьмутаракани вполне разделяем мнение Ги де Мопассана. Конечно — «верх пошлости»! Слов нет. А вот у нас хорошо. Правда, наша каланча пожарная чуть-чуть пониже будет; зато никто про нее не скажет, что это «верх пошлости». Каланча и каланча. Нужна, потому что нельзя же, чтоб за пожарами не наблюдать. Просто. Скромно. И никакого желания удивлять мир высотою или инженерным искусством. Без претензий. И гордимся, что без претензий. Попросту. Вот как!.. А вы лезьте себе на Эйфелеву башню! Ломайте шею! Прочтем об этом в «Тьмутараканьском курьере» и не пожалеем даже! Туда тебе и дорога, любезнейший, коль возносишься! Эйфелева башня?.. Ишь ты! Подумаешь…

Но позвольте, скажут, как же так? — Нью-Йорк, Лондон, Париж — ведь это же XX век, коль не XXI‑й! А ваша Чухлома, Царевококшайск там какой-то да еще Тьмутаракань никому неизвестная — это ж XIX век, коль не XVIII‑й! Целое столетие, если не два, разделяет их в культурном отношении! Отсталость, заштатность, старина!.. Кому это нужно в наш век «электричества», «прогресса» и «гуманитарных идей»!.. Стыдитесь!..

Вот еще! — ответим мы; коль вам это не нужно, фанфарон вы эдакий, выскочка, дурак и невежа, так *мы*, извините, не *вы* и уваженья к своим предкам еще не потеряли.

{388} Коли ежели предок мой сроднился с Чухломою, ничего против нее не имел и даже одобрял порою, так тыкать ему в нос Нью-Йорком по меньшей мере не пристало, сударь!

— При чем тут предки? — спросите.

— А притом что они в нас живут! Да‑с, в нас; в крови наших жил, в мозгу наших костей, в сплетеньях наших нервов! И если уважаем мы себя, так это прежде всего потому, что предки, в нас живущие, уважать нас себя заставляют! Как сосуд с драгоценной миррой! Да‑с, как сосуд.

Мало ли что выдумают люди! Так моему дедушке, что здравствует во мне, и *привыкать* сейчас же ко всему?!. Как же! Так я в угоду вашему прогрессу и стану его мучить без отдыха!.. Довольно и того, что я его в автомобиле без спроса катаю, но кинематографам таскаю чепухе дивиться всяческой, за Милюкова[[1157]](#endnote-880) против воли старика голосую!.. Слов нет! — любопытен и Нью-Йорк, и Лондон, и Париж. Пусть и дедушка на них просмотрит в XXI веке!.. Посмеется, поворчит, сплюнет, выругается! Отчего же! Это ему даже забавно порою! В будущее, так сказать, заглянуть! До чего дошли, воочию увидеть!.. Но ведь не все же время! Не без срока же! Не без отдыха же!

Человек старый. У него свои привычки. Свой взгляд. Свои требования. Почтенный человек. Его уважить надо. Его ведь не переучишь. Не малолетка. Уважить, повторяю, надо! Уважить, коли вы не «парвеню» и понимаете, что, предков своих уважая, себя же уважаете! Себя самого‑с! Само‑лично‑с! Персонально‑с! Ну а — что тут толковать — сами знаете: кто себя не уважает — грош тому цена, да еще ломаный, да еще щербатый!

Наконец, позвольте‑с! Ладно! Пусть будет по-вашему! Хорошо‑с! — уступаю; согласен; прекрасно — нужен ваш прогресс!

Все идет вперед, «эволюция» эта самая, река с остановившимся течением, загнивает — закон природы, вам нужен прогресс да и только. Ну ладно, так и быть — «нужен». Довольны?.. Так‑с. Уступите же и мне (т. е. дедушке, во мне живущему, уступите), что и отдых от прогресса — вещь необходимая. Дедушке ведь моему на все ваши «эволюции», строго говоря, наплевать да и ножкой растереть! Ему важней, чтоб трубка была вычищена и Жуков табак не пересох, а насчет эволюции это уж пусть нигилисты рассуждают, — им и книги в руки, пока на съезжей горячих не всыпали! Что с него взять? — старый человек! Опять же вольтерианцев с детства пуще чумы боится.

Так вот я и говорю: прогресс прогрессом, а дедушка, что живет в нас, тоже свои требования имеет. И надобно его уважить, коли сердце в вас, а не камень.

Ну раз в месяц! Ну раз в два месяца! А давать *передышку* старому и давать с любовью. Потешить. Ублажить. Занять. Тоже, чай, человек, — не скотина. Понимэ?

Вот и устройте ему праздничек, коль взгрустнет он в вас по-настоящему! Коль не спится ему и не можется, дух услады просит, — вынь да положь!

{389} Необходимо.

Вы и сами понимаете, что необходимо. Чай, родной он вам, не посторонний, *свой*! Пусть Маркс почтеннее, Бебель благороднее, а Каутский начитанней, — дедушка все же милее вам, не притворяйтесь — милее, потому что это, на поверку, ведь вы! Да‑с, вы сами! Пошумит в вас Маркс, побушует Маринетти[[1158]](#endnote-881), да и заночуют как в гостинице! А дедушка проснется в это время и проснется как *у себя*, наденет халат да и пойдет распоряжаться: «Зачем сюда всяких пускаешь?.. Пошли вон, дураки!.. Где *мои* книжки, где *мой* диван? *мое* кресло? *мой* стол? картинки? трубка? табакерка?..» И прогоните вы «дураков», и побежите в магазин за дедовскими книжками, мебелью, табакеркой.

Понимаете, к чему я веду?

Я веду к тому, что всякий из вас и без моих наставлений ублажает своего дедушку.

В самом деле! — какое нам дело, нам, модернистам, футуристам, американцам, — нам, людям завтрашнего дня, — нам, современнейшим строителям жизни, — нам, перепрыгивающим через Эйфелевы башни, — какое нам, черт возьми, дело до мебели соковых годов, до этих желтых фолиантов, до этого старинного фарфора, до Кипренского, Боровиковского, Венецианова?.. Что у нас общего с ними? Зачем они нам? К чему?, в лом их! на толкучку! долой! хлам, хлам, хлам!..

А между тем…

Вот тут-то и зарыта собака! Виноват, не собака, а дедушка, и не зарыт, а живет, живет и здравствует, здравствует и распоряжается. Правда, спит старик порой месяцами! но зато уж если проснется… Другой из нас, смотришь, — голь-моль, а все деньги на подарки дедушке ухлопает! И не жаль! и радуется! и счастлив. Потому что строг уж очень его дедушка и неугомонен в своих требованиях. Подавай «его эпоху» натурой и все тут. Замучает, коль не ублажишь. Ну и разоряешься. *Мне* ведь это не нужно. *Я* футурист. — Пикассо, Маринетти, бензиномоторы — вот где моя страсть! (Сами знаете — не отставать же от века!) Но вот проснулся дедушка и… поворачивай оглобли! Потрафляй на его вкус! Смекай, чего его нога хочет! Угождай или замучает!.. И уж нет тогда моей воли! И уж это я не я! Проснулся дедушка, и след уж мой простыл. Тю‑тю! Поминай как звали! И был, да сплыл!

И вот я говорю: не все же бисерные чубуки да подстаканники старинные! Хочешь деду праздничек устроить — дай пожить ему как хочется! *Пожить*, а не на подстаканник только любоваться!

Любо дедушке в бане попариться («ну вас с вашими ваннами!»), вот и сделай ему одолжение: мыло казанское припаси, квасу купи игристого, заготовь два‑три веничка свеженьких, банщика кликни, в скобку остриженного, и наддай, и наддай, пока пар глаза не застелет!.. Чем деду баня мила? — А тем, что все здесь по-прежнему: доски, да бревна, да голые люди! Те же ушаты, мочалки, хлест веников. Время сюда и не жаловало словно! Если же краны по новой системе, так дед на них и не взглянет, коли пар напустит {390} не жалеючи. Наддай только, миленький, наддай хорошенько!.. Тело распарится — душенька размякнет! Мятный дух от мыла мысли свежит… Мочалка дрему щекоткою гонит. Веник березовый о младых летах сказки сказывает… А журчанье водички, тепленькой водички! — в нем и Моцарта звуки, и звуки забытого вальса, когда с «нею вдвоем, среди тысяч огней в вихре, знойно обнявши за талию… Хоры цыганок… Рыданье гитары…»

Крамбамбули! Крамбамбули!  
Ах, черт возьми, Крамбамбули!

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Вот до чего баня довести деда может.

А то — чего проще! — сходи на охоту! Вычисти старую двустволку, ягдташ через плечо, причмокни собаке и айда спозаранку!.. Опять деду праздник! Опять не нарадуется! Любит старый кровопийствовать! Вот и уважь его в этом. Привольно деду среди знакомых мест! — Те же болота, леса, те же кочки, опушки! Та же собака!.. Тот же воздух румяный!.. И мысли те же, и чувства те же!.. И снова нет времени! — запрет ему положен. Так же птицы поют, как бывало! Так же сучья трещат под ногою! Тот же запах деревьев, цветочков и пороха! Все то же самое! Небо, земля и биение сердца!.. И в XIX‑м, и в XVIII‑м природа ведь та же! Века не сказались здесь! Снова дед молод! Идет, наслаждается!.. Этот знакомый всхлип жижи болотной! шорох в кустарнике! трепет собаки!.. Эй, не зевай! Глядь, там выпорхнул выводок!.. Целься! Спокойно! Вернее! Чуть выше!.. Пли!.. Грянул выстрел. Упала… Знай наших!.. Трезор уж несет и виляет хвостом… Жирная!.. Ловко! Ягдташ чуть тяжеле, но легче зато на душе. Хорошо!

А то еще можно вот что устроить. — Если гостите в именье, закажите бабам, что на огороде возятся, песню старинную. Сами оденьтесь в шлафрок, возьмите с собой табакерку, томик «Северных цветов»[[1159]](#endnote-882) или «Путешествие» кн. Шаликова[[1160]](#endnote-883), отправьтесь-ка подальше в парк да и усядьтесь поудобнее на скамейку под столетним дубом. Любо-дорого тогда вперемежку понюшку за понюшкой ноздрями потягивать, глазами строчку за строчкой проглатывать, ушами слово за словом песни с огорода ловить.

Сладка ягодка да изюминка,  
Да хорош яблочек да наливчатой  
Он по блюдечку да катаитсе,  
Да ровно сахар — от да рассыпаитсе,  
Дак у Ефима-то да лицо белое  
У Олёксандровича да лицо румяное:  
Да не за то ли да ёво царь-от полюбиу,  
Ево царица-то пожаловала, —  
Да каленгору-ту на рубашку дала,  
Да гленентуру на жулеточку,  
Да для китаю да алу ленточку,  
Да на запивку да горьки водочки,  
{391} На закуску да сладких преничков,  
Да *на забаву да красну девушку‑у‑у‑у*…[[1161]](#footnote-280)  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Проголосисто!..

Убедительно!..

«*На забаву красну девушку*»? Ну что ж! — тешить деда так тешить!.. И начнется черед сладким думушкам:

Вечер. (Ну, конечно, «ароматный летний вечер».) Поиграли Клементи сонатку-другую. Ужин. Обильный, с двадцатью двумя закусками, со *своими* соленьями, вареньями, печеньями. Тут и тминная, и лимонная, и хлебная, и листовка, и смородинная, и вишневочка, и запеканочка, и мед *свой*, домашний‑с (семьдесят пять лет), и квасок, и моченые яблочки, и… птичьего молока только нет, да вот завтра достанут. Чайку!.. Стакан, другой, третий, четвертый. Партия в пикет с воспитанницей, гувернантской или приживалкой. Сон одолевает; и не то что сон, а истома. «Утомились, батюшка?» — «Рано встал, голубушки». — «Доброй ноченьки‑с. Пошли Бог сладких снов‑с!» — «Спасибо. Да и вам пора!» — «Пора, благодетель, пора». Благодарствия, поклоны, поцелуи в плечико, подход к ручке, под благословение, улыбаются, удаляются, с страхом Божиим, с реверансами. «Терентий!» — «Чего изволите?» — «Приготовил?» — «Так точно». — «Ждет?» — «Не дождется‑с». — «Спать!» Ведет под локоток… Грузди вспоминаются… мед запел в голове, *свой*, домашний‑с (семьдесят пять лет). «Тише, Терентий!.. Ишь, сирень кадит!.. Так в окно и лезет!.. Луна-то, луна!..»

«Накинув пла‑а‑аш, с гитарой под поло‑о‑о‑ю…»

Ик… Ик… «Грузди проклятые!.. Или от поросенка сие?.. Не пойму. Наваждение… Стой! Еще понюшку табаку! — помогает, сказывали. Апчхи!.. Вот это хорошо…» — «Будьте здоровы‑с!» А в спальне ждет уж брусничная. Хо‑о‑ло‑о‑дненькая! «Уф!.. Еще кружечку!.. Раздевай, Терентий!.. Господи, благослови и прости прегрешения… Ик… Окно не затворяй!.. Пусть ее, сирень-то… Персидская, шельма!.. Лампадку поправь!.. Еще кружечку… Ну, зови!.. С Богом!..»

Входит девка, разрумяная. Лента алая в косе. Сарафан иссиня-синий где луна затрагивает… Поясной поклон… Другой, третий. На икону помолилась. Что твой маков цвет!.. Раздородная. Раззадорная. «Руки вымыла?» — «Чисто-дочиста‑с». — «Приступай да потихонечку!..» Уселась в ногах, одеяло откинула и давай пятки чесать, щекотать-ласкать, языком болтать — сказки сказывать… Раззудились ножки, день-деньской расхаживая! Истомились, бедные, в терему чулок задыхаючись! Надо и о них подумать, раз несут они службу верную! «Не жалей, Анютка, неги, ласки девичьей! — С перебором, с перебором гладь, почесывай! Побалуй {392} их, побалуй как следует! Пусть теперь и на их улице станет праздничек!..»

И щекочет девка вежливенько их, сказки сказывает, улыбаючись…

И заснет твой дед, в полон сна тебя возьмет, и приснятся тебе ее сказочки…

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

А наутро встанешь — не буди ты деда! Старый долго спит. И пускай его! Ты ж встряхнись, зевни, потянись, умойся и иди к своим современничкам, — к современничкам, к Маринеттишкам, — к Маринеттишкам, к футуристишкам.

P. S. У каждого *свой* «дед». Потому успех инсценировки «доброго старого времени» возможен лишь при строгом соответствии с индивидуальностью ублажаемого деда.

Я не знаю *ваших* «дедов», не знаю, *чего* им нужно! оттого и не могу быть больше вам полезен. — Навязывать рецепты, якобы годные для всех, — удел шарлатана. Я же совестливый врач, готовый дать снадобье лишь вслед за совершенным познанием организма страдающего. При этом первый мой девиз — «каждый сам себе врач», а второй (тавтологичный) — «врачу, исцелися сам».

Довольно и того, что я в общих чертах указал суть болезни, неизвестной доселе в диагностике, открыв при этом терапевтический метод, в действительности которого каждый властен убедиться на себе самом.

Слишком мало примеров? — В таком случае перечтите «*Красивого деспота*»[[1162]](#footnote-281), эту изумительную пьесу, которая учит так просто и так вразумительно, как поступают мудрые в «трудных случаях» болезни, т. е. при «хроническом» ее состоянии, грозящем смертью или сумасшествием.

Без ложного стыда могу я расточать хвалу этому славному детищу моей драматической музы: 12 лет уже прошло с того часа, как я дал ему жизнь! — Достаточная гарантия объективности точки зрения на свое произведение.

И я не удивлен теперь, что эту пьесу встретили громом аплодисментов даже в 1906 году! Как не удивлен, что англичане — эти «просвещенные мореплаватели» — в первую же голову включили «Красивого деспота» в драматический сборник лучших русских авторов[[1163]](#footnote-282)!

Ведь «Красивый деспот» — это первый луч *искусства «театра для себя»*! Искусства радостного, живительного и целительного, как вы, надеюсь, убедились теперь, хоть и *притворяетесь* не убежденными.

{393} Но «*притворство*»! — могу ли я сердиться на вас из-за него! Я — всю жизнь поющий гимны притворству, маске и котурнам, возвышающим нас хотя бы в собственных глазах!

#### Туристы в Петрограде

Чтобы возвратить интерес к надоевшему предмету, надо найти подход к нему, *новые глаза* для него. Нужен акт преображенья не предмета, а нас самих в отношении к нему. Понять это — значит найти ключ ко многим и многим радостным превращениям окружающего нас. Значит, найти «волшебную палочку».

Возьмем, например, такой предмет, как город, где мы прожили длинный ряд лет, — город, как будто, любимый наш («хороший город — слов нет»), но и наскучивший же нам этот длинный ряд лет, в течение которых мы просто перестали *замечать* его и все его особенности, как перестали замечать наш старый любимый халат, его цвет, покрой, узоры.

Вот, скажем, Петроград… Для того, кто зажился в столице, она положительно становится *незаметной*. Словом, существует она и не существует, и есть и нет в одно и то же время. — Встал, пошел на службу, вернулся, пообедал, поспал, потом в гости, засел в винт (изредка в церковь, в клуб, в театр), опять дома, лег спать, утром встал, пошел на службу и т. д. Мысли заняты «текущими делами», едешь на извозчике, только спину извозчика и видишь. Да и ту порой не видишь: не до нее. А кругом расстилаются великолепные «перспективы», высятся «ампирные» дома, мелькают грандиозные сооружения, памятники, строго-холодные воды в бесконечных гранитных оковах, мосты, решетка Зимнего дворца, решетка Летнего сада и сотни предметов, беззвучно кричащих: «Здесь гений Петра!.. здесь центр культуры!.. здесь столица России!.. столица! столица!..»

А вы едете и видите только спину извозчика, да и ту, повторяю, быть может, не видите вовсе, погруженные в размышления о «текущих делах», а не делах, совершенных великими строителями приютившей нас столицы.

Вам положительно необходимо, ну хоть раз, два, три в году, встряхнуться, проснуться, оглянуться и обрадоваться окружающему радостью туриста, обретшего *новый* город, *новые* «достопримечательности», *новые* стогны.

Петроград!..

Хотите увидеть его хорошо, толково, как бы впервые, с волнением, радостно. Увидеть его так, как он достоин, чтоб его увидели? Хотите?

Ну, так проделайте следующее!

Внушив себе, что вы провинциал, никогда не видавший столицы, заберитесь загодя на одну из станций Варшавской или Балтийской железной дороги, находящихся в расстоянии часа, полутора от Петрограда. Удобнее, веселее, экономнее, если ваше посещение и осмотр столицы задуманы и выполняются совместно с вашими друзьями, так же, как и вы, ни разу, якобы, не видавшими Петрограда (идеальная компания состоит из двух {394} туристов и двух туристок; удобство размещения на извозчиках, в ложе театра и пр.).

Садитесь вечером на какой-нибудь Гатчине в поезд дальнего следования (это требуется соображением о полноте иллюзии — дачный поезд до обидности глупо выдает обман). Заняв места себе и хорошо обдуманному ручному багажу, вы со своими друзьями уже не вы, а туристы, впервые подъезжающие к Петрограду!

Вы смотрите в окно с понятным вниманьем с ожиданьем новичка. Отбросили газеты, путеводитель и юмористические журналы, которыми вы деловито-весело сокращали время себе и своим спутникам, и весь отдались созерцанию быстро несущейся мимо вас «незнакомой» местности.

Поля, леса, речки, канавы — все это в вечерней мгле, да еще, быть может, под густой вуалью моросящего дождя! Ветрено, как будто холодно, северно…

Так вот она Ингрия[[1164]](#endnote-884), — мыслите вы про себя. Вот она болотистая, лесистая, суровая Ингрия! Вот она «Водская Пятина»[[1165]](#endnote-885) Великого Новгорода, — повторяете вы почти вслух освеженные перед отъездом исторические данные о Петроградской губернии и слегка задумываетесь о древних судьбах Ингерманландского края… Финны, варяги, призвание Рюрика, профессор Багалей[[1166]](#endnote-886), подвергающий сомнению легенду о начале Руси… все так загадочно, так таинственно в этой прежней Ингрии, подвластной Гольфштрему, семи ветрам и еще чему-то! — Ингрии, освещаемой иногда северным сиянием! — Ингрии, что шепчется через море со вражеской некогда Швецией!

И лес, неведомый лучам  
В тумане спрятанного солнца,  
Кругом шумел. И думал он:  
«Отсель грозить мы будем шведу,  
Здесь будет город заложен  
Назло надменному соседу…»[[1167]](#endnote-887)

Здесь умер Пушкин и Петр Великий, воспетый им… Все это было так недавно, а площадь «Петра творенья» измеряется уже в 66.272.000 квадратных сажен!..

Поезд замедляет ход — подъезжаете!.. Вы пересчитываете вещи, поправляете или надеваете сумку на плечо, натягиваете перчатки, проверяете, на месте ли галстук, счищаете вагонную пыль с котелка — *столица*! Здесь весь двор, гвардия, дипломатический корпус, — на все обращают вниманье, все «с иголочки»…

Вокзал!.. Приехали! «Носильщик! носильщик!» — Гам, грохот, суматоха, и пахнет чем-то казенным, официальным, но вкусным.

Вы отправляетесь, в четырехместном автомобиле, в лучшую из указанных в вашем путеводителе гостиниц.

Весело, капризно и важно вы выбираете лучшие из свободных номеров (один для себя с приятелем, другой для дам), вручаете с дипломатическим {395} шиком свои паспорта консьержку и принимаетесь за педантично-обстоятельный туалет своей персоны, умаленной вагонной пылью.

Берете ванну, бреетесь, моете голову, делаете «маникюр», переменяете белье, одеваетесь в смокинг и отправляетесь в читальный зал, где вы условились встретиться со своими спутниками перед ужином в загородном кафешантане.

В читальне, с запахом сигар и незнакомых духов, вас приятно обдаст «иностранщиной», и, за просмотром чужеземных журналом с картинками, вы особенно живо, немного уставший от путешествия и длинного «туалета», отдадитесь спокойно-вольному расположению духа «тоже туриста».

Ваши спутники не заставили себя ждать! — Вот они, веселые, «помолодевшие», элегантно одетые, аккуратно причесанные, спрашивают, «пора ли отправляться».

Маленькое совещание, просмотр афиш, заказ экипажа, и вы, что называется, «веселою гурьбой» катите сразу же окунуться в омут столичных удовольствий.

Нечего и говорить, что программа кафешантана, при таком настроении, непременно понравится, шампанское покажется особенно чудесным, а розы, поднесенные «господами туристами» «госпожам туристкам» верхом очарования.

Возвратившись домой по этим «незнакомым», «впервые увиденным» красивым улицам и переночевав в комфортабельной обстановке первоклассного Hotels, вы, встретившись утром со своими спутниками за чашкой «по-столичному» приготовленного кофе, обсуждаете, насыщаясь французскими розанчиками с непривычным утром медом, что именно до завтрака должно быть осмотрено. Перед вами путеводители, карты, ваши записные книжки, карандаши…

Дамы настаивают на том, чтобы послать открытки добрым знакомым… Слегка поспорив, что это лишняя потеря времени, вы уступаете… Выбор падает на открытки с видами гостиницы, где вы «так мило, так удачно, так комфортабельно остановились».

После этой неизменной туристической задержки, вы нанимаете в своем роде замечательных петроградских извозчиков и едете, усевшись кавалер с дамой, осматривать прославленный город Петра, еще недавний (совсем недавний) Санкт-Петербург.

Здесь позвольте сделать маленькое отступление для существенного замечания. Как-никак, а это *игра*, значение ее в *интересе*, а интерес данной игры в *иллюзии*. Чем эта иллюзия полнее, тем живее интерес, а чем живее интерес, тем значительнее самая сущность, т. е. содержание игры. Говорю это к тому, что если вы (жертва безотрадной сутолоки жизни!), действительно, Бог весть как редко заглядывали в Эрмитаж, Музей Александра III[[1168]](#endnote-888), Исаакиевский собор и другие замечательнейшие и популярнейшие сокровищницы Петрограда, то смело можете их посетить в плане данного «туризма» без ущерба для радостно-оправдывающей сей «туризм» иллюзии; если же вы жили в Петрограде подлинно-культурной жизнью, т. е. {396} памятуя и, по мере возможности, часто посещая и даже изучая драгоценнейшие памятники нашей столицы, то вам необходимо заставить убедить себя, что это путешествие в Петроград не первое в вашей жизни и что главнейшее вами некогда уже осмотрено. Следствием этого явится отнюдь не шаблонная программа осмотра и не банальный перечень достопримечательностей, требующих вашего внимания.

В конце концов, мы так мало и так плохо знаем нашу столицу! Она таит в себе почти для каждого такое множество сюрпризов, столько еще невиданного, столько еще не открытого «большою публикою»!

Поистине, обозревая ту или иную старинную новость или новую старину, не требуется слишком большого напряжения фантазии, чтобы вообразить себя настоящим туристом, самым всамделишным новичком в Петрограде.

Мне встречались столичные старожилы, которые, например, в первый раз узнавали от меня, что в Петрограде, кроме Васильевского острова, Елагина, Крестовского, Каменного, существуют еще острова Березовый, Вольный, Золотой, Матисов, Круглый, два Резвых острова и другие.

Мы живем в приморском городе, основанном Великим Зачинателем и Покровителем русского мореходства, а кто из нас поинтересовался, кроме моряков, взглянуть на бронзовый памятник первого русского мореплавателя вокруг света — адмирала Ивана Феодоровича Крузенштерна[[1169]](#endnote-889)?! — Большинство не только не укажет вам, где этот памятник находится, но даже и не подозревает, что он вообще находится в Петрограде уже столько-столько лет!

И таких примеров много.

Но оставим в стороне старину. Петроград, столь быстро украшающийся, каждый год дарит нас, на стогнах своих, зодческими новостями, тщательный осмотр которых, безотносительно к их художественному достоинству, могуче освежает нашу душу обусловливаемой им личиной «новичка в Петрограде», — личиной, столь обязывающей к славной очарованности и связанными с нею юношескими волнениями.

Итак, вы отправляетесь, на двух подряженных возницах, знакомиться с чудеснейшими, интереснейшими достояниями Петрограда.

Отдавая дань времени, зайдите для начала в Артиллерийский исторический музей, что в здании Кронверка, в Петропавловской крепости. Вид военных трофеев и вооружений всех эпох сразу же придаст особенную бодрость бегущим утомления «туристам».

Раз попали в Петропавловскую крепость, загляните на Монетный двор, построенный еще в 1716 г. Воронихиным[[1170]](#endnote-890), на гауптвахту конца XVIII века и цейхгауз, украшенный своеобразной лепкой!

Отсюда поезжайте на Васильевский остров в Азиатский музей[[1171]](#endnote-891). (Вы, наверное, там не были. Это в здании Академии наук.) Здесь великолепное собрание всевозможных древних рукописей арабских, китайских, персидских, турецких, прекрасные коллекции восточных монет, монгольских идолов, chef-d’œuvre’ов[[1172]](#endnote-892) китайской живописи и других редкостей. {397} Словом, вы не только не раскаетесь в вашем визите, а и другу закажете оный.

Ваш аппетит начинает разыгрываться. Потерпите немного и полюбуйтесь до завтрака на Буше и Ватто, украсивших своими милостями экипажи Придворно-конюшенного музея (Конюшенная площадь, № 2). Здесь еще чудные гобелены и прекрасно представленное ковровое производство (фламандское XVI в., французское XVII в. и русское Петербургской шпалерной фабрики).

Позаботившись о духе, вы со спокойной совестью можете отдаться заботе и о плоти, другими словами, подбодрить извозчика на пути к Кюба, Пивато, Эрнесту, Донону[[1173]](#endnote-893) или другому первоклассному ресторану, где вы с друзьями найдете заслуженный отдых и чудесную кухню.

В то время как вы насыщаетесь, неторопливо гутируя[[1174]](#endnote-894) кулинарные изысканности, ваше туристское платье щекотно для вашего самолюбия привлекает внимание прислуги и посетителей.

Полтора-два часа в хорошем ресторане за дружеской беседой и обменом впечатлений от виденного за утро протекут незаметно приятно.

Чуть-чуть разморенные (я боюсь сказать: утомленные), вы нанимаете покойный автомобиль и с путеводителем в руках совершаете прогулку к памятникам работы Клодта, Трубецкого, Каноника, Козловского[[1175]](#endnote-895), откуда, через Троицкий мост, мчитесь на острова хлебнуть чистого воздуха.

Вас положительно тянет ко сну после такой прогулки…

Вы вяло отшучиваетесь на высмеиванья неутомимых спутниц, отпускаете их (женщина всегда женщина!) в Гостиный двор, а сами с приятелем отправляетесь в Hôtel вздремнуть часок, другой.

К 6‑ти часам ваши спутницы не замедлят послать разбудить вас лакея (любезность, за которую вам грозит отплата цветами или устрицами за обедом); вы встаете, моетесь, причесываетесь, надеваете смокинг и отправляетесь обедать к Контану или к «Медведю»[[1176]](#endnote-896), что решается в вестибюле большинством голосов.

(В интересах аппетита, вы игнорируете на сей раз иной способ передвижения, кроме как «per pedes apostolorum»[[1177]](#endnote-897).)

Обед с вином и с музыкой наполнит вашу душу (о, в этом нет сомнения!) стремлением к «эстетическому наслаждению».

Так как «эстетическое наслаждение» связывается в уме обыкновенного туриста с представлением о театре (вернее, с представлением в театре), то вам после обеда ничего другого не остается, как взять ложу в один из двадцати пяти петроградских «храмов Мельпомены».

Здесь, в этом «храме», где все направлено, в алтарной его части, к внушительнейшему преображению, вы можете приблизиться к *апофеозу театральности*, противопоставляя воле наемных лицедеев вашу державную и неподкупную никем волю, свободную от всяких «материальных интересов», волю играющего в зрителя-туриста.

Вы не останетесь, конечно, до конца представления! — этого не допустит ни ваш тонкий подлинно-театральный вкус, ни ваша роль, в задание которой входит безотлагательное возвращение домой с ночным курьерским.

{398} Вы высыпаете «веселою гурьбой» на улицу, совершенно удовлетворенные полутора часами «эстетического наслаждения», спешно садитесь в таксомотор, заезжаете взять вещи и расплатиться в гостиницу и катите на вокзал, бормоча признательно: «Люблю тебя, Петра творенье».

В двух шагах от вокзала «театр для себя» кончается. — Вы отпускаете таксомотор, благодарите за компанию ваших спутников, прощаетесь с ними и едете домой в трамвае к вашим «текущим делам».

«Хорош город Питер, да бока повытер», — улыбаетесь вы по дороге народной пословице.

Зато день промелькнул как сказка.

#### Поучения, к обрядам относящиеся

##### I

Когда ты идешь на свадьбу друга, сделай лицо свое розовым, а волосы блестящими.

Выпей немного, потому что уместны масляные глаза, когда смотрят на мужчину и женщину, хотящих разделить ложе.

И пусть губы твои будут пунцовые, полуоткрытые и улыбающиеся завистливо-дружественно.

Надушись чем-нибудь приятным, пряным, нежащим и возбуждающим.

Будь громок и, если начнутся танцы, пляши так резво и с таким задором, чтобы невеста и через сто лет не забыла, какая веселая вышла свадьба.

К обряду венчания отнесись с уважением, какое пристало умнице, благодарному тем, кто установил его, и тем, кто сотни лет держался его, ибо что же другое, как не обряд, украшает жизнь и дает таинству всю его видимую прелесть!

Будь верующим, если можешь! Притворись им, если не можешь! — а то несть для тебя *праздника* действа, свадьбой именуемого.

Не бойся быть шутом, ибо где же и место колпаку шута, как не на сборище гостей, около спальни брачующихся!

Пускай в ход всякие шутки, какие только знаешь, и даже те, какие не знаешь, тоже пускай в ход! — еще смешнее выйдет, если ничего не выйдет, — а невеста лишний раз улыбнется.

Но если тебя позвали как лицо почтенное, сановитое, помни, что достоинством своим освятить должен праздник.

А потому держись важно и гордо, неприступно и вместе с тем снисходительно.

Будь весел, но ходи как павлин, говори медленно, и если чуть хворым представишься, это тоже кстати: люди еще больше зауважают жениха с невестой! — мол, и важный такой, и сановитый, и даже как будто хворый, а вот приехал на свадьбу, не пожалел себя!..

И будет еще большая честь жениху с невестой.

{399} А кому же и честь со славой, как не врачующимся, на людях друг другу слово дающим жить вместе во любви и детей зачинать в минуты восторга перед Богом и друг перед другом!

Держись же спесиво, но ласково, чтобы всем видно было, что и ты сей союз одобряешь.

Если ты богатый, сделай подарок!

Советую потому, что подарок дает возможность сказать хорошие слова приподнято-прочувствованным тоном, сделать несколько красивых жестов благожелания, поклониться, расшаркаться, — словом, присовокупить к свадебному обряду *дарственный обряд*, лично от тебя зависящий.

Между нужным, но без «вида», и ненужным, но «видным», предпочти последнее.

И если это цветы, то дай и им молчаливо сыграть символические роли!

А для этого возьми маргаритки, если невесту зовут Маргаритой, розы, если ее зовут Розой, георгины, если жениха ее зовут Георгием, примешай к ним иван-да-марью (неразлучные‑с!), подснежники — символ юности, флердоранж — символ девственности, мирт — символ мира и любви, иммортель[[1178]](#endnote-898) — символ вечности союза, златоцвет — символ богатства, — и у тебя получится чудесный букет, где цветы, умершие для клумб и полей, ожили для «идеи» — чтобы разыграть иносказательное представление.

Захоти только театра, а актеры найдутся! — цветы так цветы — за чем дело стало?

##### II

Когда же соберешься на похороны друга, сделай лицо свое белым, а волосы тусклыми.

Проникнись сознанием, что хоронят не пса, не скотину, не падаль, а человека, т. е. *Актера*.

Всю жизнь играл он роль, играл для себя, для других, и теперь, когда он уходит со сцены, уходит совсем в таинственную тьму кулис, почти его, как подобает почтить Актера.

Купи венок, ибо что же другое, как не венок, принести Актеру после представления!

Купи венок, говорю я, и напиши на ленте слова, достойные Актера и его трудного искусства.

Не плачь! — это пристало «бабам» и «мещанам». — Рыдай, если глубоко потрясен! — Молчи, сжав губы, если знаешь, что представленью даже лучшего Актера должен наступить неизбежный конец.

Оденься с утра соответственно случаю, нарядно, но просто, в изысканно-черное!

Не забудь крепа на рукав, на головной убор, на фонари твоего экипажа. Вспомни прощальный бенефис незабвенного в истории Макреди[[1179]](#endnote-899) и прекрасные слова, что внушил траур его в этот день благородному англичанину Джону Льюису[[1180]](#endnote-900): «Креп на его шляпе и черные манжеты! — они показались мне более трогательными и полными грусти, чем весь этот взрыв {400} сочувствия; они заставили меня забыть румяна и шумную восторженность, ложь и блестки в жизни актера и вспомнить, что этот актер был человек нам близкий и наравне с нами делил горе, которое и мы испытали или должны испытать».

Держись скорбно-величественно, так, как будто тебя самого погребают.

Не говори слов жалких и ненужных, если хочешь утешить родных покойного и почтить память друга.

Встань лучше в достойную случая позу на краю свежей могилы и скажи речь, полную мудрого знания сцены, техники сказа, значения паузы, — речь о последнем преображении всякого Актера.

После нее ты уедешь, не спеша, с похорон, в полном сознании исполненного долга, последнего долга перед умершим Актером.

И пусть на лице твоем будет так ясно и просто написана печаль, чтобы даже у последнего школьника, встретившего тебя на улице, не явилось желания спросить о причине печали твоей! И если это гимназист, пусть выраженье глаз твоих напомнит ему бессмертный стих из «Энеиды»: «Infandum, regina, jubes renovare dolorem!..»[[1181]](#endnote-901)

##### III

Свадьба и похороны!

Вот два обряда — самый веселый и самый грустный!

Между ними все остальные.

Помни, что весь их смысл для тебя в «театре для себя», полном освежающего душу действа; театре, где все главное от человека и его преображающей воли!

Ибо что значили б иначе на весах Актера то же соитие мужчины и женщины и то же закапыванье в землю трупа? В чем иначе отличие человека от скота? Подумай, подумай!

Как держаться на прочих обрядах, ты и сам теперь поймешь.

Знай лишь, что в обряде — «театр для себя»! Или это не *обряд* для тебя, а пустая формальность.

Не противься же дикарской воле все «делать своим», или ты проживешь нищим и нищим умрешь.

Свадьба и похороны!

Что в них главного общего для тебя и твоей преображающей воли?

Твое *присутствие*.

Вникни в это понятие!

Можно *быть* где-нибудь и вместе с тем не *присутствовать*.

Ты видел сборища людей, где не знаешь, кто *пришел* и кто *попал*?

Ты слышал, как эти люди, которые минуту тому назад словно были здесь и не были, оглашают вдруг воздух мощным пением гимна?

Чем ты потрясен тогда? чем обрадован? чем очарован?..

*Присутствием*.

{401} Может быть, они и скверно поют, и совсем это не так уж кстати, и грубый шовинизм владеет их сердцами, и обидно это тебе — чужеземцу!..

Но ты взволнован и взволнован прекрасно: сказалось *присутствие* множества, тебе безразличного в роли сущего, но отнюдь не безразличного в роли присутствующего.

Ибо присутствие, в нарочитости своей, уже театр! Они уже актеры, а ты — зритель! Они уже не просто «какие-то», а *присутствующие*.

И вот на свадьбу ли, на похороны ли ты лучше не ходи совсем, если не хочешь стать прежде всего присутствующим.

Зевак много, и не в них нуждаются друзья твои, а в при‑сут‑ству‑ющих.

Будь им, ибо присутствующий — это уже *играющий роль*!

Правда, небольшая это роль, но ведь в ней, помимо прочего, радость «театра для себя»!

Так будь же прежде всего *желанным присутствующим*, а остальное приложится.

#### Об инсценировке воспоминаний

Показать «длинный нос» все сокрушающему Времени! — черт возьми, разве это не великая радость для каждой жертвы его насилия и грабежа!

«Отдай назад!» — кричит порой наш возмущенный дух стремительному Времени, этому истому виновнику наших тяжких утрат, этому безжалостному хищнику наших самых счастливых минут!.. И что за напряженье воли в этом крике! И что за ирония звучит тогда во мнении, что «время — лучший лекарь»!..

Забвенье прошлого? *Счастливого* прошлого?!! — Ни-когда! — говорит наша гордость. Ни-когда! — плачет наша жалость. Не отдадим этого прошлого — Проходимцу-Грабителю! Вырвем его всей силой нашего воспоминанья из пучины забвенья, куда стремится ввергнуть его постылое Время!

Слава Создателю, давшему нам *память*!.. С этим крючковатым оружием наша власть преображенья есть подлинная власть над Временем! и не допустит эта власть, чтоб миновали для нас, если мы не хотим, наши «славные дни Аранжуэца[[1182]](#endnote-902)»!

Право сильного? — Мы еще посмотрим, кто сильнее: Время или Я со своей памятью и магией преображенья.

Трижды благословен *театр воспоминаний*, превращающий прошлое в настоящее, бывшее в сущее, «нет» и «есть».

Я хохочу в лицо злому Времени-Сокрушителю! — В своем «театре для себя» я с наслаждением ему доказываю, что доколе *я* жив, — дотоле ничто не умрет для меня! ничто *не может* умереть в границах моего хотенья, в границах силы моей памяти, в границах магии моего преображающего духа!

И я счастлив, и я прав, называя свой театр «Театром воскресенья».

Подлинно *воскресный* театр — мой театр воспоминаний! И как же я мудр, и как же я силен, если победа моя — победа над *Временем*! если {402} в мокрой от слез деснице моей вырванная у него, проклятого великана, добыча!

В самом деле!

Пусть уже несколько лет, как нет моего милого друга. Пусть Время принесло раннюю смерть моему милому бедному другу.

Его нет.

Но есмь аз! Аз, мудро знающий, что другой, в его главнейшем *для меня*, не что иное, как одно из представлений *моего* сознания. А если так, то представление о моем друге, *мое представление*, никогда не уйдет от меня, доколе я жив, т. е. доколе я помню! (ибо поистине мертв человек в своем прошлом, лишенный чар памяти!).

Обратить же мнемоническое представление в представление живой деятельности можно только чрез театр, т. е. чрез *искусство инсценировки* памятных моментов из купной жизни нашего «я» с «я», похищенного Временем.

При таких инсценировках главное для режиссуры этого рода «театра для себя» состоит в том, чтобы по возможности воспроизвести (оживить) все те обстоятельства, при каких имело место *особенно памятное* для нас общение с исчезнувшим.

Прежде всего обычные *часы* ваших свиданий с ним, бесед, занятий. (Время года? вечером или днем? Наиболее выгодно для инсценировки время призрачных сумерек и вечер.)

Затем — обычное *место* вашего общения. (Предпочтительно для инсценировки — у вас, в вашей квартире, где вы, будучи полновластным «хозяином сцены», вместе с тем скорей находите и лучше знаете имеющую ближайшее отношение к инсцене мебель и прочую «бутафорию».)

Далее: *освещение, температура* помещения, чем *пахло* в комнате «тогда» (табачным дымом? крашеной печкой, недавно затопленной? духами? Какими духами душился ваш друг «тогда»? вы сами? и пр.).

Если сохранился костюм, в котором вы обыкновенно проводили с «ним» время, — оденьте его.

Если можно достать те газеты, журналы и книги, что занимали вас в то время, — положите их на то место, где они «тогда» лежали.

Особенно действительна в инсценировке воспоминаний *музыка*. Ваш друг, даже если и не был особенно музыкален, тем не менее любил, наверное, какую-нибудь песенку или танец. Вспомните, *что* он насвистывал или напевал себе под нос, а если музыкален, то какое произведение серьезной музыки (какого автора?) ему особенно нравилось.

Все, даже *самое пустячное* из связанного с воспоминанием о «нем», *имеет огромное значение* для данной инсценировки.

Ведь обращение «момента прошлого» в «момент настоящего» возможен только при такой инсцене, во главе угла которой положен строгий до последней мелочи, в своей психологической предустановленности, *ассоциативный метод*. Поэтому порой от, так сказать, второстепенного зависит здесь главнейшее, т. е. в конце концов *оживление до полной иллюзии* как бы {403} «сущего в настоящем» того, о чем ненагретая ассоциативной инсценой память говорит нам как о «существующем в прошлом».

«Наше “я”, — учит Анри Бергсон, — не может снова пройти сквозь прежние свои состояния, потому что сознание подобно потоку, постоянно увеличивающемуся и никогда не возвращающемуся к своим истокам. Не наше настоящее *я,* — говорит он, — возвращается к прошедшему, чтобы найти в нем события, о которых оно желает вспомнить. Напротив, наше прошлое, следуя естественному наклону психологической жизни, спускается до нашего настоящего. Иначе сказать, для того чтобы вспомнить, мы должны покинуть наше настоящее состояние сознания и *переделать его наподобие пошлого*»[[1183]](#endnote-903).

Этим же самым, т. е. *переделкой* настоящего в прошлое, но уже не духовно, *а материально*, и должна быть ближайше занята режиссура при инсценировке воспоминаний.

Я не буду в подробностях, от альфы до омеги, указывать весь ход такой инсценировки: здесь слишком много зависит от субъективного такта, памяти, силы воображения и пр. Мое дело — только обратить внимание на сладостную возможность такой инсценировки при условии воссоздания максимального количества данных ассоциативного значения, относящихся к тому или иному вспоминаемому образу или событию.

Мы не боги — мы не в состоянии воскресить самого мертвого. Но мы чуткие к себе, искусные, а главное — вдохновенно-волящие режиссеры, — мы можем воскресить (воскресить *для себя*) все те условия, которые в определенной комбинации, и именно точно такой, какая имела место в тот или иной момент нашего общения с покойным, дадут в результате *иллюзию его живого присутствия с нами*.

Большего мы не можем, но… может быть, большего нам и не нужно?!

Вы все-таки хотите примеров?..

Но разве вы *во сне* не инсценировали уже общение с покойным, как с живым? Или вы из тех, кто сейчас же забывает виденный им сон! Но этого не может быть! а если б было, то с такой памятью вам незачем и браться за инсценировку, всю основанную на хорошей памяти! ведь вы, в таком прискорбном случае, не вспомните, пожалуй, и самых черт покойного!

Но вы все-таки хотите хоть какого-нибудь примера, «как это делается»?

Хорошо. Я вам расскажу такой случай.

Одна дама, довольно пожилая, безмерно любившая своего покойного мужа, так инсценировала отдельные моменты воспоминаний о нем:

1) вешала перед собой, старательно расправив, старый, сохранивший все характерные выпуклости, изгибы и складки, «его любимый халат»;

2) ставила около себя его обувь и фуражку, предварительно согрев их над огнем, чтоб они дали «запах покойного»;

3) в этих же целях заставляла куриться на угольках любимый табак покойного (сама она была некурящей);

4) одновременно с этим штопала носки своего мужа или набивала ему папиросы (утром распускала заштопанное, а папиросы частью вытряхивала, частью раздаривала);

{404} 5) не садилась обедать дома, если не был поставлен vis-à-vis[[1184]](#endnote-904) «его прибор» с «его салфеткой» в кольце, бывшей уже в «его употреблении», «графинчик водочки» и рюмка («а вдруг придет! — опять опоздал сегодня! наверно, к Ивану Алексеевичу забежал и застрял по обыкновению»);

6) пела старческим голосом, в почти совершенно темной комнате, неприличную французскую песенку, которую так любил покойный: при этом воображала, что «он» лежит на диване за ее спиной и курит (в комнате было всегда надымлено «его табачищем» — «провонял, батюшка, всю комнату», как любила она, шутя, выговаривать ему при жизни);

7) ложась спать, гадала «на него», читала его письма к ней, заботливо оправляла «его постель» и крестила «его подушку» («завинтился, соколик! опять завтра с головной болью проснется! ох, Иван Алексеевич, и достанется же вам от меня»).

В сущности говоря, он никогда не был умершим в ее глазах; она только редко его видела теперь (все больше во сне). На могилу его она никогда не ездила. («Какая там могила? — он меня переживет!») С Иваном Алексеевичем говорила о нем как о живом, воображая, что он в командировке. Умирая (она недавно скончалась), очень плакала, что смерть застанет ее в «его отсутствие».

Многие считали ее сумасшедшей. Я полагаю, что это такой же вздор, как и «паранойя» Людвига II Баварского. Просто эксцессивный «театр для себя», дающий яркий пример длительно-затяжной, фанатической, в своей идеальной педантичности, инсценировки воспоминаний.

До сих пор мы имели в виду труднейший случай, а именно *полное* похищение временем одного из главных действующих лиц. (Говорю «одною из», а не просто «главного действующего», потому что всякое воспоминание о другом есть в сущности воспоминанье о *себе самом в отношении к другому*. Это надо твердо усвоить каждому режиссеру подобной инсценировки, так как в противном случае, т. е. привнесением в нее элементов объективных, может создаться нежелательная путаница в долженствующем быть елико возможно простым, необремененным и не рассеивающим внимание сценическом акте чисто субъективных мнемонических переживаний.)

Более частый, быть может, и менее «трудный» случай для инсценировки воспоминаний представляется, пожалуй, при желании *подробно пережить именно самого себя* (одного или с кем-либо вместе) *в прошлом*, в юности, например.

Этот вид инсценировки нам уже известен до некоторой степени из слов и следующих им поступков: «тряхнуть стариной», «вспомнить молодость» и т. п.

Проделать это удовлетворительно для нашего противоборствующего Времени духа преображения можно, разумеется, только при соблюдении вышеперечисленных мною ассоциативных данных.

Для общего заключения считаю нужным обратить внимание читателя, что «театр воспоминаний», в длительности своей, может ограничиваться {405} даже *полусекундой*! — Ведь главное в нем — дать момент, хоть бы *один момент* осознания прошлого как настоящего! Не надо быть жадным во времени там, где весь акт представляет собою не что иное, как борьбу с ненавистным нам Временем! (Надеюсь, в этом случайном каламбуре, несмотря на весь его диалектический выверт, достаточно убедительности!)

Разумеется, сказанное не исключает необходимости для такого «полусекундного театра» порой недельной и даже месячной *подготовки*, например, тенденциозно-внушительного подбора и рассматривания имеющих ближайшее отношение к задуманной инсцене фотографических карточек, писем, рисунков, дневников и прочих предметов, ничтожных в отдельности, но властных вкупе дать приблизительно то же, что дает смешение бессильных в отдельности химических элементов — *мнемонический взрыв*!

### **{****406}** Занавес падает

Я бы очень желал, чтобы мне удалось ясностью изложения одолеть свойственную содержанию этих мыслей темноту; но я очень хорошо вижу, что ко мне должно прийти на помощь собственное размышление читателя, для того чтобы я был понят вообще и понят правильно.

*Шопенгауэр («Мир как воля и представление», т. 1, кн. 1, § 27)*

Конец!

Представленье сыграно…

Занавес падает…

Любезный Docteur Prolocuteur[[1185]](#endnote-905) объяснил, при взвитии занавеса, о чем будет речь впереди, дав посильное *определение* тому, что послужило названьем всему целому.

Он говорил очень кратко, этот мудрый «доктор»! — Он помнил, конечно, что значение пролога не простирается за рамки помощи в ориентировке, и, будем надеяться, знал, что такое исключительно сложное явление, как «театр для себя», вообще не может быть *словами* всесторонне охвачено, исчерпывающе определено, ясно формулировано и конспектно резюмировано.

Для усвоения существенно-основного, того неопределимо-большого, к чему данный пролог, в своих размерах и значении, относится так же, как указательный палец Колумба в открытой им Америке, — для этого нужна настоящая магия действа на большой арене, властной вместить на своем протяжении весь ensemble[[1186]](#endnote-906) отдельных мыслей и чувств в из взаимных столкновениях, поддержках, дополнениях, контрастах и сплетениях. Словом — нужно подлинное представление с умело данными антрактами, представление с возможно-мастерским развитием отдельных положений и непременно со всеми перипетиями наиболее важных, показательных, капризных и рискованных моментов в этих положениях.

*Такое представление и дано на всем протяжении настоящей книги-арены*.

И теперь, когда «занавес упал», публике предоставляется самой разобраться во всем здесь происшедшем с мысле-чувством «театра для себя».

Автор решительно уклоняется от эпилога.

В конце концов позвольте ему не быть навязчивым хоть в заключении произведения, основная идея которого должна, и без дальнейших услуг автора, стать «навязчивой идеей» каждого, ее познавшего.

# **{****407}** Демон театральности[[1187]](#endnote-907)

## **{****409}** I. Леонид Андреев и проблема театральности в жизни

Недавно мне в руки попал «Дневник Сатаны» Леонида Андреева[[1188]](#endnote-908), и чем я больше вчитывался в это неоконченное произведение покойного писателя, тем явственней вспоминал наше последнее с ним свидание.

Это было тревожной осенней ночью 1917 г. на квартире у Л. Андреева (Мойка, 1), и длилось наше свидание около пяти часов: в час ночи я пришел к нему (по настойчивому приглашению письмом и через Н. И. Кульбина[[1189]](#endnote-909)), а ушел около 6 ч<асов> утра, почти все время оставаясь с глазу на глаз с знаменитым писателем, необычайно возбужденным темой нашего разговора. А тема была исключительно для меня интересная: *театральность и ее значение в нашей жизни*. Только что вышла из печати моя 3‑я книга «Театра для себя», где я как бы «заставляю» Л. Андреева стать приверженцем моей теории, и это послужило поводом нашего скорейшего, нашего, казалось, неотложного свидания.

Мы словно чувствовали, что уж больше никогда не увидимся на этом свете (что и сбылось на радость Великой Разлучнице!), и поэтому высказывались до конца, категорично, заостренно до колкости.

По-видимому, его больно мучила идея *неизбывной театральности*, которую я, признавая присущей всем людям, видел, между прочим, особенно ярко реализующейся в сочинениях Л. Андреева, так же как и во всей его жизни, насколько она была мне известна.

— Вы одеваетесь то в бархатную куртку à la artiste[[1190]](#endnote-910), то в русофильский армяк, в котором демонстративно отправляетесь в Мариинский театр, на удивление фрачной публике, то облачаетесь, катаясь по морю, в полуспортивный, полуформенный костюм английского «капитана» и подстригаете волосы, которые обычно оставляете длинными, как подобает человеку, играющему роль «мыслителя»… Ваш дом в Финляндии — воплощенье театральной грезы о старинном замке. Вы любите картины из «Театра чудес», украшая стены своего кабинета увеличенными копиями capricio[[1191]](#endnote-911) Франциско Гойи! Вы «позируете», да, именно «позируете», когда снимает вас фотограф или кинематограф.

Не помню всех своих примеров-доказательств, но помню, что я был донельзя придирчив к последней мелочи.

Л. Андреев мягко возражал, называя «пустяками» то, что я считал показательным, говорил, что эти «пустяки» не отражают сокровенного в человеке, {410} смеялся, приводил в свою очередь примеры, спорил о каждом отдельном случае, кое с чем соглашаясь, но в общем не «сдавался».

Спорить было трудно, т. к. сам Леонид Николаевич, *по-видимому*, был вполне согласен со мною, как автором другой моей книги, «Театр как таковой» (книги, которая по своем выходе в свет в 1912 г. была в 1913 г. печатно признана Л. Н. Андреевым «чрезвычайно интересным исследованием»); «зрители в театре игры исчезнут, — писал Л. Н. Андреев по прочтении “Театра как такового[[1192]](#footnote-283)”, — потому что самый театр игры постепенно уничтожится, распылится, уйдет в самое жизнь… Жизнь требует, чтобы игра вернулась в отчий дом жизни, как блудный сын из своих невольных скитаний. Игра необходима! Нужна всем: и собакам, и детям, и профессорам!, сколько вспоминается случаев… когда вдруг нестерпимо захочется играть: хоть бы вдвоем, хотя бы одному, как котенку…»

Казалось бы — мы солидарны! — а оказывалось — нет, т. к., по словам Л. Андреева, приветствовавшего тягу драматургии к «психологической драме», игра игрою, а правда правдой, и не только он, а сами современные театры подчеркивают даже своими ошибками, что «*кончился театр притворства! идет театр правды*».

И Леонид Андреев хотел во что бы то ни стало убедить, что, будучи одним из апостолов «психологической драмы», он раскрывает в своих произведениях не столько *правду театра*, сколько *правду жизни*.

Тогда я, помнится, сослался на К. Чуковского, который незадолго до этого очень остроумно вскрыл, *как* видит «правду жизни» Леонид Андреев и *какую* «правду». — Все, чего ни коснется Л. Андреев, превращается, по словам К. Чуковского, в *рожу*. — «У Андреева души-рожи и рожи-тела, а самые темы его разве не кажутся рожами!.. В “Жизни человека” — рожа бала. В “Проклятии Зверя” — рожа ресторана. В “Черных масках” даже и звуки кажутся рожами (“звуки также могут надевать отвратительные маски”, “слова могут также надевать отвратительные маски”)… Любую отвлеченную философскую мысль умеет превратить Л. Андреев в… эксцентрический, парадоксальный, эффектно-афишный образ»[[1193]](#footnote-284).

К. Чуковский увидел в искусстве Л. Андреева *плакатность*. Но что такое плакат и исключительная приязнь к его стилю, как не *выраженье театральности гиперболического характера*!

«Он меня пугает, а мне не страшно», — жаловался Лев Толстой на Леонида Андреева.

А между тем, казалось бы, что может быть страшнее той жуткой иллюзорности, окружающей нас, той вечной замкнутости нас в «жесткую скорлупу из тела, платья и жизни», которыми так часто «пугает» Л. Андреев! {411} («Как будто я сам и вся моя жизнь только *нарочно*», — говорит Костомаров в «Анфисе». «Все в мире не похоже на настоящее», — страждет Немовецкий в рассказе «Бездна». «Все вокруг не правда, а длинный неприятный сон», — думает «Петька на даче» и т. п.)

Льву Толстому не было страшно от такого «пуганья», потому что великий художник, очевидно, чувствовал в искусстве «пуганья» Л. Андреева надуманность и деланность.

Взгляд Л. Толстого на Л. Андреева можно принять, во-первых, с точки зрения *художественной* критики, а во-вторых (и с еще большим основанием!) — с точки зрения *философии театра*, где понятия «театр» и «жизнь» не аналогизируются (как это нравилось еще древним мыслителям!), а *идентифицируются*, что составляет сущность моего учения.

Если жизнь то же, что театр, т. е. если *за маской* не чувствуется «живого страдающего *лица*», как выражается Л. Андреев, если «*слова* могут также надевать отвратительные *маски*», а значит, и *правда*, скрытая в словах, может быть заподозрена в маскарадной тенденции, то… о каком «театре правды», например, как того хочет Л. Андреев, может вообще идти речь?

«Один аргивянин сказал, что все аргивяне лгут». А мы скажем: «Несчастный, разве ты не видишь, что твое искусство уже давно смеется над тобою, что… *сам дьявол корчит тебе свои гнусные рожи*!» И Л. Андреев не удивится этим словам, потому что он *сам* написал их в «Моих записках».

«Он меня пугает, а мне не страшно». И нам не страшно, потому что андреевская *правда* может быть и правда *маскарадная*!

Беда Л. Андреева в том, что он в *неизбывной театральности нашей жизни* увидел только одну ее сторону — *отрицательную*. Он проглядел или (если угодно) недостаточно оценил ее *положительную* сторону, благодаря которой мы не столько живем действительностью (порой ужасной!), сколько воображением (порой прекрасным!), не столько тем, что *есть*, сколько тем, что *инсценирует* наша фантазия под покровом надежды, не столько познаем себя и окружающее, сколько *представляем* их себе мысленно в театральном смысле этого понятия! Букашка, *притворяющаяся* мертвой под угрозой хищника, способна опрокинуть весь пессимистический базис андреевского неприятия жизни как театра! Ибо, значит, не все же только «отвратительные» маски, не все же в неизбывной театральности нашей жизни от… *лукавого*! Есть, стало быть, и благостная сторона, если только вспомнить явления мимикрии (миметизма) и покровительственного сходства, замечаемого натуралистами даже в «растительном маскараде», спасительном для многих видов флоры! А такие явления нашей культуры, как, например, вежливость, сдержанность, спасительная ложь врача у одра больного, вообще воспитанность как овладение благостной ролью и т. п.! Пожалуй, без всех этих «явлений» и сама наша «культура» осталась бы, скорей, в ряду возможностей, чем реальных фактов!

Оттого-то и не страшит многих «пуганье» Л. Андреева, что они, может быть, инстинктивно чувствуют однобокость его подхода к театру, пронизывающему нашу жизнь.

{412} Долго мы спорили с Леонидом Николаевичем, пока не разошлись… оставшись каждый при своем мнении. — Я уехал на юг и написал «Самое главное», где попытался показать благостную и даже спасительную мощь сознательной театральности в жизни, выведя апостолом этой идеи если не Христа, то Параклета (первоначальное название моей пьесы «*Христос-Арлекин*»), а Л. Андреев остался на севере и написал «*Дневник Сатаны*», где проблема театральности в жизни разрешается трагически и где героем является не Спаситель, а сам *дьявол*, играющий со скуки роль Спасителя, пользуясь для своей цели театральным методом.

## **{****413}** II. Из «дневника сатаны»

Вот несколько отрывков-выдержек, сделанных мною из этого неоконченного произведения *(последнего* произведения!) Леонида Андреева. Привожу их без комментариев и, по возможности, полно:

«Я играю оттого, что мое одиночество очень велико, очень глубоко; боюсь, что оно не имеет дна совсем».

«Самая плохая игра лучше искренней глупости».

«Mundus vult decipi…»[[1194]](#endnote-912)

«Когда я смотрел на твою жизнь оттуда, она виделась мною как славная и веселая игра неумирающих частиц».

«Ты знаешь, что такое театр кукол? Когда одна кукла разбивается, ее заменяют другою, но театр продолжается, музыка не умолкает, зрители рукоплещут, и это очень интересно. Разве зритель заботится о том, куда бросают разбитые черепки, и идет за ними до мусорного ящика? Он смотрит на игру и веселится; и мне было так весело — и литавры так зазывно звучали, и клоуны так забавно кувыркались и делали глупости, и я так люблю бессмертную игру, что я сам пожелал превратиться в актера. Ах, я еще не знал тогда, что это вовсе не игра, и что мусорный ящик так страшен, когда сам становишься куклой, и что из разбитых черепков течет кровь…

Я сам бьющаяся кукла на театре марионеток: моя фарфоровая головка поворачивается вправо и влево, мои руки треплются вверх и вниз, я весел, я играю, я все знаю… кроме того: чья рука дергает меня за нитку? А вдали чернеет мусорный ящик, и оттуда торчат две маленькие ножки в бальных туфельках. Нет, это не та игра бессмертных, к которой я стремился, и это так же мало напоминает веселье, как корчи эпилептика хороший негритянский танец. Здесь каждый есть то, что он есть, и здесь каждый хочет быть не тем, что он есть, и этот бесконечный, бесконечный процесс о подлогах я принял за веселый театр: какая грубая ошибка, какая глупость для “всемогущего бессмертного”… Сатаны. Здесь все тащат друг друга в суд: живые мертвых, мертвые живых; история — и тех и других, а Бог — историю и эту бесконечную кляузу, этот грязный поток лжесвидетельств, лжеприсяг, лжесудей и лжемошенников я принял за игру бессмертных? или я не туда попал? Скажи мне, уважаемый Туземец, куда ведет эта дорога? Ты бледнеешь, твой палец, дрожа, указывает на что-то… ах, это мусорный ящик!»

«Это я хотел игры? Это я хотел игры? Так вот — смотри на этот чудовищный остов сгоревшего театра: в нем сгорят и все актеры… ах! все актеры {414} сгорели в нем, и сама гнусная правда смотрит в нищенские дыры его пустых окон!»

«Моими подмостками будет земля. Труппы определенной я еще не имею (не хочешь ли ты вступить в нее?), но верю, что судьба или случай, которому я отныне подчинен, и все ваше земное оценит мои бескорыстные намеренья и пошлет навстречу достойных партнеров. Старая Европа так богата талантами! Верю, что и зрителей в этой Европе найду достаточно чутких, чтобы стоило перед ними красить рожу и мягкие адские туфли заменять тяжелыми котурнами…

Что такое скука, тебе известно. Что такое ложь, ты хорошо знаешь, и об игре ты можешь несколько судить по своим театрам и знаменитым актерам. Может быть, ты и сам играешь какую-нибудь маленькую вещичку в парламенте, дома или в церкви? Тогда ты кое-что поймешь в чувстве наслаждения игрою. Если же вдобавок знаешь таблицу умножения, то помножь этот восторг и наслаждение на любую многозначную цифру, и тогда получится мое наслаждение, моя игра. Нет, еще больше! Вообрази, что ты океанская волна, которая вечно играет и живет только в игре — вот эта, которую я сейчас вижу за стеклом и которая хочет поднять наш “Атлантик”… впрочем, я опять ищу слов и сравнений. Просто: я хочу играть. В настоящую минуту я еще неведомый артист, скромный дебютант, но надеюсь стать знаменитым не менее твоего Гаррика или Олдриджа, когда сыграю что хочу. Я горд, самолюбив и даже, пожалуй, тщеславен. Ты ведь знаешь, что такое тщеславие, когда хочется похвалы и аплодисментов, хотя бы дурака?»

«Если ты Сатана, то ты и здесь опоздал, ты говорил — искушать? смеяться над нами, людишками? придумать какую-нибудь новую злую игру, где мы плясали бы под твою музыку? Ну так ты *опоздал*. Надо было приходить раньше, а теперь земля выросла и больше не нуждается в твоих талантах».

## **{****415}** III. Христианский пережиток

В «Дневнике Сатаны» как бы подводится итог тем плюсам и минусам, какие можно видеть в театральности, наполняющей собою жизнь. Плюсы бледнеют перед минусами, более того: скидываются со счетов! — и в конце концов — безотрадный итог.

Леонид Андреев так упорно перед этим «Дневником» «*открещивался*» (его собственное выражение) от «театра игры», «театра притворства», так тяготился в жизни «жесткой скорлупою» масок, — «отвратительных масок», через которые едва пробивается «правда» и которые, volens-nolens, ему самому пришлось, хотя бы как писателю (т. е. непрестанно становящемуся мысленно на место действующих лиц), износить громадное количество, — что безотрадный итог последнего произведения Леонида Андреева не является неожиданностью.

Когда я покидал Леонида Николаевича в эту памятную осень 1917 г., я уходил, не получив *последнего* ответа, который, чувствовалось, зреет в Душе писателя, не находящий только нужных слов и образов Те и другие нашли себе место в «Дневнике Сатаны» и разъяснили окончательно то, что представлялось мне смутным.

Сильна власть *христианских пережитков*! — могу воскликнуть я теперь с полным правом.

«Театр игры», «театр притворства» (теперь я в этом убедился) — не что иное для Леонида Андреева, как (странно сказать это серьезно в отношении писателя XX века!)… *дьявольское наваждение*!.. дух театральности, наполняющий нашу жизнь, — *демон* театральности, злейший демон ее, *Сатана*, «всемогущий, бессмертный», которого подвластные его искушению люди сумели, с непрестанным прогрессом театральности, превзойти настолько в искусстве игры и притворства, что «ученик далеко превзошел учителя».

*Дьявольское наваждение*…

Невольно сразу же напрашивается вопрос: откуда же такой «обскурантизм» у просвещенного писателя, каким мы знаем Л. Андреева?

И не мстит ли, в самом деле, дух театральности клеймом обскурантизма *неблагодарным* ей, ибо кто же другой из беллетристов (после Виктора Гюго) так широко эксплуатировал ее в интересах импозантности своих произведений, как не Леонид Андреев?

Это вам не «Анатэма» с его «позами» и «фразами», созданными эффекта ради в театральной лаборатории вольнодумца-писателя! — Сатана {416} в «Дневнике» Л. Андреева почти средневековый образ, созданный с почти средневековой верой в него как в *темную силу*.

Поистине «дьявольское наваждение»!.. И поистине неотступен вопрос, «откуда сие», когда думаешь о «финале» Л. Андреева.

Ответ на этот вопрос (о, если бы я ошибался!) скрывается, по-моему, в бессилии *атеиста* Леонида Андреева справиться с *пережитком древнехристианского взгляда на дьявола*, которого наши далекие предки привыкли, под эгидой отцов церкви, связывать, в своем представлении, с духом *театральности*, иначе говоря — мыслить дьявола как *демона театральности*.

Известно, что под влиянием христианства языческие обряды пошли целиком «*за счет дьявола*», как выражается Вл. Михневич в «Исторических этюдах русской жизни» (стр. 200), и в первую голову, конечно, наиболее броский, зрелищный обряд, в центре которого был козел, посвященный богу Дионису, и от которого некогда произошла трагедия (tragos — козел, ode — песнь). Священный *козел*, этот косвенный виновник возникновения драмы и зооморфная эмблема Диониса, стал пониматься христианами как *дьявол* (откуда у последнего козлиная борода, рога и копыта), как *демон*, продолжающий, после официального изгнания, заправлять театральным торжеством на шабаше ведьм.

«*Сами демоны* внушили людям склонность к изобретению *театральных представлений*», — писал Тертуллиан[[1195]](#endnote-913) в начале III в.

«Где гусли, и лики, и рукоплескания, там Ангелам и *праздник дьявольский*. О какая злая *выдумка дьявола*!» — сокрушается Ефрем Сирин[[1196]](#endnote-914) в IV веке, подразумевая под «выдумкой дьявола» театр, а под «ликами» — маски.

«Действительно, *дьявол вернул город в театр*, — подтверждает к началу V в. Иоанн Златоуст, — это он, он *(дьявол)* изобрел такое искусство, чтобы привлекать воинов Христовых и ослаблять силы их духа. *На то и построил он в городах театры и, обучив смехотворов, этою язвою поражает целый город*»[[1197]](#footnote-285).

Отсюда, в частности, целый ряд церковных и светских памятников в Древней Руси, в которых театральные представления, хотя бы в самой «невинной» форме народных увеселений, запрещаются как «*бесовские действа и игрища*».

Сознанье дьявольского генезиса театра, страх перед чарами театра, как перед «выдумкой дьявола», идентификация духа театральности с демоном театральности — все это настолько внедрилось в души наших предков, что от этих подлинно «религиозных предрассудков» не могли освободиться даже недавние вожди русской интеллигенции.

Гоголь, по собственному признанью, только и хлопотавший, чтобы после его сочинения «насмеялся вволю человек над чертом»[[1198]](#footnote-286), вывел его как «отца лжи» в образе Хлестакова, объяснив потом, что это «фантасмагорическое {417} лицо», «лживый олицетворенный обман» и что «все на свете обман, все кажется нам не тем, чем оно есть на самом деле»[[1199]](#footnote-287). (Та же мучительная мысль, что и у Л. Андреева!) Казалось бы, все «обстоит благополучно»: дело сделано — черт осмеян! Ан нет: *Гоголь бежит от «Ревизора»*: «Мое созданье мне показалось противно, дико и как будто вовсе *не мое*», — признается Гоголь. «*Чье же* оно?» — спросит читатель, забывший о «*лукавом*». «Заглянув слишком прямо в лицо “*черта* без маски”, — как бы отвечает Д. С. Мережковский в своей книге о Гоголе, — увидел он то, что не добро видеть глазам человеческим… и он испугался не помня себя от страха», поняв, что «со смехом шутить нельзя…»[[1200]](#footnote-288), и, может быть, вспомнив, что «*смехотворов*», по словам И. Златоуста, «*обучил сам дьявол*». Писать для «смехотворов», т. е. для актеров, писать для театров, «построенных», по Златоусту, «дьяволом», все равно что «черта тешить», а черта подобает, по Гоголю, «выставить дураком»! Да, «дураком», но только, разумеется, не в театре, самим чертом выстроенном! Иначе жди потом горького раскаяния: «“Ревизор” сыгран, и у меня на душе так смутно, так странно… мне опротивела моя пьеса… Тоска, тоска!..»

Трагедия автора «Ревизора» — трагедия писателя, соблазненного с христианской стези демоном театральности.

В этого демона верил и боялся его не только гениальный христианский писатель XIX века, но и гениальный христианский критик XX века. Я говорю о В. В. Розанове[[1201]](#footnote-289).

«О, как понятно, — писал В. В. Розанов в 1909 году, — что актерство долго запрещалось!.. Актер — страшный человек, страшное существо… Это вполне дьявольская вещь, и *существо актера глубоко дьявольское* (курсив мой. — *Н. Е.*]. Он, видите ли, “играет роли”. Недаром старушки крестятся, встречаясь с актером: это вполне *точно и правильно*! (курсив Розанова <— *Н. Е.*>). Нужно креститься. Ибо актер до такой степени мало похож на человека, “на всех нас”, как этого нельзя понять умом. “Дьявол рассыплись!” — только и можно сказать»[[1202]](#footnote-290). И В. В. Розанов, почти всерьез, с чувством мстительного удовлетворения, передает легенду, в которую ему так хочется верить: «Когда Бог сотворил человека, то ненавидевший и смеявшийся над Ним дьявол в одно место “массы”, из которой Бог лепил Свое “подобие и образ” ткнул пальцем, оставляя дыру, не заполненную ничем. А Бог, не заметив, замешал и эту “дыру” в состав человека, и вот из нее и от нас в человечестве и получились “актеры”».

Удивляться Гоголю и Розанову, наговорившим «Бог весть» каких странностей, от испуга перед демоном театральности, не приходится, если мы твердо помним, что это прежде всего «христианские писатели».

{418} Ну а Леонид Андреев? атеист? «просвещенный мореплаватель»? *Его* как «угораздило» увидеть в духе театральности, насквозь пронизывающем нашу жизнь, *демона* театральности, лютого, тоскующего самого и награждающего адской тоской своих бесчисленных жертв?

Поистине сильна власть христианских предрассудков, если они оказываются не изживаемыми в душах даже максимально «дерзающих» художников-мыслителей.

О, когда же кончится эта христианская напраслина на *светлый дух театральности*, скрашивающий всю нашу жизнь! спасительный даже для ничтожной букашки! бодрящий в самые трагические минуты жизни героя! прекрасный, как дух мощного *преображения*, над миллионами восставших подвижников — вчерашних рабов, а сегодня — господ! пленительный в простеньком платьице нежной возлюбленной! великий, дарящий мужеством и терпеньем на одре судьбой предначертанной смерти!..

Да будет же, наконец, дух театральности признан, вне предрассудков, не как начало отрицательное нашей трудной жизни, а как *начало положительное*, сулящее неисчерпанные радости преображения и исходящее, — поверим в это — не от Сатаны несуществующего, а от Театрарха, чьи маски, даже самые ужасные и отвратительные, должны быть благословенны в общем ходе нашей здешней трагикомедии.

# **{****498}** Именной указатель

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [Й](#_a10)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Август, император (63 до н. э. – 14 н. э.) — [432](#_page432), [454](#_page454), [462](#_page462)

Августин св. (354 – 430) — [374](#_page374)

Аверкиев Дмитрий Васильевич (1836 – 1905) — [31](#_page031), [420](#_page420)

Аверченко Аркадий Тимофеевич (1881 – 1925) — [265](#_page265), [266](#_page266), [439](#_page439), [476](#_page476)

Адам де ла Аль (Adam de la Halle) (ок. 1238 – ок. 1286) — [41](#_page041), [425](#_page425)

Адан (Adam) Адольф Шарль (1803 – 1856) — [423](#_page423)

Адольф Клевский, граф — [375](#_page375)

Азов (наст. фам.: Ашкинази) Владимир Александрович (1873 — после 1941) — [265](#_page265), [476](#_page476)

Айхенвальд Юлий Исаевич (1872 – 1928) — [7](#_page007), [135](#_page135), [260](#_page260), [265](#_page265), [277](#_page277), [279](#_page279) – [284](#_page284), [288](#_page288), [448](#_page448), [477](#_page477), [482](#_page482), [484](#_page484)

Albanel L. — [140](#_page140)

Александр Македонский (Александр III Великий) (356 – 323 до н. э.) — [165](#_page165), [176](#_page176), [435](#_page435)

Александр I Павлович (1777 – 1825) — [210](#_page210), [220](#_page220), [453](#_page453), [464](#_page464), [468](#_page468)

Александр II Николаевич (1818 – 1881) — [273](#_page273)

Александр III Александрович (1845 – 1894) — [261](#_page261), [395](#_page395), [473](#_page473), [495](#_page495), [496](#_page496)

Александр VI Борджиа (1431 – 1503) — [219](#_page219), [460](#_page460)

Александрова В. — [17](#_page017), [200](#_page200), [206](#_page206)

Алексеев К. С. см. [Станиславский К. С.](#_Tosh0003917)

Алексей Михайлович (1629 – 1676) — [252](#_page252), [468](#_page468)

Алешинцев И. — [136](#_page136)

Аллан (Allan) Мод (1883 – 1956) — [40](#_page040), [425](#_page425)

Allgeyer Julius (1829 – 1900) — [277](#_page277)

Альфьери (Alfieri) Витторио (1749 – 1803) — [282](#_page282), [283](#_page283), [481](#_page481)

Амбивий Турпион, см. [Турпион Амбивий](#_Tosh0003918)

Анакреонт (Анакреон) (ок. 570 – 478 до н. э.) — [377](#_page377), [493](#_page493)

Андерсен (Andersen) Ганс Христиан (1805 – 1875) — [64](#_page064), [295](#_page295), [436](#_page436)

Andree Richard (1835 – 1912) — [135](#_page135)

Андреев Леонид Николаевич (1871 – 1919) — [18](#_page018), [104](#_page104), [263](#_page263), [266](#_page266), [280](#_page280), [321](#_page321), [324](#_page324), [330](#_page330), [340](#_page340) – [342](#_page342), [409](#_page409) – [418](#_page418), [474](#_page474), [479](#_page479), [481](#_page481), [489](#_page489), [496](#_page496), [497](#_page497)

Аничков Евгений Васильевич (1866 – 1937) — [46](#_page046), [427](#_page427)

Анненков Юрий Павлович (1889 – 1974) — [12](#_page012), [445](#_page445)

Аннунцио Габриэле д’, см. [Д’Аннунцио Г.](#_Tosh0003919)

Ансей (Ancey) Жорж (1860 – 1917) — [259](#_page259), [472](#_page472)

Антиох III Великий — [492](#_page492)

{499} Антиох IV Эпифан — [374](#_page374), [492](#_page492)

Антиох VIII Грип — [493](#_page493)

Антиох IX Кизикский — [374](#_page374), [493](#_page493)

Антуан (Antoine) Андре (1858 – 1943) — [176](#_page176), [280](#_page280), [281](#_page281), [472](#_page472), [479](#_page479)

Апеллес (2‑я пол. IV в. до н. э.) — [61](#_page061), [435](#_page435)

Апраксин Степан Степанович (1756 – 1827) — [254](#_page254)

Апухтин Алексей Николаевич (1840 – 1893) — [64](#_page064), [273](#_page273), [437](#_page437), [478](#_page478)

Аракчеев Алексей Андреевич (1769 – 1834) — [175](#_page175), [219](#_page219), [311](#_page311), [453](#_page453)

Арапов Пимен Николаевич (1796 – 1861) — [254](#_page254)

Арбатов (наст. фам.: Архипов) Николай Николаевич (1869 – 1926) — [263](#_page263), [475](#_page475)

Ариас де Пеньяфьель (Arias de Peñafiel) Дамиан (ум. 1643) — [186](#_page186), [456](#_page456)

Ариосто (Ariosto) Лудовико (1474 – 1533) — [328](#_page328), [487](#_page487)

Аристотель (384 – 322 до н. э.) — [148](#_page148), [149](#_page149), [228](#_page228), [331](#_page331), [332](#_page332), [420](#_page420), [427](#_page427), [450](#_page450), [460](#_page460), [461](#_page461)

Аристофан (ок. 445 – ок. 385 до н. э.) — [294](#_page294), [379](#_page379)

Аркур (Harcourt), граф д’ — [375](#_page375)

Арнольд — [178](#_page178)

Арнштам А. — [420](#_page420)

Арто (Artaud) Антонен (1896 – 1948) — [17](#_page017), [22](#_page022) – [27](#_page027), [444](#_page444)

Архелай (413 – 399 до н. э.) — [243](#_page243), [462](#_page462)

Ауслендер Сергей Абрамович (1886 – 1943) — [265](#_page265), [476](#_page476)

Бабенко В. Г. — [11](#_page011)

Бабенчиков Михаил Васильевич (1890 – 1957) — [310](#_page310), [485](#_page485)

Багалей Дмитрий Иванович (1857 – 1932) — [394](#_page394), [495](#_page495)

Баженов Александр Николаевич (1835 – 1867) — [493](#_page493)

Байрон (Byron) Джон (1723 – 1786) — [49](#_page049), [428](#_page428)

Байрон (Byron) Джордж Ноэл Гордон (1788 – 1824) — [60](#_page060), [428](#_page428)

Балакирев Милий Алексеевич (1836/37 – 1910) — [141](#_page141)

Балиев Никита Федорович (1877 – 1936) — [281](#_page281), [480](#_page480)

Бальзак (Balzac) Оноре де (1799 – 1850) — [60](#_page060), [61](#_page061), [436](#_page436)

Бальмонт Константин Дмитриевич (1867 – 1942) — [194](#_page194), [323](#_page323), [474](#_page474)

Бальтасара (Baltasara) Франсиска — [53](#_page053), [431](#_page431)

Бар (Bahr) Герман (1863 – 1934) — [129](#_page129), [147](#_page147), [191](#_page191), [193](#_page193), [448](#_page448), [450](#_page450)

Баратынский (Боратынский) Евгений Абрамович (1800 – 1844) — [495](#_page495)

Барбе д’Орвийи (Оревильи) (Barbey d’Aurevilly) Жюль Амедей (1808 – 1889) — [60](#_page060), [69](#_page069), [434](#_page434), [435](#_page435)

Барер (Barère) Бертран (1755 – 1841) — [259](#_page259), [470](#_page470)

Barine Arvède — [196](#_page196)

Бартрам Николай Дмитриевич (1973 – 1931) — [141](#_page141)

Бастьен-Лепаж — [382](#_page382)

Батюшков Федор Дмитриевич (1857 – 1920) — [36](#_page036), [423](#_page423)

Бах (Bach) Иоганн Себастьян (1685 – 1750) — [425](#_page425)

Бачелис Татьяна Израилевна (1918 – 1999) — [440](#_page440)

Башкирцева Мария Константиновна (1860 – 1884) — [382](#_page382), [494](#_page494)

Бебель (Bebel) Август (1840 – 1913) — [389](#_page389)

{500} Бекетов — [254](#_page254)

Беккаревич Н. — [194](#_page194)

Беленсон Александр — [423](#_page423)

Белинский Виссарион Григорьевич (1811 – 1848) — [242](#_page242)

Беллини (Bellini) Винченцо (1801 – 1835) — [77](#_page077)

Белозерская (наст. фам.: Ген) Надежда Александровна (1838 – 1912) — [313](#_page313)

Белый Андрей (наст. имя и фам.: Борис Николаевич Бугаев, 1880 – 1934) — [482](#_page482), [484](#_page484)

Бель-Бильтон — [155](#_page155)

Белькур (Bellecour; наст. имя: Жан Клод Жиль Кольсон, Colson) (1725 – 1778) — [464](#_page464)

Беляев Юрий Дмитриевич (1876 – 1917) — [265](#_page265), [266](#_page266), [476](#_page476)

Бенар (Besnard) Люсьен (1872 – ?) — [259](#_page259), [472](#_page472)

Бенуа Александр Николаевич (1870 – 1960) — [44](#_page044), [263](#_page263), [265](#_page265), [273](#_page273), [281](#_page281), [421](#_page421), [426](#_page426), [473](#_page473), [482](#_page482)

Benfey — [231](#_page231)

Бербедж (Burbage) Джеймс (ум. 1597) — [248](#_page248), [466](#_page466)

Бербедж (Burbage) Ричард (1567 – 1619) — [447](#_page447)

Бергсон (Bergson) Анри (1859 – 1941) — [125](#_page125), [321](#_page321), [346](#_page346) – [349](#_page349), [403](#_page403), [445](#_page445), [490](#_page490), [496](#_page496)

Бердсли (Бердслей) Обри (1872 – 1898) — [421](#_page421)

Берлихинген (Berlichingen) Гёц (Готфрид) фон (1480 – 1562) — [250](#_page250), [468](#_page468)

Бернар (Bernhardt) Сара (1844 – 1923) — [132](#_page132), [182](#_page182) – [185](#_page185), [382](#_page382), [435](#_page435), [455](#_page455)

Bernard Claude — [195](#_page195)

Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1770 – 1827) — [127](#_page127), [337](#_page337)

Бехтерев Владимир Михайлович (1857 – 1927) — [196](#_page196)

Bechhofer Carl Eric (1894 – 1949) — [392](#_page392)

Билибин Иван Яковлевич (1876 – 1942) — [11](#_page011), [475](#_page475)

Билло-Варен (Billaud-Varenne) Жан Никола (1756 – 1815) — [259](#_page259), [470](#_page470)

Binet Alfred — [221](#_page221)

Бисмарк (Bismarck) Отто фон Шёнхаузен (Schönhausen) (1815 – 1898) — [205](#_page205)

Бланки (Blanqui) Луи Огюст (1805 – 1881) — [105](#_page105), [443](#_page443)

Блейк (Blake) Уильям (1757 – 1827) — [359](#_page359), [491](#_page491)

Блок Александр Александрович (1880 – 1921) — [11](#_page011), [359](#_page359), [453](#_page453)

Блонден (Blondin) (наст. имя: Жан Франсуа Эмиль Гравле, Gravelet, 1821 – 1893) — [158](#_page158), [451](#_page451)

Bloch Iwan — [234](#_page234)

Блудов И. Я. — [254](#_page254)

Бодлер (Baudelaire) Шарль (1821 – 1867) — [69](#_page069), [153](#_page153), [451](#_page451)

Бомарше (Beaumarchais) Пьер Огюстен (1732 – 1799) — [278](#_page278)

Бонапарт, см. [Наполеон I](#_Tosh0003920)

Bordeaux Henry (1870 – ?) — [197](#_page197)

Боринский Карл — [99](#_page099), [121](#_page121), [125](#_page125), [128](#_page128), [129](#_page129), [148](#_page148), [251](#_page251), [261](#_page261), [278](#_page278), [442](#_page442)

Борманн Георг — [177](#_page177)

Боровиковский Владимир Лукич (1757 – 1825) — [389](#_page389)

Бородин Александр Порфирьевич (1833 – 1887) — [78](#_page078), [440](#_page440)

Брайс — [293](#_page293)

Брам (Brahm) Отто (1856 – 1912) — [421](#_page421)

{501} Браммелл (Брэммель) (Brummell) Джордж Брайан (1778 – 1840) — [60](#_page060), [434](#_page434)

Браун (Brown) Роберт — [467](#_page467)

Браунинг (Browning) Роберт (1812 – 1889) — [137](#_page137), [332](#_page332), [449](#_page449), [487](#_page487)

Брахфогель (Brachvogel) Альберт Эмиль (1824 – 1878) — [207](#_page207), [458](#_page458)

Брие (Brieux) Эжен (1858 – 1932) — [259](#_page259), [472](#_page472)

Brissaud, д‑р — [237](#_page237)

Бродский Александр М. — [266](#_page266)

Бронштейн П. — [450](#_page450)

Бруксон Я. — [423](#_page423)

Брут Луций Юний (VI в. до н. э.) — [431](#_page431)

Брут Марк Юний (85 – 42 до н. э.) — [247](#_page247)

Брэммель Дж. Б., см. [Браммелл Дж. Б.](#_Tosh0003921)

Брюнетьер (Brunetiére) Фердинан (1849 – 1906) — [429](#_page429)

Брюнсвик (Brunswick) — [423](#_page423)

Брюскамбиль (Bruscambille, наст. фам.: Deslauries или Du Laurier; кон. XVI – нач. XVII вв.) — [446](#_page446)

Брюсов Валерий Яковлевич (1873 – 1924) — [482](#_page482)

Буасси д’Англа (Boissy d’Anglas) Франсуа Антуан (1756 – 1826) — [258](#_page258), [259](#_page259), [470](#_page470)

Будберг И. А., баронесса — [274](#_page274)

Букье — [259](#_page259), [471](#_page471)

Булгаков Михаил Афанасьевич (1891 – 1940) — [480](#_page480)

Бурдон Ж. — [260](#_page260)

Буржалов (наст. фам.: Буржалян) Георгий Сергеевич (1869 – 1924) — [422](#_page422)

Буркхард (Буркгард) (Burckhard) Макс Ойген (1854 – 1912) — [122](#_page122), [128](#_page128), [129](#_page129), [151](#_page151), [154](#_page154), [194](#_page194), [446](#_page446), [451](#_page451)

Бурлюк Давид Давидович (1882 – 1967) — [137](#_page137)

Бурнашев М. Н. — [11](#_page011)

Бут (Booth) Уильям (1829 – 1912) — [91](#_page091), [441](#_page441)

Бутковская Наталья Ильинична — [249](#_page249), [355](#_page355), [420](#_page420), [423](#_page423), [441](#_page441), [445](#_page445), [490](#_page490)

Буше (Boucher) Франсуа (1703 – 1770) — [203](#_page203), [282](#_page282), [397](#_page397), [481](#_page481)

Бьёрнсон (Bjørnson) Бьёрнстьерне Мартиниус (1832 – 1910) — [256](#_page256), [469](#_page469)

Бэкон (Bacon) Фрэнсис, барон Веруламский (1561 – 1626) — [131](#_page131), [444](#_page444), [448](#_page448), [466](#_page466)

Вавулин Николай — [195](#_page195), [196](#_page196), [198](#_page198)

Вагнер (Wagner) Рихард (1813 – 1883) — [8](#_page008), [60](#_page060), [79](#_page079), [86](#_page086), [127](#_page127), [137](#_page137), [203](#_page203), [251](#_page251), [293](#_page293), [295](#_page295), [331](#_page331), [435](#_page435), [439](#_page439), [440](#_page440), [458](#_page458), [468](#_page468), [483](#_page483), [484](#_page484)

Вакхилид (Bacchylides) (V в. до н. э.) — [462](#_page462)

Валера‑и‑Алькала Гальяно (Valera у Alcala Galiano) Хуан (1824 – 1905) — [234](#_page234), [461](#_page461)

Вальдштейн Л. — [61](#_page061), [64](#_page064)

Вальер, девица де ла, см. [Лавальер Луиза Франсуаза](#_Tosh0003922)

Вальмонт, аббат — [237](#_page237)

Ванденэсс (Vandenesse) Жан де (XVI в.) — [375](#_page375), [493](#_page493)

Ван Лерберг (Van Lerberghe) Шарль — [461](#_page461)

Ван Лоо (Van Loo) Якоб (1614 – 1670) — [481](#_page481)

Ванлоо (Van Loo) Жан Батист (1684 – 1745) — [481](#_page481)

{502} Ванлоо (Van Loo) Шарль (Карл) Андре (1705 – 1765) — [282](#_page282), [481](#_page481)

Вар (Varus) Квинтилий (ок. 53 до н. э. – 9 н. э.) — [55](#_page055), [432](#_page432)

Варламов Константин Александрович (1848 – 1915) — [22](#_page022)

Вармунд Яков — [177](#_page177)

Варнеке Борис Васильевич (1878 – 1944) — [129](#_page129), [148](#_page148), [251](#_page251), [261](#_page261), [278](#_page278), [442](#_page442)

Варшер Сергей Абрамович (1854 – 1889) — [308](#_page308)

Василевский И. П. (псевд.: Не‑Буква) — [31](#_page031), [37](#_page037), [124](#_page124)

Васильева-Шведе О. К. — [452](#_page452)

Васнецов Виктор Михайлович (1848 – 1926) — [273](#_page273), [478](#_page478)

Ватто (Watteau) Антуан (1784 – 1821) — [203](#_page203), [397](#_page397), [431](#_page431)

Вахтангов Евгений Багратионович (1883 – 1922) — [422](#_page422)

Вебер (Weber) Карл Мария фон (1786 – 1826) — [251](#_page251)

Вега Карпио (Vega Carpio) (Лопе де Вега) Лопе Феликс де (1562 – 1635) — [12](#_page012), [53](#_page053), [166](#_page166), [244](#_page244), [245](#_page245), [431](#_page431), [456](#_page456)

Вегнер Вильгельм — [376](#_page376)

Вейзер (художник) — [204](#_page204)

Веймер-Жорж, см. [Жорж](#_Tosh0003923)

Веймер Жозефина, см. [Жорж](#_Tosh0003923)

Вейнберг Петр Исаевич (1831 – 1908) — [430](#_page430)

Велес де Гевара (Vélez de Guevara) Луис (1579 – 1644) — [431](#_page431)

Вельяминов Алексей Александрович (1788 – 1836) — [210](#_page210), [458](#_page458)

Венецианов Алексей Гаврилович (1780 – 1847) — [389](#_page389)

Вербицкая Анастасия Алексеевна (1861 – 1928) — [292](#_page292), [483](#_page483)

Вергилий (Vergilius) Марон Публий (70 – 19 до н. э.) — [496](#_page496)

Верди (Verdi) Джузеппе (1813 – 1901) — [440](#_page440)

Верлен (Verlaine) Поль (1844 – 1896) — [345](#_page345), [359](#_page359), [458](#_page458)

Вернер (Werner) Захария (1768 – 1823) — [64](#_page064), [436](#_page436)

Веселовский Александр Николаевич (1838 – 1906) — [423](#_page423)

Виктория (Victoria), королева (1819 – 1901) — [249](#_page249)

Виланд (Wieland) Кристоф Мартин (1733 – 1813) — [489](#_page489)

Вильгельм I (Wilhelm) Гогенцоллерн (1797 – 1888) — [205](#_page205)

Vignali Antonio — [244](#_page244)

Wise — [228](#_page228)

Владыкин Михаил Николаевич (1830 – 1887) — [273](#_page273), [478](#_page478)

Волков Федор Григорьевич (1729 – 1763) — [253](#_page253), [255](#_page255), [271](#_page271)

Волконский Григорий Семенович (1742 – 1824) — [210](#_page210), [459](#_page459)

Волконский Михаил Николаевич (псевд.: Анчар Манценилов, 1860 – 1917) — [439](#_page439), [489](#_page489)

Волконский М. П., князь — [254](#_page254)

Волконский Михаил Сергеевич (1832 – 1909) — [273](#_page273), [478](#_page478)

Волконский П. В. — [273](#_page273), [477](#_page477)

Волконский Петр Михайлович (1776 – 1852) — [477](#_page477)

Волконский Сергей Михайлович (1860 – 1937) — [434](#_page434)

Волькенштейн Владимир Михайлович (1883 – 1974) — [31](#_page031), [421](#_page421)

Вольтер (Voltaire) (наст. имя и фам.: Мари Франсуа Аруэ, Arouet, 1694 – 1778) — [127](#_page127), [271](#_page271), [431](#_page431), [477](#_page477), [490](#_page490)

Вольтер (Wolter) Шарлотта (1833 – 1897) — [451](#_page451)

{503} Вольф (Wolff) Пий Александер (1782 – 1828) — [488](#_page488)

Вольфензон Л. М., см. [Леонидов Л. М.](#_Tosh0003924)

Вольфрам фон Эшенбах (Wolfram von Eschenbach, ок. 1170 — ок. 1220) — [107](#_page107), [444](#_page444)

Волынский Аким Львович (1861 – 1926) — [200](#_page200), [206](#_page206)

Воронихин Андрей Никифорович (1759 – 1814) — [396](#_page396), [495](#_page495)

Врубель Михаил Александрович (1856 – 1910) — [273](#_page273), [478](#_page478)

Всеволодский (наст. фам.: Гернгросс) Всеволод Николаевич (1882 – 1962) — [477](#_page477)

Вундт (Wundt)

Вильгельм (1832 – 1920) — [125](#_page125), [307](#_page307), [316](#_page316), [317](#_page317), [442](#_page442)

Гаврилов А. К. — [430](#_page430)

Гагарин А. И. — [254](#_page254)

Гадзолетти Антонио (1813 – 1886) — [456](#_page456)

Газо (Gazeau) А. — [245](#_page245), [374](#_page374)

Гайдн (Hayctn) Франц Йозеф (1732 – 1809) — [61](#_page061)

Гальперин Михаил Петрович (1882 – 1944) — [438](#_page438)

Гальфрид (Джефри) Монмутский (лат. Gaufridus Monemutensis; англ. Geoffrey of Monmouth) (1100 ? — 1154) — [247](#_page247), [465](#_page465)

Гамсун (Hamsun, наст. фам.: Педерсен, Pedersen) Кнут (1859 – 1952) — [44](#_page044), [263](#_page263), [283](#_page283), [426](#_page426), [473](#_page473), [474](#_page474), [481](#_page481), [482](#_page482)

Ганасса Дзан, см. [Дзан Ганасса](#_Tosh0003925)

Ганзен Анна Васильевна (Васильева, 1869 – 1942) — [424](#_page424)

Ганзен Петр Готфридович (1846 – 1930) — [424](#_page424)

Ганин Е. Ф. — [220](#_page220)

Gamier Paul Émile (1848 – ?) — [221](#_page221), [223](#_page223)

Гаррик (Garrick) Дэвид (1717 – 1779) — [74](#_page074), [414](#_page414), [438](#_page438)

Гаспаров Михаил Леонович (р. 1935) — [487](#_page487)

Гауптман (Hauptmann) Герхард (1862 – 1946) — [18](#_page018), [104](#_page104), [274](#_page274)

Геббель К. Ф., см. [Хеббель К. Ф.](#_Tosh0003926)

Гевара Велес де, см. [Велес де Гевара Л.](#_Tosh0003927)

Гегель (Hegel) Георг Вильгельм Фридрих (1770 – 1831) — [429](#_page429), [444](#_page444), [457](#_page457)

Гейне (Heine) Генрих (1795 – 1856) — [127](#_page127), [163](#_page163), [472](#_page472)

Гекертон Чарлз Уильям — [177](#_page177)

Гелиогабал (Heliogabalus; Элагабал, Elagabalus) (204 – 222) — [51](#_page051), [317](#_page317), [430](#_page430), [485](#_page485)

Генкларти, лорд — [155](#_page155)

Генрих II Валуа (1519 – 1559) — [460](#_page460)

Генрих II Конде, см. [Конде, принц де](#_Tosh0003928)

Генрих III Валуа (1551 – 1589) — [460](#_page460)

Генрих IV Бурбон (1553 – 1610) — [245](#_page245), [375](#_page375), [463](#_page463), [493](#_page493)

Генрих V Ланкастер (1387 – 1422) — [308](#_page308)

Георг Вильгельм, баварский герцог — [246](#_page246)

Георг II, герцог Мейнингенский (1826 – 1914) — [251](#_page251), [262](#_page262), [468](#_page468)

Георг IV Английский (1762 – 1830) — [434](#_page434)

Гераклит Эфесский (ок. 550 до н. э. – ок. 480 до н. э.) — [172](#_page172)

Герасимов Юрий Константинович (р. 1924) — [25](#_page025), [26](#_page026)

{504} Гервинус (Gervinus) Георг Готфрид (1805 – 1871) — [248](#_page248), [466](#_page466)

Герзон Жан, см. [Жерсон Ж.](#_Tosh0003929)

Герстер (Gerster) Франц Карл — [205](#_page205)

Гессельшверд — [205](#_page205)

Гете (Goethe) Иоганн Вольфганг (1749 – 1832) — [100](#_page100), [107](#_page107), [127](#_page127), [137](#_page137), [234](#_page234), [241](#_page241), [250](#_page250), [251](#_page251), [262](#_page262), [420](#_page420), [436](#_page436), [441](#_page441), [451](#_page451), [455](#_page455), [459](#_page459), [461](#_page461), [467](#_page467), [468](#_page468), [473](#_page473), [488](#_page488), [489](#_page489), [496](#_page496)

Гиерон I (540/525 – 467 до н. э.) — [243](#_page243), [462](#_page462)

Гиппарх (ок. 180 или 190 – 125 до н. э.) — [282](#_page282), [481](#_page481)

Гиппиус Зинаида Николаевна (1869 – 1945) — [153](#_page153), [451](#_page451), [477](#_page477)

Гиршфельдт — [336](#_page336)

Гладкой, обер-полицмейстер — [220](#_page220)

Гладков В. Г. — [254](#_page254)

Гладстон (Gladstone) Уильям Юарт (1809 – 1898) — [184](#_page184), [455](#_page455)

Глазунов Александр Константинович (1865 – 1936) — [11](#_page011)

Глинка Михаил Иванович (1804 – 1857) — [79](#_page079), [440](#_page440)

Глюк (Gluck) Кристоф Виллибальд (1714 – 1787) — [251](#_page251)

Го Фр. Ж. — [183](#_page183), [455](#_page455)

Гоголь Николай Васильевич (1809 – 1852) — [137](#_page137), [254](#_page254), [292](#_page292), [356](#_page356), [416](#_page416), [417](#_page417)

Гойя‑и‑Лусиентес (Goya у Lucientes) Франсиско Хосе де (1746 – 1828) — [409](#_page409), [497](#_page497)

Голицын Дмитрий Владимирович (1771 – 1844) — [254](#_page254)

Головин Петр, боярин — [253](#_page253)

Гольдони (Goldoni) Карло (1707 – 1793) — [137](#_page137), [474](#_page474)

Гомер — [126](#_page126), [306](#_page306), [373](#_page373), [378](#_page378), [379](#_page379), [437](#_page437), [491](#_page491), [492](#_page492), [493](#_page493)

Гонгора‑и‑Арготе (Gongora у Argote) Луис де (1561 – 1627) — [53](#_page053), [430](#_page430), [431](#_page431)

Гонкур (Goncourt) Жюль де (1830 – 1870) — [479](#_page479)

Гонкур (Goncourt) Эдмон де (1822 – 1896) — [278](#_page278), [292](#_page292), [478](#_page478), [479](#_page479)

Гонзага (Gonzaga) Гульельмо (Guglielmo) — [247](#_page247), [465](#_page465)

Гончаров Иван Александрович (1812 – 1891) — [292](#_page292)

Гораций, Квинт Гораций Флакк (Quintus Horatius Flaccus, 65 – 8 до н. э.) — [195](#_page195), [199](#_page199), [286](#_page286), [379](#_page379), [441](#_page441), [457](#_page457), [478](#_page478), [493](#_page493)

Гордон Абрам Осипович (1840 – ?) — [57](#_page057), [433](#_page433)

Горн Е. П. де — [439](#_page439)

Горнфельд Аркадий Георгиевич (1867 – 1941) — [482](#_page482)

Городецкий Сергей Митрофанович (1884 – 1967) — [11](#_page011)

Горький Максим (наст. имя и фам.: Алексей Максимович Пешков) (1868 – 1936) — [479](#_page479)

Готфрид Монмутский, см. [Гальфрид Монмутский](#_Tosh0003930)

Готье-Гаргиль (Gauttier Garguille) (наст. имя: Гюг Герю) (ум. 1633) — [245](#_page245), [463](#_page463)

Готье (Gautier) Теофиль (1811 – 1872) — [48](#_page048), [153](#_page153), [451](#_page451)

Гофман Виктор Викторович (1884 – 1911) — [359](#_page359)

Гофман (Hoffmann) Иосиф (Юзеф) (1876 – 1957) — [290](#_page290), [483](#_page483)

Гофман (Hoffmann) Эрнст Теодор Амадей (1776 – 1822) — [74](#_page074), [81](#_page081), [89](#_page089), [129](#_page129), [155](#_page155), [164](#_page164), [321](#_page321), [323](#_page323) – [325](#_page325), [333](#_page333) – [336](#_page336), [346](#_page346), [488](#_page488)

Hoffman, d‑r — [226](#_page226)

Гофмансталь (Hofmannsthal) Xyro (Гуго) фон (1874 – 1929) — [81](#_page081), [106](#_page106), [424](#_page424), [439](#_page439)

Гоффендер (Hoffender) Карл — [63](#_page063)

Гоцци (Gozzi) Карло (1720 – 1806) — [247](#_page247), [324](#_page324), [465](#_page465)

{505} Грашей (Graschey), д‑р — [199](#_page199), [205](#_page205)

Грановская Елена Маврикиевна (1877 – 1968) — [22](#_page022)

Грегори (Gregori) Иоганн (Яган) Готфрид (1631 – 1675) — [253](#_page253), [468](#_page468)

Гренгуар Пьер (ок. 1475 – ок. 1540) — [462](#_page462)

Грибоедов Александр Сергеевич (1790 или 1795 – 1829) — [137](#_page137), [254](#_page254)

Григ (Grieg) Эдвард (1843 – 1907) — [425](#_page425)

Григорович Дмитрий Васильевич (1822 – 1899/1900) — [137](#_page137), [140](#_page140)

Griesinger — [195](#_page195)

Грильпарцер (Grillparzer) Франц (1791 – 1872) — [172](#_page172), [453](#_page453)

Гримм Д. И. — [437](#_page437)

Гро-Гийом (Gros Guillaume, наст. имя: Робер Герен, ум. 1634) — [245](#_page245), [463](#_page463)

Гроссе Эрнест — [123](#_page123), [124](#_page124), [218](#_page218)

Гроос (Groos) Карл (1861 – 1946) — [100](#_page100), [101](#_page101), [107](#_page107), [150](#_page150), [442](#_page442), [450](#_page450)

Гротовский (Grotowski) Ежи (1933 – 1999) — [25](#_page025)

Грузинский, кн. — [254](#_page254)

Гумен (Gudden), д‑р — [199](#_page199), [205](#_page205)

Гуден Роберт, см. [Робер-Гуден Ж. Э.](#_Tosh0003931)

Гудович Иван Васильевич (1741 – 1820) — [254](#_page254)

Гуман (Humann) Карл (1839 – 1896) — [57](#_page057), [433](#_page433)

Гумбольдт (Humboldt) Александр (1769 – 1859) — [50](#_page050), [428](#_page428)

Гюго (Hugo) Виктор Мари (1802 – 1885) — [59](#_page059), [127](#_page127), [136](#_page136), [278](#_page278), [415](#_page415), [434](#_page434), [458](#_page458)

Гюисманс (Huysmans) Шарль Мари Жорж (псевд.: Joris Karl Huysmans, 1848 – 1907) — [61](#_page061), [197](#_page197), [223](#_page223), [436](#_page436)

Гюре (Huret) Жюль (1864 – 1915) — [183](#_page183), [184](#_page184), [455](#_page455)

Давид (David) Жак Луи (1748 – 1825) — [54](#_page054), [432](#_page432)

Давид, царь (кон. XI – сер. X в. до н. э.) — [213](#_page213), [374](#_page374), [492](#_page492)

Давыдов А. И. — [254](#_page254)

Давыдов Владимир Николаевич (наст. имя и фам.: Иван Николаевич Горелов; 1849 – 1925) — [22](#_page022), [145](#_page145), [450](#_page450)

Дадли (Dudley) Роберт, граф Лестер (1532 ? – 1588) — [248](#_page248), [466](#_page466)

Д’Аламбер (D’Alembert) Жан Ле Рон (1717 – 1783) — [148](#_page148), [242](#_page242), [255](#_page255), [450](#_page450), [461](#_page461), [469](#_page469)

Дальский Мамонт Викторович (наст. фам.: Неелов, 1865 – 1918) — [266](#_page266), [275](#_page275), [477](#_page477), [478](#_page478)

Дампьер (Dampier) Уильям (1652 – 1715) — [168](#_page168)

Д’Аннунцио (D’Annunzio) Габриэле (1863 – 1938) — [12](#_page012), [60](#_page060), [81](#_page081), [204](#_page204), [424](#_page424), [426](#_page426), [435](#_page435), [478](#_page478)

Данте Алигьери (Dante Alighieri) (1265 – 1321) — [126](#_page126), [260](#_page260), [278](#_page278)

Дантон (Danton) Жорж Жак (1759 – 1794) — [258](#_page258), [470](#_page470)

Дарвин (Darwin) Чарлз Роберт (1809 – 1882) — [48](#_page048)

Даргомыжский Александр Сергеевич (1813 – 1869) — [137](#_page137), [440](#_page440)

Дарский Михаил Ефимович (Шавров, 1865 – 1930) — [281](#_page281), [480](#_page480)

Дейч Александр Иосифович (1893 – 1972) — [455](#_page455)

Декав (Descaves) Люсьен — [259](#_page259), [472](#_page472)

Де Квинси (De Quincey) Томас (1785 – 1859) — [153](#_page153), [451](#_page451)

{506} Делёз (Deleuze) Жиль (1926 – 1995) — [27](#_page027)

Дельвиг Антон Антонович (1798 – 1831) — [494](#_page494)

Демидов Николай Никитич (1773 – 1828) — [254](#_page254)

Демидов Прокофий Акинфьевич (1710 – 1786) — [214](#_page214) – [216](#_page216)

Денисова, помещица — [175](#_page175)

Деннери (Dennery) Адольф Филипп (1811 – 1899) — [457](#_page457)

Дерби (Derby), граф — [248](#_page248), [466](#_page466)

Дессуар (Dessoir) Макс (1867 – 1947) — [234](#_page234), [461](#_page461)

Детуш (Destouches) Филипп Нерико (1680 – 1754) — [245](#_page245), [464](#_page464)

Дефо (Defoe) Даниель (ок. 1660 – 1731) — [167](#_page167), [168](#_page168), [453](#_page453)

Джонс (Oones) Сидни (1861 – 1946) — [217](#_page217), [459](#_page459)

Джонсон (Jonson) Бенджамин (Бен) (1573 – 1637) — [308](#_page308), [467](#_page467), [485](#_page485)

Дзан Ганасса (Zan Ganassa, наст. имя и фам.: Альберто Назелли, Naselli; ок. 1540 – 1584) — [463](#_page463)

Дидро (Diderot) Дени (1713 – 1784) — [458](#_page458), [479](#_page479)

Dieulafoy, д‑р — [236](#_page236)

Диккенс (Dickens) Чарлз (1812 – 1870) — [137](#_page137), [249](#_page249), [314](#_page314), [485](#_page485)

Дингельштедт (Dingelstedt) Франц Фердинанд (1814 – 1881) — [451](#_page451)

Дионисий Галикарнасский (I в. до н. э.) — [374](#_page374), [492](#_page492)

Дмитревский Иван Афанасьевич (1734 – 1821) — [271](#_page271)

Добрынин — [140](#_page140)

Добужинский Мстислав Валерианович (1875 – 1957) — [11](#_page011), [262](#_page262), [421](#_page421), [473](#_page473), [475](#_page475)

Доплер, криминалист — [132](#_page132)

Дорошевич Влас Михайлович (1864 – 1922) — [262](#_page262), [265](#_page265), [384](#_page384), [385](#_page385), [473](#_page473), [476](#_page476)

Достоевский Федор Михайлович (1821 – 1881) — [140](#_page140), [144](#_page144), [145](#_page145), [149](#_page149), [166](#_page166), [234](#_page234), [269](#_page269), [270](#_page270), [281](#_page281), [331](#_page331), [344](#_page344), [356](#_page356), [370](#_page370), [478](#_page478), [479](#_page479), [491](#_page491)

Дрейфус (Dreyfus) Альфред (1859 – 1935) — [79](#_page079), [440](#_page440)

Дризен (Остен-Дризен) Николай Васильевич (1868 – 1935) — [10](#_page010), [11](#_page011), [31](#_page031), [35](#_page035), [273](#_page273), [283](#_page283), [284](#_page284), [420](#_page420), [423](#_page423), [481](#_page481)

Ду Фу (712 – 770) — [469](#_page469)

Дуайен (Doyen) Эжен Луи (1859 – 1916) — [294](#_page294), [483](#_page483)

Дуаэн, д‑р, см. [Дуайен Э. Л.](#_Tosh0003932)

Дузе (Duse) Элеонора (1858 – 1924) — [358](#_page358), [491](#_page491)

Дункан (Duncan) Айседора (1877 – 1927) — [41](#_page041)

Дэниел Сэмюел (1562 – 1619) — [467](#_page467)

Дэр Дженни — [155](#_page155)

Дювернуа (Duvernois) Анри (наст. имя и фам.: Анри Симон Швабахер, 1875 – 1937) — [292](#_page292), [483](#_page483)

Дюма (Dumas) Александр (отец) (1802 – 1870) — [181](#_page181), [454](#_page454)

Dumeril (Du Mèril) Edelestand (1815 – 1871) — [122](#_page122)

Дюпре, д‑р — [235](#_page235)

Дюринг (Duhring) Ойген (Евгений) (1833 – 1921) — [119](#_page119), [446](#_page446)

Дягилев Сергей Павлович (1872 – 1929) — [473](#_page473)

Евклид (ум. между 275 и 270 до н. э.) — [282](#_page282), [481](#_page481)

{507} Еврипид (ок. 480 до н. э. – 406 до н. э.) — [9](#_page009), [243](#_page243), [257](#_page257), [462](#_page462)

Екатерина, св. (ум. в нач. IV в.) — [253](#_page253), [469](#_page469)

Екатерина II Великая (София Фридерика Августа, принцесса Анхальт-Цербстская) (1729 – 1796) — [64](#_page064), [176](#_page176), [213](#_page213), [253](#_page253), [254](#_page254), [261](#_page261), [271](#_page271), [437](#_page437), [454](#_page454), [469](#_page469), [477](#_page477)

Екатерина Иоанновна, герцогиня Мекленбургская (1692 – 1733) — [253](#_page253)

Екатерина Медичи (Catherine de Medicis) (1519 – 1589) — [219](#_page219), [460](#_page460)

Елизавета I Тюдор (Elizabeth I) (1533 – 1603) — [248](#_page248), [465](#_page465), [466](#_page466), [467](#_page467)

Елизавета Петровна (1709 – 1761/62) — [253](#_page253)

Елисеев Григорий Григорьевич (1858 – 1942) — [263](#_page263), [475](#_page475)

Ермолова Мария Николаевна (1853 – 1928) — [193](#_page193)

Есипов П. Е. — [254](#_page254)

Ефрем Сирин (ок. 306 – 373) — [416](#_page416), [497](#_page497)

Жак-Далькроз (Jaques-Dalcroze) Эмиль (1865 – 1950) — [423](#_page423)

Жанна д’Арк (Jeanne d’Arc) (ок. 1412 – 1431) — [66](#_page066), [204](#_page204), [460](#_page460)

Жафф-Кофейной, см. [Fauconney J.](#_Tosh0003933)

Жевержеев Левкий Иванович (1881 – 1942) — [263](#_page263), [475](#_page475)

Gemy, d‑r — [222](#_page222)

Жене (Genet) Жан (1910 – 1986) — [26](#_page026)

Жервез (Gervaise) Франсуа Арман (1660 – 1751) — [60](#_page060), [435](#_page435)

Жеребятников — [219](#_page219)

Жерсон (Gerson) Жан де (наст. имя: Жан Шарлье, Charlier, 1363 – 1429) — [374](#_page374), [492](#_page492)

Gilles de Rays (Жиль де Лава, барон де Ре, 1404 – 1440) — [219](#_page219), [460](#_page460)

Жиффар (Giffard) Анри (1825 – 1882) — [185](#_page185), [455](#_page455)

Жорж (George; наст. фам.: Веймер, Weimer) Маргерит Жозефин (1787 – 1867) — [246](#_page246), [464](#_page464)

Жуковский Василий Андреевич (1783 – 1852) — [471](#_page471), [495](#_page495)

Жюльен (Jullien) Жан Тома Эдуар (1854 – 1919) — [259](#_page259), [471](#_page471)

Забелин Иван Егорович (1820 – 1908/09) — [253](#_page253)

Завадовский Я., гр. — [124](#_page124)

Закревский Арсений Андреевич (1786 – 1865) — [273](#_page273), [478](#_page478)

Замятин И. К. — [254](#_page254)

Занд (Sand) Карл Людвиг (1795 – 1820) — [468](#_page468)

Засодимский Павел Владимирович (1843 – 1912) — [47](#_page047)

Захер-Мазох (Sacher-Masoch) Леопольд (1836 – 1895) — [203](#_page203), [224](#_page224), [460](#_page460)

Зборовская Н. А. — [476](#_page476), [477](#_page477)

Званцев Николай Николаевич (1870 – 1923) — [341](#_page341), [489](#_page489)

Зевксис (Зевскид) (V – IV вв. до н. э.) — [61](#_page061), [435](#_page435)

Зибек (Siebeck) Герман (1842 – 1920) — [107](#_page107), [150](#_page150), [444](#_page444), [450](#_page450)

Зимин Сергей Иванович (1885 – 1942) — [263](#_page263), [476](#_page476)

Златовратский Николай Николаевич (1845 – 1911) — [439](#_page439)

{508} Зноско-Боровский Евгений Александрович (1884 – 1954) — [5](#_page005), [265](#_page265), [477](#_page477)

Зоил (IV в. до н. э.) — [362](#_page362), [491](#_page491)

Золя (Zola) Эмиль (1840 – 1902) — [79](#_page079), [231](#_page231), [278](#_page278), [381](#_page381), [460](#_page460), [479](#_page479), [493](#_page493), [494](#_page494)

Зон Игнатий Сергеевич — [263](#_page263), [475](#_page475)

Зонненталь (Sonnenthal) Адольф фон (1834 – 1909) — [451](#_page451)

Зудерман (Sudermann) Герман (1857 – 1928) — [193](#_page193), [457](#_page457)

Зыбин — [210](#_page210)

Иаков I Стюарт (James I) (1566 – 1625) — [247](#_page247), [248](#_page248), [466](#_page466), [467](#_page467)

Ибсен (Ibsen) Хенрик (1828 – 1906) — [81](#_page081), [137](#_page137), [263](#_page263), [287](#_page287), [424](#_page424), [443](#_page443), [448](#_page448), [451](#_page451), [473](#_page473), [474](#_page474), [481](#_page481)

Иванов Вячеслав Иванович (1866 – 1949) — [484](#_page484)

Иванов Михаил Михайлович (1849 – 1927) — [265](#_page265), [476](#_page476)

Иванова Евдокия Алексеевна (ок. 1812 – 1904) — [194](#_page194), [457](#_page457)

Игнатий Лойола (San Ignacio de Loyola, Iñigo López de Recalde de Loyola, 1491 – 1556) — [317](#_page317), [318](#_page318), [486](#_page486)

Игнатьев, сенатский экзекутор — [271](#_page271)

Йейтс (Yeats) Уильям Батлер (1865 – 1939) — [443](#_page443)

Ижевский Н. П. — [21](#_page021)

Измайлов Александр Алексеевич (1873 – 1921) — [265](#_page265), [476](#_page476)

Измайлов Лев Дмитриевич (1763 – 1836) — [175](#_page175), [453](#_page453)

Ильинская (псевд.: Ильнарская) Вера Николаевна (1880 – 1946) — [477](#_page477)

Ильнарская В. Н., см. [Ильинская В. Н.](#_Tosh0003934)

Иоанн IV Грозный (1530 – 1584) — [219](#_page219)

Иоанн Златоуст (между 344 и 354 – 407) — [416](#_page416)

Иогансон Ф. А. — [442](#_page442)

Иффланд (Iffland) Август Вильгельм (1759 – 1814) — [251](#_page251), [468](#_page468)

Кавальери (Cavalieri) Наталина (Лина) (1874 – 1944) — [83](#_page083), [440](#_page440)

Казанский Борис Васильевич (Владимирович) (1889 – 1962) — [5](#_page005), [15](#_page015), [16](#_page016), [19](#_page019), [22](#_page022), [423](#_page423)

Кайнц (Kainz) Йозеф (1858 – 1910) — [202](#_page202), [204](#_page204), [458](#_page458)

Калло (Callot) Жак (1592 или 1593 – 1635) — [333](#_page333)

Кальдерон де ла Барка (Calderon de la Barca) Педро (1600 – 1681) — [12](#_page012), [53](#_page053), [81](#_page081), [162](#_page162), [197](#_page197), [244](#_page244), [245](#_page245), [251](#_page251)

Кальпурний Пизон — [482](#_page482)

Камбронн, генерал (1770 – 1842) — [432](#_page432)

Каменский Василий Васильевич (1884 – 1961) — [359](#_page359), [423](#_page423)

Каменский Михаил Федотович (1738 – 1809) — [210](#_page210), [459](#_page459)

Каменский Сергей Михайлович (1771/1772 – 1835) — [254](#_page254)

Кан (Kahn) Гюстав (1859 – 1936) — [199](#_page199), [458](#_page458)

Канель (Canel) Альфред (1803 – 1879) — [374](#_page374), [492](#_page492)

Каноника (Canonica) Пьетро (1869 – 1962) — [397](#_page397), [496](#_page496)

{509} Кант (Kant) Иммануил (1724 – 1804) — [148](#_page148), [442](#_page442), [450](#_page450), [487](#_page487), [496](#_page496)

Каракалла (Caracaila) (186 – 217) — [219](#_page219)

Карл Август, герцог Веймарский — [250](#_page250), [461](#_page461)

Карл Великий (лат. Carolus Magnus) (742 – 814) — [176](#_page176)

Карл V Габсбург (1500 – 1558) — [375](#_page375), [493](#_page493)

Карл IX Валуа (1550 – 1574) — [460](#_page460)

Карлейль (Carlyle) Томас (1795 – 1885) — [60](#_page060), [434](#_page434)

Карно (Carnot) Лазар Никола (1753 – 1823) — [259](#_page259), [470](#_page470)

Карпов Евтихий Павлович (1857 – 1926) — [392](#_page392), [474](#_page474)

Каррар, д‑р — [230](#_page230)

Кассиодор (Cassiodorus) Флавий Магн Аврелий (ок. 490 – 583) — [103](#_page103), [443](#_page443)

Катон (Cato) Старший (ок. 234 – 149 до н. э.) — [55](#_page055)

Каутский (Kautsky) Карл (1854 – 1938) — [389](#_page389)

Качалов (наст. фам.: Шверубович) Василий Иванович (1875 – 1948) — [341](#_page341), [489](#_page489)

Квадри В. Д. — [273](#_page273)

Квинси Томас дё, см. [Де Квинси Т.](#_Tosh0003935)

Кей (Key) Эллен (Каролина София) (1849 – 1926) — [67](#_page067), [437](#_page437)

Keim Albert (1876 – 1947) — [182](#_page182)

Кемп (Kempe) Уильям (ум. 1603) — [467](#_page467)

Керженцев (наст. фам.: Лебедев) Платон Михайлович (1881 – 1940) — [15](#_page015), [423](#_page423)

Кин (Kean) Эдмунд (1787 – 1833) — [180](#_page180), [181](#_page181), [454](#_page454), [496](#_page496)

Кипренский Орест Адамович (1782 – 1836) — [389](#_page389)

Клейст (Kleist) Генрих фон (1777 – 1811) — [64](#_page064), [436](#_page436), [488](#_page488)

Клементи (Clementi) Муцио (1752 – 1832) — [391](#_page391)

Клеопатра (69 – 30 до н. э.) — [176](#_page176), [385](#_page385)

Клодт фон Юргенсбург Петр Карлович (1805 – 1867) — [397](#_page397), [496](#_page496)

Клоотс (Cloots) Анахарси (наст. имя: J. В. du Val de Grâce, 1755 – 1794) — [259](#_page259), [471](#_page471)

Клюкин М. В. — [447](#_page447), [487](#_page487)

Книпер Карл — [469](#_page469)

Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868 – 1959) — [340](#_page340), [489](#_page489)

Княжнин Яков Борисович [1742 (1740 ?) — 1791] — [254](#_page254)

Ковалевский Павел Иванович (1850 – ?) — [200](#_page200), [205](#_page205)

Козловский Михаил Иванович (1753 – 1802) — [397](#_page397), [496](#_page496)

Коккока — [218](#_page218), [460](#_page460)

Кокошкин Федор Федорович (1773 – 1838) — [272](#_page272), [273](#_page273), [477](#_page477)

Кох, д‑р — [231](#_page231)

Колло д’Эрбуа (Collot d’Herbois) Жан Мари (1750 – 1796) — [259](#_page259), [471](#_page471)

Кологривов А. А. — [254](#_page254)

Кологривов Дмитрий Михайлович (ум. 1830) — [213](#_page213), [459](#_page459)

Колонна, кардинал — [243](#_page243), [463](#_page463)

Колумб (лат. Columbus, итал. Colombo, исп. Colon) Христофор (1451 – 1506) — [187](#_page187), [406](#_page406), [456](#_page456)

Колридж (Coleridge) Сэмюэл Тейлор (1772 – 1834) — [196](#_page196), [457](#_page457)

Комаровский Б. — [226](#_page226), [230](#_page230)

Комиссаржевская Вера Федоровна (1864 – 1910) — [12](#_page012), [22](#_page022), [37](#_page037), [39](#_page039), [43](#_page043), [279](#_page279), [424](#_page424), [426](#_page426), [441](#_page441), [453](#_page453), [475](#_page475), [479](#_page479), [480](#_page480), [481](#_page481)

{510} Комиссаржевский Федор Федорович (1882 – 1954) — [453](#_page453), [479](#_page479)

Коммод (Commodus) Луций Элий Аврелий Марк Антонин (161 – 192) — [51](#_page051), [429](#_page429)

Конде (Condé), Генрих II де Бурбон, принц де (1588 – 1646) — [375](#_page375), [493](#_page493)

Конради Павел Павлович (ум. 1916) — [266](#_page266), [477](#_page477)

Конт (Comte) Огюст (1798 – 1857) — [496](#_page496)

Копиола Галерия — [194](#_page194)

Кориолан (Coriolanus) Гней Марций (кон. VI – нач. V в. до н. э.) — [308](#_page308)

Кормон (Cormon) Эжен — [457](#_page457)

Cornbury, лорд — [226](#_page226), [460](#_page460)

Корнель (Corneille) Пьер (1606 – 1684) — [245](#_page245), [278](#_page278), [420](#_page420), [455](#_page455), [463](#_page463), [467](#_page467)

Коровин Константин Алексеевич (1861 – 1939) — [273](#_page273), [478](#_page478)

Корсаков П. М. — [477](#_page477)

Костенецкий Василий Григорьевич (1772 – 1831) — [210](#_page210), [458](#_page458)

Костомаров Николай Иванович (1817 – 1885) — [189](#_page189), [313](#_page313), [485](#_page485)

Котляревский Нестор Александрович (1863 – 1925) — [284](#_page284), [482](#_page482)

Coffignon — [226](#_page226)

Коцебу (Kotzebue) Август Фридрих Фердинанд фон (1761 – 1819) — [251](#_page251), [468](#_page468)

Кошкин В. А. — [263](#_page263)

Коэльо‑и‑Очоа (Coelloy Ochoa) Антонио (1601 – 1652) — [431](#_page431)

Краффт-Эбинг (Krafft-Ebing) Рихард фон (1840 – 1902) — [203](#_page203), [216](#_page216), [221](#_page221) – [232](#_page232)

Крачковский Игнатий Юлианович (1883 – 1951) — [492](#_page492)

Кребийон (Crebillon) Старший (наст. имя и фам.: Проспер Жолио, Joliot) (1674 – 1762) — [464](#_page464)

Кронегк (Chronegk) Людвиг (1837 – 1891) — [176](#_page176), [262](#_page262), [454](#_page454), [473](#_page473)

Крузенштерн Иван (Адам) Федорович (1770 – 1846) — [396](#_page396), [495](#_page495)

Крылов Виктор Александрович (1838 – 1906) — [191](#_page191), [273](#_page273), [456](#_page456), [478](#_page478)

Крылов Иван Андреевич (1769 – 1844) — [254](#_page254), [267](#_page267), [496](#_page496)

Крэг (Craig) Генри Эдуард Гордон (1872 – 1966) — [18](#_page018), [32](#_page032), [103](#_page103), [132](#_page132), [249](#_page249), [263](#_page263), [279](#_page279), [421](#_page421), [423](#_page423), [440](#_page440), [443](#_page443), [444](#_page444), [448](#_page448), [467](#_page467), [474](#_page474), [484](#_page484)

Ксеркс I (ум. 465 до н. э.) — [449](#_page449)

Кубелик (Kubelik) Ян (1880 – 1940) — [290](#_page290), [483](#_page483)

Кугель Александр Рафаилович (1864 – 1928) — [6](#_page006), [12](#_page012), [102](#_page102), [423](#_page423), [439](#_page439), [443](#_page443)

Кузмин Михаил Алексеевич (1875 – 1936) — [11](#_page011)

Кук (Cook) Джеймс (1728 – 1779) — [48](#_page048), [50](#_page050)

Cullerre Alexandre — [195](#_page195)

Кульбин Николай Иванович (1868 – 1917) — [409](#_page409), [420](#_page420), [445](#_page445), [497](#_page497)

Купер (Cooper) Джеймс Фенимор (1789 – 1851) — [308](#_page308)

Куприн Александр Иванович (1870 – 1938) — [143](#_page143)

Куракин Александр Борисович (1752 – 1818) — [175](#_page175), [211](#_page211), [454](#_page454), [459](#_page459)

Кутон (Couthon) Жорж (1755 – 1794) — [259](#_page259), [471](#_page471)

Кьеркегор (Киркегор) (Kierkegaard) Серен (1813 – 1855) — [27](#_page027)

Кювье (Cuvier) Жорж (1769 – 1832) — [136](#_page136), [449](#_page449)

Кюи Цезарь Антонович (1835 – 1918) — [79](#_page079), [265](#_page265), [440](#_page440), [476](#_page476)

Кюрель (Curel) Франсуа де (1854 – 1928) — [259](#_page259), [472](#_page472)

К. Р., см. [Романов К. К.](#_Tosh0003936)

Кэри (Carey) Генри, 1‑й лорд Хенсдон (лорд Камергер) — [248](#_page248), [466](#_page466)

Кэри (Carey) Джордж, 2‑й лорд Хенсдон (лорд Камергер) — [248](#_page248), [466](#_page466)

{511} Лавальер (La Vallière) Луиза Франсуаза, герцогиня де (1644 – 1710) — [212](#_page212), [459](#_page459)

Лаврентьев Андрей Николаевич (1882 – 1935) — [281](#_page281), [480](#_page480)

Лаврентьева Софья Ивановна (1836 – 1918 ?) — [186](#_page186), [200](#_page200), [201](#_page201)

Лаканаль (Lakanal) Жозеф (1762 – 1845) — [258](#_page258), [470](#_page470)

Lacassagne Jean Alexandre Eugène (1843 – ?) — [223](#_page223)

Лапицкий Иосиф Михайлович (1876 – 1944) — [281](#_page281), [480](#_page480)

Лапшин Иван Иванович (1870 – 1952) — [235](#_page235)

Лассо (Lasso) Орландо ди (наст. имя: Ролан де Лассю, Roland de Lassus, ок. 1532 – 1594) — [246](#_page246), [465](#_page465)

Латур (La Tour) Морис Кантен де (1794 – 1788) — [282](#_page282), [481](#_page481)

Латур (La Tour) Жорж де (1593 – 1652) — [481](#_page481)

Лаубе (Laube) Генрих (1806 – 1884) — [451](#_page451)

Лебон (Le Bon) Гюстав (1841 – 1931) — [105](#_page105), [444](#_page444)

Лев X (1475 – 1521) — [463](#_page463)

Лёвен (de Leuven, comte Ribbing) Адольф (1807 – 1884) — [423](#_page423)

Левинский (Lewinsky) Йозеф (1835 – 1907) — [451](#_page451)

Лейбниц (Leibniz) Готфрид Вильгельм (1646 – 1716) — [442](#_page442)

Лейтон (Leighton) Фредерик (1830 – 1896) — [184](#_page184), [455](#_page455)

Лейферт — [376](#_page376)

Lecanu, аббат — [236](#_page236)

Лекен (Le Kain) Анри Луи (1729 – 1778) — [351](#_page351), [490](#_page490)

Ленде (Lindet) Жан Батист Робер (1743 – 1825) — [259](#_page259), [471](#_page471)

Лентовский Михаил Валентинович (1843 – 1906) — [176](#_page176), [454](#_page454)

Леонид (508/507 – 480 до н. э.) — [449](#_page449)

Леонидов (наст. фам.: Вольфензон) Леонид Миронович (1873 – 1941) — [341](#_page341), [489](#_page489)

Леопольд II (1835 – 1909) — [184](#_page184), [455](#_page455)

Лерма (Lerma), Франсиско Гомес де Сандоваль‑и‑Рохас (Sandoval у Rojas), герцог де (1553 – 1625) — [162](#_page162), [452](#_page452)

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814 – 1841) — [254](#_page254), [312](#_page312)

Лесаж (Lesage) Ален Рене (1668 – 1747) — [245](#_page245), [464](#_page464)

Лессинг (Lessing) Готхольд Эфраим (1729 – 1781) — [249](#_page249), [251](#_page251), [420](#_page420), [455](#_page455), [467](#_page467)

Лестер, лорд, см. [Дадли Р.](#_Tosh0003937)

Летурно (Letourneau) Шарль (1831 – 1902) — [50](#_page050), [317](#_page317), [318](#_page318), [429](#_page429), [486](#_page486)

Ли Бо (701 – 762) — [469](#_page469)

Ли Лунцзи, см. [Мин-хуан](#_Tosh0003938)

Либерсон М. — [384](#_page384)

Линд В. Н. — [446](#_page446)

Линдер (Linder) Макс (наст. имя и фам.: Габриель Левьель, Leuvielle) (1883 – 1925) — [22](#_page022)

Литман (Littmann) Макс (1862 – 1931) — [422](#_page422)

Лихачев Василий Богданович — [252](#_page252)

Лойола Игнатий, см. [Игнатий Лойола](#_Tosh0003939)

Ломброзо (Lombroso) Чезаре (1835 – 1909) — [63](#_page063), [436](#_page436)

Ломоносов Михаил Васильевич (1711 – 1765) — [255](#_page255)

Лопатин Н. П. — [384](#_page384)

{512} Лопе де Вега, см. [Вега Карпьо Л. Ф. де](#_Tosh0003940)

Lauraht — [226](#_page226)

Лоренс — [192](#_page192), [193](#_page193), [270](#_page270), [271](#_page271)

Лотти (Lotti) Козимо (ум. 1650) — [463](#_page463)

Луитпольд (Luitpold) (1821 – 1912) — [205](#_page205), [458](#_page458)

Лужский (наст. фам.: Калужский) Василий Васильевич (1869 – 1931) — [422](#_page422)

Львов-Ярославский Алексей Михайлович — [252](#_page252)

Льюис (Lewes) Джордж Генри (1817 – 1878) — [399](#_page399), [496](#_page496)

Лэм (Lamb) Чарлз (1775 – 1834) — [196](#_page196), [457](#_page457)

Людовик (Людвиг) I Баварский (1786 – 1868) — [457](#_page457)

Людовик (Людвиг) II Баварский (1845 – 1886) — [17](#_page017), [60](#_page060), [62](#_page062), [63](#_page063), [199](#_page199) – [210](#_page210), [213](#_page213), [251](#_page251), [257](#_page257), [307](#_page307), [404](#_page404), [435](#_page435), [436](#_page436), [457](#_page457), [458](#_page458), [468](#_page468)

Людовик (Людвиг) IV Баварский (1287 – 1347) — [457](#_page457)

Людовик XII (1462 – 1515) — [243](#_page243), [375](#_page375), [462](#_page462)

Людовик XIII Справедливый (1601 – 1643) — [464](#_page464)

Людовик XIV (1638 – 1715) — [37](#_page037), [60](#_page060), [176](#_page176), [202](#_page202), [203](#_page203), [204](#_page204), [208](#_page208), [209](#_page209), [245](#_page245), [430](#_page430), [459](#_page459), [463](#_page463), [493](#_page493)

Людовик XV Возлюбленный (1710 – 1774) — [282](#_page282), [464](#_page464), [481](#_page481)

Людовик XVI (1754 – 1793) — [471](#_page471)

Людовик XVIII (1755 – 1824) — [259](#_page259), [470](#_page470)

Люлли (Lully) Жан Батист (1632 – 1687) — [60](#_page060)

Lumet Louis (1872 – ?) — [182](#_page182)

Lunan — [226](#_page226)

Люнье-По (Lugné-Poë) Орельен Мари (1869 – 1940) — [425](#_page425)

Лютер (Luther) Мартин (1483 – 1546) — [176](#_page176), [327](#_page327)

Магомет, см. [Мухаммад](#_Tosh0003941)

Маделена де ла Круа — [237](#_page237)

Майер — [202](#_page202), [205](#_page205)

Майн Рид, см. [Рид Т. М.](#_Tosh0003942)

Майяр (Maillard) Оливье (1440 – 1502/08) — [374](#_page374), [492](#_page492)

Макиавелли (Machiavelli) Никколо (1469 – 1527) — [243](#_page243), [463](#_page463)

Макреди (Macready) Уильям Чарлз (1793 – 1873) — [399](#_page399), [496](#_page496)

Малларме (Mallarmé) Стефан (1842 – 1898) — [458](#_page458)

Malaspina, маркиз di — [246](#_page246)

Малахиев-Мирович В. — [135](#_page135), [136](#_page136)

Мамонтов Савва Иванович (1841 – 1918) — [263](#_page263), [273](#_page273), [454](#_page454), [475](#_page475), [476](#_page476), [478](#_page478)

Мантегацца (Mantegazza) Паоло (1831 – 1910) — [228](#_page228), [460](#_page460)

Маргарита Наваррская (Marguerite de Navarre, 1492 – 1549) — [243](#_page243), [462](#_page462)

Марджанов Константин Александрович (наст. имя и фам.: Котэ Марджанишвили, 1872 – 1933) — [281](#_page281), [426](#_page426), [474](#_page474), [481](#_page481), [482](#_page482)

Мариво (Marivaux) Пьер Карле де Шамблен де (1688 – 1763) — [245](#_page245), [464](#_page464)

Маринетти (Marinetti) Филиппо Томмазо (1876 – 1944) — [389](#_page389), [392](#_page392), [494](#_page494)

Мария Антуанетта (фр. Marie Antoinette, нем. Maria Antonia Josepha Joanna) (1755 – 1793) — [204](#_page204)

{513} Мария Стюарт (Mary Stuart) (1542 – 1587) — [204](#_page204)

Марк Аврелий (Marcus Aurelius) Антонин (121 – 180) — [52](#_page052), [121](#_page121), [325](#_page325), [430](#_page430), [446](#_page446), [483](#_page483)

Марк Антоний (Marcus Antonius) (ок. 83 – 30 до н. э.) — [247](#_page247)

Марков Павел Александрович (1897 – 1980) — [6](#_page006)

Маркс (Marx) Карл (1818 – 1883) — [389](#_page389)

Маркс А. Ф. — [451](#_page451), [483](#_page483)

Марло (Marlowe) Кристофер (1564 – 1593) — [467](#_page467)

Марта, св. — [431](#_page431)

Мартене Федор Федорович (Фридрих Фромгольд) (1845 – 1909) — [210](#_page210), [459](#_page459)

Мартинелли (Martinelli) Тристано (1557 – 1630) — [463](#_page463)

Марциал (Martialis) Марк Валерий (ок. 40 – ок. 104) — [346](#_page346), [490](#_page490)

Маршак Самуил Яковлевич (1887 – 1964) — [491](#_page491)

Масканьи (Mascagni) Пьетро (1863 – 1945) — [60](#_page060), [435](#_page435)

Маслов Д. Н. — [254](#_page254)

Матвеев Артамон Сергеевич (1625 – 1682) — [252](#_page252), [468](#_page468)

Мацнев В. О. — [254](#_page254)

Медведев Петр Михайлович (1837 – 1906) — [190](#_page190), [456](#_page456)

Медичи (Medici) Лоренцо Великолепный (1449 – 1492) — [489](#_page489)

Мейер-Ферстер Вильгельм — [454](#_page454)

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874 – 1940) — [12](#_page012), [16](#_page016), [31](#_page031), [32](#_page032), [37](#_page037), [39](#_page039), [137](#_page137), [247](#_page247), [263](#_page263), [281](#_page281), [422](#_page422), [424](#_page424), [425](#_page425), [445](#_page445), [465](#_page465), [475](#_page475), [477](#_page477), [479](#_page479), [480](#_page480), [482](#_page482)

Мейнингенский герцог, см. [Георг II](#_Tosh0003943)

Мекленбургская герцогиня, см. [Екатерина Иоанновна](#_Tosh0003944)

Мельвиль (Méléville, наст. фам.: Дюверье, Duveyrier) Анн Оноре Жозеф (1787 – 1865) — [456](#_page456)

Менандр (342 – 292 до н. э.) — [287](#_page287)

Мендельсон (Мендельсон-Бартольди, Mendelssohn-Bartholdy) Феликс (1809 – 1847) — [40](#_page040)

Мендес (Mendès) Катюлль (1841 – 1909) — [182](#_page182), [455](#_page455)

Ментенон (Maintenon) Франсуаза д’Обинье (мадам де Ментенон) (1635 – 1719) — [245](#_page245), [463](#_page463)

Мердер, купец — [215](#_page215)

Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865 – 1941) — [265](#_page265), [417](#_page417), [440](#_page440), [477](#_page477)

Метерлинк (Maeterlinck) Морис (1862 – 1949) — [18](#_page018), [81](#_page081), [104](#_page104), [105](#_page105), [152](#_page152), [263](#_page263), [379](#_page379), [424](#_page424), [425](#_page425), [443](#_page443), [450](#_page450), [451](#_page451), [461](#_page461), [474](#_page474), [483](#_page483)

Мещерский Прокофий Васильевич (1736 – 1818) — [271](#_page271), [272](#_page272), [477](#_page477)

Микешин М. О. — [437](#_page437)

Миклашевский Константин Михайлович (1886 – 1944) — [246](#_page246), [284](#_page284), [423](#_page423), [465](#_page465), [482](#_page482)

Миллер, д‑р — [372](#_page372)

Мильтиад (Miltiades) — [383](#_page383), [494](#_page494)

Милюков Павел Николаевич (1859 – 1943) — [388](#_page388), [494](#_page494)

Минаев Дмитрий Дмитриевич (1835 – 1889) — [439](#_page439)

Мино Мишель (Лангдор) — [374](#_page374)

Минский (наст. фам.: Виленкин) Николай Максимович (1855 – 1937) — [373](#_page373), [378](#_page378)

Мин-хуан (Ли Лунцзи, Сюань-цзун) (685 – 762) — [256](#_page256), [469](#_page469)

{514} Мирабо (Mirabeau) Оноре Габриель Рикети (1749 – 1791) — [258](#_page258), [470](#_page470)

Мирбо (Mirbeau) Октав (1850 – 1917) — [259](#_page259), [310](#_page310), [471](#_page471), [485](#_page485)

Мирович (наст. фам.: Дунаев) Евстигней Афиногенович (1878 – 1952) — [264](#_page264), [476](#_page476)

Михневич Владимир Осипович (1841 – 1899) — [416](#_page416)

Мицкевич (Mickiewicz) Адам (1798 – 1855) — [137](#_page137)

Mitschopfer — [251](#_page251)

Могульский П. Н. — [211](#_page211)

Мозгов И. Н. — [263](#_page263)

Moll Albert (1862 – ?) — [221](#_page221)

Молчанов Анатолий Евграфович (1856 – 1921) — [31](#_page031), [191](#_page191)

Мольер (Moliere) (наст. имя и фам.: Жан Батист Поклен, Poquelin) (1622 – 1673) — [81](#_page081), [132](#_page132), [245](#_page245), [252](#_page252), [253](#_page253), [278](#_page278), [287](#_page287), [420](#_page420), [431](#_page431), [463](#_page463), [464](#_page464), [467](#_page467), [469](#_page469), [473](#_page473)

Монигетти (Monighetti) Ипполит Антонович (1819 – 1878) — [495](#_page495)

Монтеспан (Montespan) Франсуаза Атенаис, маркиза де (1641 – 1707) — [212](#_page212), [459](#_page459)

Мопассан (Maupassant) Ги де (1850 – 1893) — [387](#_page387), [484](#_page484)

Мордовцев Даниил Лукич (1830 – 1905) — [313](#_page313), [485](#_page485)

Морель (Maurel) Эжен — [259](#_page259), [260](#_page260), [472](#_page472)

Моро де Тур (Moreau de Tours) Жак Жозеф (1804 – 1884) — [153](#_page153), [451](#_page451)

Морозов Петр Осипович (1854 – 1920) — [122](#_page122), [253](#_page253)

Морозов Савва Тимофеевич (1862 – 1905) — [263](#_page263), [474](#_page474)

Москвин Иван Михайлович (1874 – 1946) — [340](#_page340), [489](#_page489)

Моттэ, д‑р — [225](#_page225)

Моффа, см. [Моффат](#_Tosh0003945)

Моффат (Moffat) Роберт (1795 – 1883) — [49](#_page049), [428](#_page428)

Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей (1756 – 1791) — [251](#_page251), [390](#_page390)

Мочалов Павел Степанович (1800 – 1848) — [189](#_page189), [190](#_page190), [272](#_page272)

Мунштейн Леонид Григорьевич (псевд.: Lolo) (1866 – 1947) — [265](#_page265), [477](#_page477)

Мутер (Muther) Рихард (1860 – 1909) — [54](#_page054)

Муций Сцевола, см. [Сцевола](#_Tosh0003946)

Мусоргский Модест Петрович (1839 – 1881) — [79](#_page079), [273](#_page273), [440](#_page440), [473](#_page473)

Мухаммад (Магомет) (ок. 570 – 632) — [135](#_page135), [165](#_page165), [365](#_page365) – [367](#_page367), [492](#_page492)

Мчеделов (наст. фам.: Мчедлишвили) Вахтанг Леванович (1884 – 1924) — [422](#_page422)

Мюллер (Müller) Адам Хенрик (1779 – 1829) — [64](#_page064), [436](#_page436)

Мюссе (Musset) Альфред де (1810 – 1857) — [69](#_page069), [436](#_page436)

Надсон Семен Яковлевич (1862 – 1887) — [360](#_page360)

Наполеон I Бонапарт (Napoleon I Bonaparte, Buonaparte) (1769 – 1821) — [37](#_page037), [54](#_page054), [60](#_page060), [65](#_page065), [66](#_page066), [138](#_page138), [149](#_page149), [176](#_page176), [178](#_page178), [210](#_page210), [246](#_page246), [259](#_page259), [293](#_page293), [428](#_page428), [432](#_page432), [458](#_page458), [464](#_page464)

Наталья Алексеевна (1673 – 1716), царевна — [253](#_page253), [469](#_page469)

Nacke А., проф. — [233](#_page233), [234](#_page234)

Незлобии Константин Николаевич (1857 – 1930) — [263](#_page263), [474](#_page474)

Нейбер (Neuber) Фридерика Каролина (1697 – 1760) — [249](#_page249), [251](#_page251), [467](#_page467)

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858 – 1943) — [7](#_page007), [274](#_page274), [277](#_page277), [279](#_page279), [281](#_page281), [283](#_page283), [286](#_page286), [438](#_page438), [474](#_page474), [479](#_page479)

{515} Нерваль (Nerval) Жерар де (1808 – 1855) — [196](#_page196), [457](#_page457)

Нерон (Nero) (37 – 68 н. э.) — [37](#_page037), [48](#_page048), [50](#_page050), [51](#_page051), [60](#_page060), [92](#_page092), [176](#_page176), [204](#_page204), [219](#_page219), [382](#_page382), [429](#_page429), [433](#_page433), [435](#_page435), [482](#_page482)

Николаев К. — [492](#_page492)

Николай I (1796 – 1855) — [174](#_page174), [496](#_page496)

Никулина-Косицкая Любовь Павловна (1827 – 1868) — [272](#_page272), [477](#_page477)

Ницше (Nietzsche) Фридрих (1844 – 1900) — [8](#_page008), [9](#_page009), [13](#_page013), [20](#_page020), [27](#_page027), [69](#_page069), [96](#_page096), [105](#_page105), [121](#_page121), [122](#_page122), [126](#_page126), [127](#_page127), [149](#_page149) – [151](#_page151), [154](#_page154), [203](#_page203), [255](#_page255), [321](#_page321) – [333](#_page333), [346](#_page346), [347](#_page347), [428](#_page428), [443](#_page443), [446](#_page446), [447](#_page447), [448](#_page448), [450](#_page450), [451](#_page451), [458](#_page458), [469](#_page469), [473](#_page473), [486](#_page486), [487](#_page487), [488](#_page488)

Новиков Николай Иванович (1744 – 1818) — [253](#_page253), [469](#_page469)

Новиков С. Н. — [263](#_page263)

Нордау (Nordau) Макс (наст. имя: Макс Симон Зюдфельд, Südfeld, 1849 – 1923) — [44](#_page044), [63](#_page063), [193](#_page193), [426](#_page426), [436](#_page436), [457](#_page457)

Нортон (Norton) Томас (1532 – 1584) — [247](#_page247), [465](#_page465)

Ньютон (Newton) Исаак (1643 – 1727) — [132](#_page132)

Обер (Aubert) Шарль — [103](#_page103), [443](#_page443)

Оболенский Н. А. — [57](#_page057)

Обнинский Виктор Петрович (1867 – 1916) — [384](#_page384), [494](#_page494)

Овсянико-Куликовский Дмитрий Николаевич (1853 – 1920) — [7](#_page007), [135](#_page135), [284](#_page284), [311](#_page311), [312](#_page312), [448](#_page448), [482](#_page482)

Огир М. — [127](#_page127)

Озеров Владислав Александрович (1769 – 1816) — [254](#_page254)

Олдридж (Aldridge) Аира (ок. 1805 – 1867) — [189](#_page189), [414](#_page414), [456](#_page456)

Оркней, гр. — [155](#_page155)

Орландо Лассо, см. [Лассо О.](#_Tosh0003947)

Орлеанский герцог, см. [Филипп I, герцог Орлеанский](#_Tosh0003948)

Орлов Алексей Григорьевич (1735 – 1807/08) — [254](#_page254)

Орлов Д. С. — [384](#_page384)

Орловский (Orlowski) Александр Осипович (1777 – 1832) — [174](#_page174)

Ортега‑и‑Гассет (Ortega у Gasset) Хосе (1883 – 1955) — [444](#_page444)

Оршанский Л. Г. — [57](#_page057), [433](#_page433)

Остен-Дризен Н. В., см. [Дризен Н. В.](#_Tosh0003949)

Островский Александр Николаевич (1823 – 1886) — [132](#_page132), [191](#_page191), [254](#_page254), [261](#_page261), [273](#_page273), [287](#_page287), [473](#_page473)

Офросимов Михаил Александрович (1797 – 1868) — [254](#_page254)

Оффенбах (Offenbach) Жак (наст. имя и фам.: Якоб Эбершт, Eberscht) (1819 – 1880) — [438](#_page438)

Павел I (1754 – 1801) — [211](#_page211)

Павлов Ф. И. — [496](#_page496)

Павлова Анна Ивановна — [478](#_page478)

Паганини (Paganini) Никколо (1782 – 1840) — [483](#_page483)

{516} Падеревский (Paderewski) Игнацы Ян (1860 – 1941) — [290](#_page290), [483](#_page483)

Пазухин Алексей Михайлович (1851 – 1919) — [478](#_page478)

Пальм Сергей Александрович (1849 – 1915) — [355](#_page355)

Пантелеевы, бр. — [420](#_page420)

Панчулидзева — [254](#_page254)

Парацельс (Paracelsus) (наст. имя: Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм, von Hohenheim) (1493 – 1541) — [134](#_page134), [448](#_page448)

Паскаль (Pascal), д‑р — [221](#_page221), [229](#_page229) – [231](#_page231), [460](#_page460)

Пастернак Борис Леонидович (1890 – 1960) — [442](#_page442)

Пате (Pathé) Шарль (1863 – 1957) — [292](#_page292), [483](#_page483)

Паульсен Карл (XVII в.) — [467](#_page467)

Пейан — [259](#_page259), [471](#_page471)

Пейн (Paine) Томас (1737 – 1809) — [471](#_page471)

Пеладан (Péladan) Жозефен (1859 – 1918) — [60](#_page060), [69](#_page069), [435](#_page435)

Пеллико (Pellico) Сильвио (1789 – 1854) — [456](#_page456)

Пеллион (Pellio) Тит Публий — [243](#_page243)

Перголезе (Pergolese) Джованни Баттиста (1710 – 1736) — [77](#_page077)

Перикл (Perikles) (490 – 429 до н. э.) — [37](#_page037), [176](#_page176)

Персиянинова (наст. фам.: Рябова) Н. Л. — [191](#_page191), [456](#_page456)

Perrucci Andrea (1651 – 1704) — [246](#_page246), [465](#_page465)

Петр I Великий (1672 – 1725) — [65](#_page065), [253](#_page253), [375](#_page375), [393](#_page393), [394](#_page394), [395](#_page395), [469](#_page469)

Петроний (Petronius) Гай (ум. 66 н. э.) — [286](#_page286), [482](#_page482)

Пигалкин В. Н. — [263](#_page263)

Пикассо Пабло (полн. Пабло Руис‑и‑Пикассо; Ruiz у Picasso, 1881 – 1973) — [389](#_page389)

Пико делла Мирандола (Pico della Mirandola) Джованни (1463 – 1494) — [343](#_page343), [489](#_page489)

Пиндар (ок. 518 – 442 или 438 до н. э.) — [462](#_page462)

Линдер Грос — [155](#_page155)

Пинус С. — [430](#_page430)

Пионтковская Валентина Ивановна (1877 – ?) — [263](#_page263), [475](#_page475)

Писарев Дмитрий Иванович (1840 – 1868) — [55](#_page055), [56](#_page056), [433](#_page433)

Писемский Алексей Феофилактович (1821 – 1881) — [137](#_page137), [273](#_page273), [478](#_page478)

Писарро (Pizarro) Франсиско (1468 ? – 1541) — [488](#_page488)

Плавт (Plautus) Тит Макций (сер. III в. – ок. 184 до н. э.) — [81](#_page081)

Платон (428 или 427 – 348 или 347 до н. э.) — [126](#_page126), [131](#_page131), [147](#_page147), [217](#_page217), [322](#_page322), [437](#_page437), [447](#_page447), [450](#_page450)

Плосс Г. — [217](#_page217) – [219](#_page219)

По (Poe) Эдгар Аллан (1809 – 1849) — [69](#_page069), [197](#_page197)

Погодин Михаил Петрович (1800 – 1875) — [264](#_page264), [476](#_page476)

Позняков — [254](#_page254)

Paulhan Frédéric Guillaume (1856 – ?) — [126](#_page126)

Полевой Николай Алексеевич (1796 – 1846) — [254](#_page254)

Поликарпов И. Н. — [263](#_page263)

Полушкин (ярославский купец) — [271](#_page271)

Поленов Василий Дмитриевич (1844 – 1927) — [273](#_page273), [478](#_page478)

Помаре, королева — [184](#_page184)

{517} Помпадур (Pompadour) Жанна Антуанетта, маркиза де (1721 – 1764) — [176](#_page176), [245](#_page245), [277](#_page277), [282](#_page282), [464](#_page464), [481](#_page481)

Попов Алексей Дмитриевич (1892 – 1961) — [480](#_page480)

Попов Владимир Александрович (1889 – 1968) — [480](#_page480)

Попов Николай Александрович (1871 – 1949) — [281](#_page281), [263](#_page263), [475](#_page475), [480](#_page480)

Порсена (Porsena) (VI в. до н. э.) — [441](#_page441)

Поссарт (Possart) Эрнст (1841 – 1921) — [186](#_page186), [455](#_page455)

Потемкин Петр Иванович (ум. ок. 1700) — [252](#_page252)

Потемкин Петр Петрович (1886 – 1926) — [265](#_page265), [477](#_page477)

Потемкин Павел Сергеевич (1743 – 1796) — [254](#_page254)

Потехин Алексей Антипович (1829 – 1908) — [273](#_page273), [478](#_page478)

Пракситель (Praxiteles) (ок. 390 – ок. 330 до н. э.) — [314](#_page314), [485](#_page485)

Прасковья Федоровна (Салтыкова) (1664 – 1723), царица — [253](#_page253)

Приер (Prieur) Пьер Луи (1756 – 1827) — [259](#_page259), [470](#_page470)

Приселкова — [273](#_page273)

Пронин Борис Константинович (1875 – 1946) — [281](#_page281), [480](#_page480)

Прутков Козьма — [241](#_page241)

Публий Пеллион, см. [Пеллион Публий](#_Tosh0003950)

Пушкин Александр Сергеевич (1799 – 1837) — [56](#_page056), [127](#_page127), [137](#_page137), [254](#_page254), [394](#_page394), [420](#_page420), [433](#_page433), [434](#_page434), [474](#_page474), [493](#_page493), [494](#_page494), [495](#_page495)

Пшибышевский (Przybyszewski) Станислав (1868 – 1927) — [102](#_page102), [103](#_page103), [111](#_page111), [445](#_page445), [478](#_page478)

Пыляев Михаил Иванович (1842 – 1899) — [155](#_page155), [173](#_page173), [208](#_page208), [209](#_page209), [211](#_page211), [213](#_page213), [225](#_page225), [386](#_page386)

Рабле (Rabelais) Франсуа (1494 – 1553) — [60](#_page060), [375](#_page375)

Раевская (Иерусалимская) Евгения Михайловна (1854 – 1932) — [422](#_page422)

Разумовский Кирилл Григорьевич (1728 – 1803) — [209](#_page209), [458](#_page458)

Райлян Ф. — [384](#_page384)

Райнов Тимофей Иванович (1886 – 1959) — [314](#_page314)

Ракитин (наст. фам.: Ионин) Юрий Львович (1882 – 1952) — [281](#_page281), [480](#_page480)

Рамзес II (годы правл.: 1301 – 1285 до н. э.) — [176](#_page176)

Рансе (Ле Бутийе де Ранее, Le Bouthillier de Rancé) Арман Жан (1626 – 1700) — [60](#_page060), [435](#_page435)

Расин (Racine) Жан (1639 – 1699) — [245](#_page245), [278](#_page278), [455](#_page455), [463](#_page463)

Рафалович Сергей Львович (1875 – 1943) — [482](#_page482)

Рафаэль (наст. имя: Рафаэлло Санти, Raffaello Santi) (1483 – 1520) — [56](#_page056), [244](#_page244)

Раффаэлли (Raffaёlli) Жан Франсуа (1850 – 1924) — [137](#_page137)

Рашель (Rachel) (наст. имя: Элиза Рашель Феликс, Félix, 1821 – 1858) — [182](#_page182)

Реймонт (Reimont) Владислав Станислав (1867 – 1825) — [382](#_page382), [494](#_page494)

Рейнах (Reinach) Саломон (Сал) (1858 – 1932) — [118](#_page118), [446](#_page446)

Рейнхардт (Reinhardt) Макс (наст. фам.: Гольдман, Goldmann, 1873 – 1943) — [32](#_page032), [78](#_page078), [176](#_page176), [263](#_page263), [285](#_page285), [421](#_page421), [423](#_page423), [439](#_page439), [448](#_page448), [474](#_page474), [482](#_page482), [484](#_page484)

Рейнгольд (Reinhold) Карл Леонгард (1758 – 1823) — [489](#_page489)

Рейнеке Арнольд Кондратьевич — [263](#_page263), [265](#_page265), [474](#_page474)

Рейснер Михаил Андреевич (1868 – 1928) — [122](#_page122), [128](#_page128)

{518} Реньяр (Régnard) Жан Франсуа (1656 – 1709) — [245](#_page245), [464](#_page464)

Рерих Николай Константинович (1874 – 1947) — [11](#_page011), [473](#_page473), [262](#_page262)

Рёскин (Ruskin) Джон (1819 – 1900) — [59](#_page059), [425](#_page425), [434](#_page434)

Ржевский — [254](#_page254)

Рибо (Ribot) Теодюль Арман (1839 – 1916) — [48](#_page048), [67](#_page067), [109](#_page109), [127](#_page127), [135](#_page135), [195](#_page195), [320](#_page320), [428](#_page428)

Ривьер (Rivière), аббат де ла (наст. имя: Barbier Louis, ум. 1670) — [375](#_page375), [493](#_page493)

Рид (Reid) Томас Майн (1818 – 1883) — [61](#_page061), [308](#_page308), [360](#_page360), [491](#_page491)

Риквельме (Рикельме, Riquelme) Мария де (ум. 1656) — [186](#_page186), [456](#_page456)

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844 – 1908) — [11](#_page011), [79](#_page079), [440](#_page440)

Ристори (Ristori) Аделаида (1822 – 1896) — [188](#_page188), [456](#_page456)

Ричард III Йорк (1452 – 1485) — [308](#_page308)

Ришелье (Richelieu) Арман Жан дю Плесси, герцог де (1585 – 1642) — [64](#_page064), [245](#_page245), [463](#_page463), [464](#_page464)

Ришпен (Richepin) Жан (1849 – 1926) — [60](#_page060), [435](#_page435)

Робер-Гуден (Robert-Houdin) Жан Эжен (1805 – 1881) — [132](#_page132), [182](#_page182), [448](#_page448), [455](#_page455)

Робер-Флери — [382](#_page382)

Роберт II, граф Артуа (XIII в.) — [425](#_page425)

Робеспьер (Robespierre) Максимилиан (1758 – 1794) — [54](#_page054), [259](#_page259), [470](#_page470), [471](#_page471)

Роденбах (Rodenbach) Жорж (1855 – 1898) — [241](#_page241), [461](#_page461)

Роджерс (Rogers) Вудс (ок. 1679 – 1732) — [168](#_page168), [453](#_page453)

Розанов Василий Васильевич (1856 – 1919) — [417](#_page417)

Розен Л. Е. — [271](#_page271)

Розенбах Павел Яковлевич (1858 – ?) — [195](#_page195), [198](#_page198)

Рой Густав — [63](#_page063)

Роллан (Rolland) Ромен (1866 – 1944) — [258](#_page258) – [260](#_page260), [278](#_page278), [470](#_page470), [472](#_page472)

Романов Константин Константинович (1858 – 1915) — [180](#_page180), [454](#_page454)

Росси (Rossi) Эрнесто (1827 – 1896) — [182](#_page182), [186](#_page186) – [189](#_page189), [337](#_page337), [456](#_page456), [489](#_page489)

Россини (Rossini) Джоаккино (1792 – 1868) — [77](#_page077)

Ростан (Rostand) Эдмон (1868 – 1918) — [183](#_page183), [185](#_page185), [455](#_page455)

Росций (Roscius) Галл (ок. 130 до н. э. – ок. 62 до н. э.) — [103](#_page103), [243](#_page243), [286](#_page286), [287](#_page287), [443](#_page443), [462](#_page462)

Рохас Соррилья (Rojas Zorrilla) Франсиско де (1607 – 1648) — [431](#_page431)

Рошфор Н. Н., граф де — [310](#_page310)

Roubaud Alexandre Félix (1820 – 1878) — [221](#_page221)

Рубинштейн Антон Григорьевич (1829 – 1894) — [267](#_page267), [336](#_page336), [483](#_page483), [488](#_page488)

Рудаков А. А. — [439](#_page439)

Рудницкий Константин Лазаревич (1920 – 1988) — [424](#_page424)

Румянцев Михаил Петрович — [225](#_page225), [226](#_page226)

Румянцев-Задунайский Петр Александрович (1725 – 1796) — [225](#_page225), [459](#_page459), [460](#_page460)

Руссо (Rousseau) Жан Жак (1712 – 1778) — [54](#_page054), [78](#_page078), [148](#_page148), [242](#_page242), [255](#_page255), [431](#_page431), [450](#_page450), [461](#_page461), [462](#_page462), [469](#_page469)

Рюйсброк (Рейсбрук, Ruysbroeck) Удивительный, Ян ван (1293 – 1381) — [197](#_page197), [457](#_page457)

Рюрик (годы правл.: 862 – 879) — [394](#_page394)

Рэй Габриэль — [155](#_page155)

{519} Савонарола (Savonarola) Джироламо (Иероним) (1452 – 1498) — [176](#_page176)

Савина Мария Гавриловна (1854 – 1915) — [31](#_page031), [190](#_page190), [191](#_page191), [456](#_page456)

Сад (Sade) Донасьен Альфонс Франсуа, маркиз де (1740 – 1814) — [27](#_page027)

Салтыкова Дарья Николаевна (Салтычиха) (1730 – 1801) — [175](#_page175), [219](#_page219), [454](#_page454)

Сальвини (Salvini) Томмазо (1829 – 1915) — [146](#_page146)

Санд (Sand) Жорж (наст. имя и фам.: Аврора Дюпен, Dupin; 1804 – 1876) — [69](#_page069), [278](#_page278)

Санин (наст. фам.: Шенберг) Александр Акимович (1869 – 1956) — [281](#_page281), [480](#_page480)

Сарасате‑и‑Наваскуэс (Sarasate у Navascuez) Пабло де (1844 – 1908) — [290](#_page290), [483](#_page483)

Саул, царь — [374](#_page374)

Саутгемптон (Southampton) [Генри Ризли (Wriothesley), 3‑й граф Саутгемптон] (1573 – 1624) — [248](#_page248), [466](#_page466)

Сац Илья Александрович (1875 – 1912) — [340](#_page340), [341](#_page341), [482](#_page482), [489](#_page489)

Светоний (Suetonius) Гай Транквилл (ок. 70 – ок. 140) — [432](#_page432)

Святловский Евгений Владимирович (1854 – ?) — [235](#_page235)

Сев Л. А. — [442](#_page442)

Секвилл (Sackville) Томас (1536 – 1608) — [247](#_page247), [249](#_page249), [465](#_page465)

Селькирк (Selkirk, Selcraig) Александр (1680 – ?) — [168](#_page168), [453](#_page453)

Сенкевич (Sienkiewicz) Генрик (1846 – 1916) — [292](#_page292)

Сенека (Seneca) Луций Анней (1 до н. э. / 1 н. э. – 65 н. э.) — [328](#_page328), [487](#_page487)

Сентив (Saintyves) Поль — [235](#_page235), [237](#_page237)

Сен-Жюст (Saint-Just) Луи (1767 – 1794) — [259](#_page259), [470](#_page470)

Семар Джон (псевд. Э. Г. Крэга) — [249](#_page249), [467](#_page467)

Сёмкин Алексей Данилович (р. 1961) — [17](#_page017)

Сервантес Сааведра (Cervantes Saavedra) Мигель де (1547 – 1616) — [12](#_page012), [62](#_page062), [66](#_page066), [162](#_page162) – [167](#_page167), [287](#_page287), [436](#_page436), [452](#_page452), [471](#_page471)

Сигэта Садакацу (Садакадзу) (1765 – 1831) — [92](#_page092), [93](#_page093), [441](#_page441)

Сидни (Сидней) (Sidney) Филип (1554 – 1586) — [308](#_page308), [467](#_page467), [485](#_page485)

Сикорский О. — [496](#_page496)

Симонид (Simonides) (556 – 468 до н. э.) — [462](#_page462)

Скавронский Павел Мартынович (1757 – 1793) — [62](#_page062), [213](#_page213), [436](#_page436), [459](#_page459)

Скала (Scala) Фламинио (Флавио) (2‑я пол. XVI в. – нач. XVII в.) — [247](#_page247), [465](#_page465)

Скальковский В. — [124](#_page124)

Сковорода Григорий Саввич (1722 – 1794) — [67](#_page067), [238](#_page238)

Скотт (Scott) Вальтер (1771 – 1832) — [127](#_page127)

Скрябин Александр Николаевич (1871/1872 – 1915) — [484](#_page484)

Смайльс (Smiles) Сэмюэль (1812 – 1904) — [67](#_page067), [438](#_page438)

Смирнов — [263](#_page263)

Соболевский С. А. — [452](#_page452)

Соколовский Александр Л. — [438](#_page438)

Сократ (ок. 470 – 399 до н. э.) — [8](#_page008), [148](#_page148), [491](#_page491)

Соллертинский Иван Иванович (1902 – 1944) — [455](#_page455)

Солдатенков К. Т. — [452](#_page452)

Solerti Angelo (1865 – 1907) — [246](#_page246), [465](#_page465)

{520} Соловейчик В. — [122](#_page122), [154](#_page154)

Соловцов Николай Николаевич (1857 – 1902) — [263](#_page263), [475](#_page475)

Соловьев Владимир Сергеевич (1853 – 1900) — [309](#_page309), [316](#_page316), [417](#_page417)

Сологуб (наст. фам.: Тетерников) Федор Кузьмич (1863 – 1927) — [8](#_page008), [12](#_page012), [106](#_page106), [266](#_page266), [311](#_page311), [312](#_page312), [321](#_page321), [342](#_page342) – [346](#_page346), [379](#_page379), [424](#_page424), [426](#_page426), [444](#_page444), [482](#_page482), [485](#_page485), [489](#_page489), [490](#_page490)

Солодовников Гавриил Гавриилович (ум. 1901) — [263](#_page263), [476](#_page476), [480](#_page480)

Сомов Орест Михайлович (1793 – 1833) — [494](#_page494)

Сорокин (Sorokin) Питирим Александрович (1889 – 1968) — [153](#_page153)

Софья Алексеевна, царевна — [253](#_page253), [468](#_page468)

Софокл (ок. 496 – 406 до н. э.) — [81](#_page081), [243](#_page243), [294](#_page294), [420](#_page420)

Софоний Тигеллин, см. [Тигеллин](#_Tosh0003951)

Софоний Спенсер (Spencer) Герберт (1820 – 1903) — [48](#_page048), [123](#_page123), [124](#_page124), [428](#_page428)

Сполдинг — [293](#_page293)

Стаденау Николай фон (XVII в.) — [252](#_page252)

Сталь (Stael) (Анна Луиза) Жермена де (1766 – 1817) — [50](#_page050), [428](#_page428)

Stanley Hall, см. [Hall S.](#_Tosh0003952)

Станиславский (наст. фам.: Алексеев) Константин Сергеевич (1863 – 1938) — [16](#_page016), [31](#_page031), [36](#_page036), [44](#_page044), [72](#_page072), [95](#_page095), [262](#_page262), [263](#_page263), [273](#_page273), [283](#_page283), [284](#_page284), [286](#_page286), [421](#_page421), [422](#_page422), [423](#_page423), [426](#_page426), [438](#_page438), [440](#_page440), [473](#_page473), [474](#_page474), [475](#_page475), [480](#_page480), [484](#_page484)

Старк Эдуард Александрович (1874 – 1942) — [274](#_page274), [423](#_page423)

Стасов Владимир Васильевич (1824 – 1906) — [427](#_page427)

Stein Philipp — [262](#_page262)

Степанов А. С. — [254](#_page254)

Стал (Steele) Ричард (1672 – 1729) — [453](#_page453)

Столыпин А. Е. — [254](#_page254)

Стороженко Николай Ильич (1836 – 1906) — [452](#_page452)

Стравинский Игорь Федорович (1882 – 1971) — [473](#_page473)

Стриндберг (Strindberg) Юхан Аугуст (1849 – 1912) — [279](#_page279), [443](#_page443), [479](#_page479)

Строева Марианна Николаевна (р. 1917) — [482](#_page482)

Стрендж, лорд, см. [Фердинандо, лорд Стрендж](#_Tosh0003953)

Суворин Алексей Сергеевич (1834 – 1912) — [11](#_page011), [31](#_page031), [190](#_page190), [263](#_page263), [266](#_page266), [392](#_page392), [420](#_page420), [424](#_page424), [456](#_page456), [475](#_page475), [476](#_page476), [477](#_page477)

Суворов Александр Васильевич (1730 – 1800) — [66](#_page066), [210](#_page210), [254](#_page254), [375](#_page375), [459](#_page459), [496](#_page496)

Сулержицкий Леопольд Антонович (1872 – 1916) — [422](#_page422), [443](#_page443)

Сумароков Александр Петрович (1717 – 1777) — [151](#_page151), [254](#_page254)

Сумбатов (Южин) Александр Иванович (1857 – 1927) — [190](#_page190), [456](#_page456)

Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817 – 1903) — [254](#_page254)

Сцевола (Scaevola) Гай Муций — [87](#_page087), [441](#_page441)

Сытин Иван Дмитриевич (1851 – 1934) — [122](#_page122), [135](#_page135), [141](#_page141)

Сюань-цзан (Hsüan-tsang) (ок. 596 – 664) — [231](#_page231)

Сюань-цзун, см. [Мин-хуан](#_Tosh0003938)

Таганцев Николай Степанович (1843 – 1923) — [143](#_page143), [449](#_page449)

Taylor — [226](#_page226)

Таиров Александр Яковлевич (1885 – 1950) — [16](#_page016), [33](#_page033), [422](#_page422), [474](#_page474)

{521} Талейран (Талейран-Перигор, Taleyrand-Périgord) Шарль Морис (1754 – 1838) — [258](#_page258), [464](#_page464), [470](#_page470)

Тальма (Talma) Франсуа Жозеф (1763 – 1826) — [54](#_page054), [181](#_page181), [182](#_page182), [246](#_page246), [351](#_page351), [431](#_page431), [454](#_page454), [455](#_page455), [464](#_page464), [490](#_page490)

Tardieu August Ambrois (1818 – 1879) — [226](#_page226)

Тарквиний Гордый (Tarquinius Superbus) (царств. 507 – 508 до н. э.) — [441](#_page441)

Тарльтон (Tarlton) Ричард (ум. 1588) — [248](#_page248), [466](#_page466)

Тарновский Вениамин Михайлович (1837 – 1906) — [226](#_page226), [232](#_page232), [460](#_page460)

Таксиль (Taxil) Лео (наст. имя: Габриэль Антуан Жоган-Паже, Jogand-Pagès, 1854 – 1907) — [233](#_page233), [461](#_page461)

Теккерей (Thackeray) Уильям Мейкпис (1811 – 1863) — [137](#_page137)

Теодорих (Theodorich) (ок. 454 – 526) — [443](#_page443)

Тернер (Turner) Джозеф Мэллорд Уильям (1775 – 1851) — [42](#_page042), [167](#_page167), [425](#_page425), [452](#_page452)

Тертуллиан (Tertullianus) Квинт Септимий Флорент (155/165 — после 220) — [416](#_page416), [493](#_page493), [497](#_page497)

Теспис (Феспид, Thespis) — [102](#_page102), [442](#_page442)

Тиандер К. Ф. — [122](#_page122), [124](#_page124), [247](#_page247), [252](#_page252), [258](#_page258), [262](#_page262), [466](#_page466)

Тиберий (Tiberius) (42 до н. э. – 37 н. э.) — [219](#_page219)

Тигеллин (Tigellinus) Софоний — [482](#_page482)

Тик (Tieck) Людвиг (1773 – 1853) — [150](#_page150), [335](#_page335), [336](#_page336), [450](#_page450), [488](#_page488)

Тикнор (Ticknor) Джордж (1791 – 1871) — [164](#_page164), [452](#_page452)

Tinghi Cesare — [246](#_page246), [465](#_page465)

Тирсо де Молина (Tirso de Molina) (наст. имя: Габриэль Тельес, Tellez) (1579 – 1648) — [12](#_page012), [431](#_page431), [482](#_page482)

Титова Галина Владимировна (р. 1937) — [15](#_page015)

Тихвинская Людмила Ильинична — [19](#_page019)

Тичер Н. — [57](#_page057), [58](#_page058), [118](#_page118), [293](#_page293)

Толстой Алексей Константинович (1817 – 1875) — [254](#_page254), [273](#_page273)

Толстой Лев Николаевич (1828 – 1910) — [244](#_page244), [248](#_page248), [254](#_page254), [260](#_page260), [262](#_page262), [267](#_page267), [273](#_page273), [317](#_page317), [321](#_page321), [324](#_page324), [330](#_page330), [336](#_page336) – [340](#_page340), [356](#_page356), [378](#_page378), [410](#_page410), [411](#_page411), [463](#_page463), [466](#_page466), [470](#_page470), [472](#_page472), [473](#_page473), [488](#_page488)

Толстой Федор Петрович (1783 – 1873) — [189](#_page189)

Толстый Гильом, см. [Гро-Гийом](#_Tosh0003954)

Trannoy A. — [235](#_page235) – [237](#_page237)

Трарье (Trarieux) Габриэль (1870 – 1940) — [259](#_page259), [472](#_page472)

Трубачев С. С. — [190](#_page190)

Трубецкой Павел (Паоло) Петрович (1866 – 1938) — [397](#_page397), [496](#_page496)

Тургенев В. П. — [254](#_page254)

Тургенев Иван Сергеевич (1818 – 1883) — [254](#_page254), [433](#_page433), [457](#_page457), [473](#_page473), [478](#_page478), [484](#_page484)

Туревич А. — [442](#_page442)

Турпион (Turpio) Луций Амбивий — [243](#_page243)

Туотило (Tuotilo, ум. 915) — [122](#_page122)

Тэн (Taine) Ипполит (1828 – 1893) — [308](#_page308), [485](#_page485)

Тюльо, дю — [374](#_page374)

Тюрлюпэн (Turlupin, наст. имя: Анри Легран, 1587 – 1637) — [245](#_page245)

{522} Уайльд (Wilde) Оскар (1854 – 1900) — [8](#_page008), [9](#_page009), [10](#_page010), [12](#_page012), [42](#_page042), [60](#_page060), [61](#_page061), [69](#_page069), [154](#_page154), [197](#_page197), [248](#_page248), [321](#_page321) – [324](#_page324), [329](#_page329) – [334](#_page334), [346](#_page346) – [348](#_page348), [425](#_page425), [426](#_page426), [435](#_page435), [444](#_page444), [456](#_page456), [457](#_page457), [467](#_page467), [478](#_page478), [487](#_page487)

Угрюмов — [386](#_page386)

Удин (Udine) Жан д’ — [57](#_page057), [61](#_page061), [62](#_page062), [434](#_page434)

Укше Сусанна Альфонсовна (1885 – ?) — [140](#_page140)

Унгерн фон Штернберг Рудольф Альфредович (Александрович) (1874 – 1944) — [439](#_page439)

Урванцов Лев Николаевич (1865 – 1929) — [387](#_page387), [494](#_page494)

Урванцов Николай Николаевич (1876 – 1941) — [494](#_page494)

Уэллс (Wells) Герберт Джордж (1866 – 1946) — [292](#_page292), [343](#_page343), [483](#_page483)

Фабр (Fabres) Эмиль (1869 – 1955) — [259](#_page259), [472](#_page472)

Фаррер (Farrère) Клод (наст. имя и фам.: Фредерик Шарль Эдуар Баргон, Bargone, 1876 – 1957) — [153](#_page153), [197](#_page197), [451](#_page451), [457](#_page457)

Федоров Михаил Павлович (1839 – 1900) — [456](#_page456)

Федоров Павел Степанович (1803 – 1879) — [456](#_page456)

Фейербах (Feuerbach) Ансельм (1829 – 1880) — [277](#_page277), [278](#_page278), [478](#_page478)

Фельтен (Velten) Иоганн (1640 – 1692) — [294](#_page294), [467](#_page467)

Фердинандо, лорд Стрендж (Ferdinando, lord Strange) — [248](#_page248), [466](#_page466)

Féré Charles Samson — [234](#_page234)

Фехнер (Fechner) Густав Теодор (1801 – 1887) — [101](#_page101), [442](#_page442)

Фидий (Phidias) (V в. до н. э.) — [314](#_page314), [485](#_page485)

Филаретова-Багрова М. В. — [477](#_page477)

Филипп I, герцог Орлеанский (1640 – 1701) — [245](#_page245), [463](#_page463)

Филипп II Габсбург (Felipe II) (1527 – 1598) — [244](#_page244), [493](#_page493)

Филипп III Габсбург (Felipe III) (1578 – 1621) — [452](#_page452), [453](#_page453)

Филипп IV Габсбург (Felipe IV) (1605 – 1665) — [245](#_page245)

Филос, д‑р — [146](#_page146)

Филострат II Флафий Старший (160/170 – 244/249) — [50](#_page050), [428](#_page428)

Филострат IV Младший — [428](#_page428)

Фишер (критик Сервантеса) — [162](#_page162), [164](#_page164)

Фишер (Fischer) Куно (1824 – 1907) — [107](#_page107), [444](#_page444)

Flaminio Scala, см. [Скала Ф.](#_Tosh0003955)

Флобер (Flaubert) Гюстав (1821 – 1880) — [61](#_page061), [126](#_page126), [137](#_page137)

Флоренский Павел Александрович (1882 – 1937) — [484](#_page484)

Флориан (Florian) Жан Пьер Клари де (1755 – 1794) — [259](#_page259), [471](#_page471)

Фокин Александр Михайлович (1877 – 1936) — [263](#_page263), [475](#_page475)

Fauconney Jean (псевд.: Dr Jaf, Dr Caufeynon) — [221](#_page221), [222](#_page222), [225](#_page225), [228](#_page228)

Фомин Иван, дьяк — [252](#_page252)

Фонвизин Денис Иванович (1745 – 1792) — [254](#_page254)

Фор (Fort) Поль (1872 – 1960) — [425](#_page425)

Фрагонар (Fragonard) Жан Оноре (1732 – 1806) — [54](#_page054), [431](#_page431)

{523} Франкарди — [102](#_page102)

Francis John Wakeficld (1789 – 1861) — [181](#_page181)

Франс (France) Анатоль (наст. имя: Анатоль Франсуа Тибо, Thibault) (1844 – 1924) — [197](#_page197)

Франциск I Валуа (1494 – 1547) — [243](#_page243), [462](#_page462)

Франциск II Валуа (1544 – 1560) — [460](#_page460)

Фрателли — [58](#_page058), [434](#_page434)

Фрателлини (Fratellini), Густаво (1842 – 1905), Луи (1868 – 1909), Поль (1877 – 1940), Франсуа (1879 – 1915), Альбер (1886 – 1961) — [434](#_page434)

Фреголи (Fregoli) Леопольде (1867 – 1936) — [102](#_page102), [442](#_page442)

Фрейд (Freud) Зигмунд (1856 – 1939) — [13](#_page013), [22](#_page022), [58](#_page058), [59](#_page059), [318](#_page318), [434](#_page434)

Фридлендер (Friedlander) Людвиг Генрих (1824 – 1909) — [286](#_page286)

Friedreich — [228](#_page228)

Фриче Владимир Максимович (1870 – 1929) — [279](#_page279), [479](#_page479)

Фукс (Fuchs) Георг (1868 – 1949) — [32](#_page032), [46](#_page046), [77](#_page077), [78](#_page078), [277](#_page277), [421](#_page421), [422](#_page422), [427](#_page427)

Фуркад — [259](#_page259), [471](#_page471)

Фуркан (Fourcand) Эмиль (1819 – 1881) — [471](#_page471)

Фюрст Отто — [469](#_page469)

Хаген (Hagen), д‑р — [199](#_page199), [205](#_page205)

Hammond William Alexander (1828 – 1900) — [231](#_page231)

Харитонов М. С. — [263](#_page263)

Харузина Вера Николаевна (1866 – 1931) — [135](#_page135), [449](#_page449)

Хеббель (Геббель) (Hebbel) Кристиан Фридрих (1813 – 1863) — [107](#_page107)

Heigel Karl Theodor von — [203](#_page203)

Хенсдон (Hunsdon), лорд, см. [Кэри Г.](#_Tosh0003956)

Hsuan-tsang, см. [Сюань-цзан](#_Tosh0003957)

Хованская Евгения Александровна (1987 – 1977) — [477](#_page477)

Хогарт (Hogarth) Уильям (1697 – 1764) — [54](#_page054), [432](#_page432)

Ходжкинсон (Hodgkinson) Клемент — [217](#_page217), [218](#_page218), [459](#_page459)

Ходлер (Hodler) Фердинанд (1853 – 1918) — [78](#_page078), [439](#_page439)

Hall Stanley — [57](#_page057), [293](#_page293)

Холмская (наст. фам.: Тимофеева) Зинаида Васильевна (1866 – 1963) — [12](#_page012)

Холодковский Николай Александрович (1858 – 1921) — [455](#_page455)

Хубрех (Hubrech), д‑р — [199](#_page199), [205](#_page205)

Хусейн Ибн Али (626 – 680) — [430](#_page430)

Цезарь (Caesar) Гай Юлий (100 – 44 до н. э.) — [50](#_page050), [55](#_page055), [176](#_page176), [243](#_page243), [247](#_page247), [308](#_page308), [428](#_page428)

Циглер (секретарь Людвига II) — [206](#_page206)

Цицерон (Cicero) Марк Туллий (106 – 43 до н. э.) — [103](#_page103), [243](#_page243), [443](#_page443)

Чайковский Петр Ильич (1840 – 1893) — [79](#_page079), [259](#_page259), [273](#_page273), [440](#_page440)

{524} Чебышев Н. — [24](#_page024)

Чемберлен, лорд (отец), см. [Кэри Г.](#_Tosh0003956)

Чемберлен, лорд (сын), см. [Кэри Дж.](#_Tosh0003958)

Черепнин Н. П. — [477](#_page477)

Черинг (Charing), баронет — [181](#_page181), [454](#_page454)

Чертков Л. П. — [254](#_page254)

Чернышев Захар Григорьевич (1722 – 1784) — [254](#_page254)

Чехов Антон Павлович (1860 – 1904) — [58](#_page058), [72](#_page072), [137](#_page137), [262](#_page262), [274](#_page274), [438](#_page438), [439](#_page439), [478](#_page478), [489](#_page489)

Чехов Михаил Александрович (1891 – 1955) — [422](#_page422)

Чимароза (Cimarosa) Доменико (1749 – 1801) — [77](#_page077)

Чеккини (Cecchini) Пьер Мария (псевд.: Frittellino, 1563 – 1645) — [246](#_page246), [465](#_page465)

Чичагова Е. И. — [139](#_page139)

Чуковский Корней Иванович (наст. имя и фам.: Николай Васильевич Корнейчуков) (1882 – 1969) — [410](#_page410)

Чулков Георгий Иванович (1879 – 1939) — [482](#_page482)

Чэн, принц — [73](#_page073)

Шаликов Петр Иванович (1767 – 1852) — [390](#_page390), [495](#_page495)

Шаль (Chasles) Эмиль — [162](#_page162), [164](#_page164), [452](#_page452)

Шаляпин Федор Иванович (1873 – 1938) — [22](#_page022)

Шамфор (Chamfort) Себастьен Рош Никола де (1741 – 1794) — [304](#_page304), [484](#_page484)

Шантепи де ля Соссей (Chantepiede la Saussaye) П. Д. (1848 – 1920) — [119](#_page119), [446](#_page446)

Шаховской Н. Г. — [146](#_page146), [254](#_page254)

Швыров А. В. — [190](#_page190)

Шевляков Михаил Викторович (1865 – 1913) — [208](#_page208), [214](#_page214), [220](#_page220), [313](#_page313), [386](#_page386)

Шевырев Степан Петрович (1806 – 1864) — [416](#_page416)

Шекспир (Shakespeare) Уильям (1564 – 1616) — [51](#_page051), [52](#_page052), [53](#_page053), [55](#_page055), [56](#_page056), [74](#_page074), [81](#_page081), [123](#_page123), [152](#_page152), [180](#_page180), [190](#_page190), [244](#_page244), [247](#_page247), [248](#_page248), [251](#_page251), [253](#_page253), [260](#_page260), [262](#_page262), [267](#_page267), [273](#_page273), [278](#_page278), [292](#_page292), [303](#_page303), [308](#_page308), [324](#_page324), [325](#_page325), [336](#_page336), [378](#_page378), [420](#_page420), [430](#_page430), [433](#_page433), [438](#_page438), [440](#_page440), [443](#_page443), [447](#_page447), [449](#_page449), [451](#_page451), [454](#_page454), [455](#_page455), [463](#_page463), [466](#_page466), [467](#_page467), [469](#_page469), [472](#_page472), [473](#_page473), [485](#_page485), [486](#_page486), [488](#_page488), [492](#_page492)

Шенье (Chénier) Мари Жозеф (1764 – 1811) — [258](#_page258), [259](#_page259), [470](#_page470)

Шербюлье (Cherbuliez) Виктор (1829 – 1899) — [47](#_page047), [48](#_page048), [67](#_page067)

Шереметев Александр Дмитриевич (1859 – 1931) — [273](#_page273), [478](#_page478)

Шереметев Петр Борисович (1713 – 1788) — [254](#_page254)

Шерер (Scherer) Вильгельм (1841 – 1886) — [218](#_page218), [459](#_page459)

Шиллер (Schiller) Иоганн Фридрих (1759 – 1805) — [137](#_page137), [147](#_page147), [251](#_page251), [455](#_page455)

Шиллинг Ганс — [249](#_page249), [467](#_page467)

Шлегель (Schlegel) Фридрих (1772 – 1829) — [64](#_page064), [436](#_page436), [489](#_page489)

Шлейермахер (Schleiermacher) Фридрих (1768 – 1834) — [118](#_page118), [446](#_page446)

Шопен (Chopin) Фридерик Францишек (1810 – 1849) — [319](#_page319), [483](#_page483)

Шопенгауэр (Schopenhauer) Артур (1788 – 1860) — [8](#_page008), [67](#_page067), [126](#_page126), [131](#_page131), [144](#_page144), [197](#_page197), [217](#_page217), [320](#_page320), [321](#_page321) – [328](#_page328), [333](#_page333), [334](#_page334), [344](#_page344) – [346](#_page346), [375](#_page375), [406](#_page406), [428](#_page428), [437](#_page437), [438](#_page438), [444](#_page444), [447](#_page447), [448](#_page448), [449](#_page449), [450](#_page450), [486](#_page486), [489](#_page489)

Шоу (Shaw) Джордж Бернард (1856 – 1950) — [274](#_page274)

Шпажинский Ипполит Васильевич (1848 – 1917) — [477](#_page477)

{525} Шпильгаген (Spielhagen) Фридрих (1829 – 1911) — [137](#_page137), [449](#_page449)

Шпильман (тенор) — [156](#_page156)

Шредер Иван Николаевич (Павлович) (1835 – 1908) — [495](#_page495)

Штелин Якоб (Яков Яковлевич) (1709 – 1785) — [468](#_page468)

Штирнер (Stirner) Макс (наст. имя и фам.: Каспар Шмидт, Schmidt, 1806 – 1856) — [196](#_page196), [457](#_page457)

Штольберг (Stolberg) Фридрих Леопольд (1750 – 1819) — [64](#_page064), [437](#_page437)

Schulz — [224](#_page224)

Шуман (Schumann) Роберт Александер (1810 – 1856) — [79](#_page079), [259](#_page259), [425](#_page425), [472](#_page472)

Шумлевич Константин Яковлевич (ум. 1942) — [265](#_page265), [477](#_page477)

Щепкин Михаил Семенович (1788 – 1863) — [151](#_page151), [189](#_page189), [191](#_page191), [271](#_page271), [272](#_page272), [273](#_page273), [477](#_page477)

Щукин Яков Васильевич (1856 – 1926) — [263](#_page263), [475](#_page475)

Щуко Владимир Алексеевич (1878 – 1939) — [11](#_page011)

Эдуард III Плантагенет (1312 – 1377) — [447](#_page447)

Эзоп (VI в. до н. э.) — [374](#_page374), [379](#_page379)

Эйр (Eyre) Эдуард Джон (1815 – 1901) — [219](#_page219), [460](#_page460)

Эккерман (Eckermann) Иоганн Петер (1792 – 1854) — [468](#_page468), [473](#_page473)

Эккехард IV (Ekkehard) (980 ? – 1069 ?) — [122](#_page122)

Элагабал, см. [Гелиогабал](#_Tosh0003959)

Эллис (Ellis) Генри Хэвлок (Havelock) (1859 – 1939) — [233](#_page233)

Ellis С. А. — [57](#_page057)

Эльси Лили — [155](#_page155)

Эмерсон (Emerson) Ралф Уолдо (1803 – 1882) — [329](#_page329), [487](#_page487)

Эпикур (341 – 270 до н. э.) — [126](#_page126), [331](#_page331)

Эразм Роттердамский (1467 – 1536) — [123](#_page123), [195](#_page195), [325](#_page325), [375](#_page375)

Эрвье (Hervieu) Поль Эрне (1857 – 1915) — [259](#_page259), [472](#_page472)

Эренберг Владимир Георгиевич (1875 – 1923) — [439](#_page439)

Эсхил (ок. 525 – 456 до н. э.) — [243](#_page243), [437](#_page437), [462](#_page462)

Эфрос Николай Ефимович (1867 – 1923) — [265](#_page265), [283](#_page283), [476](#_page476)

Эшенбах Вольфрам фон, см. [Вольфрам фон Эшенбах](#_Tosh0003960)

Юлиан Отступник (Julianus Apostata, 361 – 363) — [422](#_page422)

Юлий, герцог Брауншвейгский (1564 – 1613) — [467](#_page467)

Юлий Цезарь, см. [Цезарь](#_Tosh0003961)

Юнге Екатерина Федоровна (1843 – 1913) — [189](#_page189)

Юрасовский А. Д. — [254](#_page254)

Юренева Вера Леонидовна (1876 – 1962) — [22](#_page022)

Юсупов Борис Григорьевич (1696 – 1759) — [254](#_page254)

Юткевич Семен Соломонович (1868 – 1927) — [280](#_page280), [479](#_page479)

{526} Яворская (урожд.: Гюббенет, по мужу Барятинская) Лидия Борисовна (1871 – 1921) — [11](#_page011)

Ягужинский Сергей Павлович (1731 – 1806) — [254](#_page254)

Языков Николай Михайлович (1803 – 1846/47) — [495](#_page495)

Яковлев Савва Алексеевич — [220](#_page220), [386](#_page386), [387](#_page387)

Якубус, курляндский кн. — [252](#_page252)

Ярославцев П. — [420](#_page420)

Ярцев Петр Михайлович (1871 – 1930) — [265](#_page265), [476](#_page476)

Ясинский Иероним Иеронимович (псевд.: Максим Белинский) (1850 – 1931) — [193](#_page193)

# **{****527}** Список литературы, упоминаемой и цитируемой Евреиновым

1. Albanel L. Le crime dans la famille. Paris: Rueff, 1900.

2. Alfieri V. Vita di Vittorio Alfieri da Asti, scritta da esso: 2 vols. Londra, 1807.

3. Andree R. Ethnographische Parallelen und Vergleiche. Stuttgart: J. Maier, 1878.

4. Aubert Ch. L’Art mimique suivi d’un traitè de la pantomime et du ballet. Paris: E. Meuriot, 1901.

5. Barine A. Névroses: Hoffmann. Quincey. Edgar Рое. G. de Nerval. Paris: Libr. Hachette, 1898.

6. Bernard C. Lemons sur la chaleur animate sur les effets de la chaleur et sur la fievre par M. Claude Bernard. Paris: Baillière, e. a., 1876. (Cours de médicine du Collége de France.).

7. Binet A. Le fétichisme dans l’amour. Paris, 1887.

8. Binet A. Études de psychologie experimentale. Le fétichisme dans l’amour. La vie psychique des microorganismes. L’intensité des images mentales etc. Paris: O. Doin, 1888. (Bibliothéque des actualites medicales et scientifiques; 7.).

9. Bloch I. Beiträge zur Altiologie der Psychopathia sexualis / Von Dr. med. Iwan Bloch; Mit einer Vorrede von Prof. Dr. Albert Eulenburg. Bd. 1 – 2. Dresden: H. R. Dohrn, 1902 – 1903.

10. Bordeaux H. Ames modernes. Paris: Perrin et cie, 1895.

11. Canel A. Recherches historiques sur les fous des rois de France. Paris, 1873.

12. Cecchini P. M. Frutti delle moderne commedie e avisi a chi le recita. Padua, 1625.

13. Chasles E. Miguel Cervantes: Sa vie, son temp, son œuvre politique et litteraire. Paris, 1866.

14. Cherbuliez Victor (1829 – 1899). L’art et la nature. 2‑me ed. Paris: Hachette, 1892. (На русск. яз.: Шербулье, Виктор. Искусство и природа. Новая теория изящных искусств / Пер. с фр. М. Калмыков. СПб.: Г. А. Куковеров, 1894.).

15. Cullerre A. Les frontières de la folie. Paris: J. B. Baillière et fils, 1888.

16. Du Mèril E. Les origines latines du théâtre moderne. Paris, 1849.

17. Féré C. S. L’instinct sexuel: évolution et dissolution. Paris: F. Alcan, 1899.

18. Five russian plays / Trans. С. Е. Bechhofer. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co LTD, 1916.

19. Francis J. W. Old New York; or, Reminiscences of the past sixty years / Being an enlarged and revised edition of the anniversary discourse delivered before {528} the New York historical society, (November 17. 1857) by John W. Francis… New York: С Roe, 1858.

20. Friedländer L. Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms: 3 Bd. Leipzig, 1864 – 1871.

21. Gamier P. E. Les fétichistes, pervertis et invertis sexuels, observations médicolégales. Paris: J. B. Baillière et fils, 1896.

22. Gerster F. K. Der Charakter Ludwig’s II. von Bayern. Leipzig: Staackmann, 1886.

23. Hammond W. A. Sexual impotence in the male and female. Detroit: G. S. Davis, 1887. (First ed. published in 1883 under title: Sexual impotence in the male.).

24. Heigel К. Т. von. König Ludwig II. von Bayern. Stuttgart: Bonz, 1893.

25. Hodgkinson C. Australia, from Port Macquarie to Moreton Bay; with descrip tions of the natives, their manners and customs, the geology, natural produc tions, fertility, and resources of that region; first explored and surveyed by or der of the colonial government. London: T. and W. Boone, 1845.

26. Hsüan-tsang. Mémoires sur les contrées occidentales: 2 vols. / Trad, du Sanscrit en chinois, en l’an 648. par Hiouen-thsang, et du chinois en français par m. Stanislas Julien. Paris: L’Imprimerie impériale, 1857 – 1858. (Voyages des pèlerins bouddhistes. II – III).

27. Huret J. Sarah Bernhardt / Préface de E. Rostand. Paris: F. Juven, [1899]. (Acteurs et actrices d’aujourd’hui).

28. Huysmans J. K. A rebours. 2‑me mille. Paris: Charpentier, 1884.

29. [Keim A.], Lumet Louis. Talma. Paris: P. Lafitte & cie, [ca 1914].

30. Mantegazza P. Igiene dell’amore / 16. ed. accuratamente riv. dall’autore con molte aggiunte (2 ed. fiorentina). Firenze: R. Bemporad, 1903.

31. Moreau (de Tours) J. J. Du hachisch et de l’aliénation mentale: études psychologiques. Paris: Fortin, Masson, 1845.

32. Paulhan F. Psychologie de l’invention. 2‑me ed. Paris: Alcan, 1911. (Sur la couv.: Bibliothèque de philosophie contemporaine).

33. Perrucci A. Dell’arte representativa, premediata, e dall’improviso. Napoli, 1699.

34. Roubaud, Alexandre Félix. Traité de l’impuissance et de la stérilité chez l’homme et chez la femme, comprenant l’exposition des moyens recommandés pour у remédier: 2 vols. Paris: J.‑B. Baillière; New York: H. Baillière [etc., etc.], 1855.

35. Siebeck H. Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Berlin: F. Dümmler, 1875.

36. Solerti A. Ferrara: la corte estense nella seconda metà del sec. XVI. Citta Castello, 1899.

37. Stein P. Goethe als theaterleiter. Berlin; Leipzig: Schuster & Loeffler, [1904]. (Series: Das Theater, bd. 12).

38. Tain I. A. Histoire de la litterature anglaise. 12 ed. T. 1 – 5. Paris, 1905 – 1906.

39. Tinghi C. Diario di Ferdinando I e Cosimo II, gran duca di Toscana scritto da Cesare Tinghi, suo autante di camera, da’22 luglio, 1600. (Manoscritto a la bibl. Nazion. a Firenze).

{529} 40. Valera J. Genio y figure… 2 da ed. Madrid: F. fe, 1897.

41. Аверкиев Д. В. О драме. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1907.

42. Айхенвальд Ю. И. Отрицание театра // В спорах о театре. М.: Книгоизд-во писат., 1914.

43. Александрова В. Людовик II, король Баварский: К истории жизни и творчества Рихарда Вагнера / Под ред. А. Л. Волынского. [СПб.:] Грядущий день, 1911.

44. Алешинцев И. А. Ложь у детей. Псков: Электротип. Г. А. Румеля, 1908.

45. Андреев Л. Н. Письмо о театре // Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». Кн. 23. СПб., 1914.

46. Балакирев М. А. Сборник русских народных песен. СПб.: Иогансен, 1906.

47. Бар Г. Театр: Роман / Пер с нем. П. Бронштейна. М.: Польза; В. Антик и Ко, [1914]. (Университетская б‑ка; № 966 – 967).

48. Беккаревич Н. Столетняя артистка (вместо некролога) // Исторический вестник. 1905. № 7.

49. Бергсон А. Творческая эволюция / Пер. с 3‑го фр. изд. М. Булганова. М.: Сотрудничество, 1909.

50. Боринский К. Театр: Лекции / Пер. с нем. с тремя доп. статьями и примеч. прив.‑доц. С.‑Петерб. ун‑та Б. В. Варнеке. СПб.: Петерб. учеб. маг., 1902.

51. Буркгардт М. Театр / Пер. с нем. В. Соловейчика. СПб.: Пушкинская скоропечатня, 1909.

52. В спорах о театре. М.: Книгоизд-во писат., 1914.

53. Вавулин Н. Безумие, его смысл и ценность: Психологические очерки. СПб.: Тип. Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1913.

54. Вальдштейн Л. Подсознательное «я» и его отношение к здоровью и воспитанию. М.: Кн‑во «Наука», 1913.

55. Варшер С. А. Английский театр времен Шекспира. М.: Гросман и Кнебель, 1896. (Вопросы науки, искусства, литературы и жизни; № 1).

56. Вегнер В. Эллада: Картины древней Греции, ее религия, могущество и просвещение: В 2 т. Изд. 2‑е. / Пер. с нем. П. Евстафиева. СПб.: Изд. М. О. Вольф, 1868.

57. Волькенштейн В. М. Станиславский. М.: Шиповник, 1922.

58. Вопросы теории и психологии творчества: Пособие при изучении теории словесности в высших и средних учебных заведениях: В 8 т. / Изд.‑сост. Б. А. Лезин. Харьков, 1907 – 1923. Т. 3: Тиандер К. Ф. Очерк истории театра в Западной Европе и России. 1911.

59. Вундт В. Фантазия как основа искусства / Пер с нем. Л. А. Зандера; Под ред. А. П. Нечаева. СПб.; М.: Изд. т‑ва М. О. Вольф, 1914.

60. Газо А. Шуты и скоморохи всех времен и народов / Пер. и доп. Н. Федоровой. СПб.: Паровая тип. Грунова, 1898. (Пер. изд.: Gazeau M. Les fous et les bouffons. Paris, 1882.).

61. Гаррик, или Английский актер: Сочинение, содержащее в себе примечание на драммы, искуство представления и игру театральных лиц, с историко-критическими замечаниями анекдотами на лондонские и парижские театры / Переведено с нем. яз. [В. Лепшиным]. М.: Унив. тип‑я Н. Новикова, 1781.

{530} 62. Гекертон Ч. В. Тайные общества всех веков и всех стран: В 2 ч. СПб., 1876.

63. Гомер. Илиада / Пер. [и предисл.] Н. М. Минского. М.: К. Т. Солдатенков, 1896.

64. Гоцци К. Чистосердечные рассуждения и подлинная история происхождения моих десяти театральных сказок // Сказки для театра. Т. 1. Пг.: Все мирная литература, 1923.

65. Григорович Д. В. Литературные воспоминания // Русская мысль. 1892. Кн. 12. С. 1 – 48.

66. Гроос К. Введение в эстетику / Пер. с нем. А. Туревича; Под ред. Л. А. Сева. Киев; Харьков: Южно-рус. кн. Ф. А. Иогансона, 1899.

67. Гроссе Э. Происхождение искусства / Пер с нем. А. Е. Грузинского. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1899.

68. Дорошевич В. Смерть Обнинского // Русское слово. 1916. 23 марта.

69. Дорошевич В. Театрализация жизни // Против течения. 1911.

70. Дризен Н. В. Материалы к истории русского театра. М.: А. А. Бахрушин, 1905.

71. Евреинов Н. Н. Pro scena sua: Режиссура. Лицедеи. Последние проблемы. Пг.: Прометей, 1915.

72. Евреинов Н. Н. Апология театральности // Утро. 1908. № 15. 8 сент.

73. Евреинов Н. Н. Введение в монодраму. СПб.: Н. И. Бутковская, 1909.

74. Евреинов Н. Н. Веселая смерть: Арлекинада: В 1 д. Изд. журн. «Театр и искусство». СПб.: Изд. журн. «Театр и искусство», 1909.

75. Евреинов Н. Н. Драматические сочинения: В 3 т. СПб., 1908 – 1923.

76. Евреинов Н. Н. Красивый деспот (полностью). СПб.: А. С. Суворин, 1907.

77. Евреинов Н. Н. Красивый деспот: Последний акт драмы (цензурованный). СПб.: Изд. журн. «Театр и искусство», 1907.

78. Евреинов Н. Н. Крепостные актеры: Исторический очерк. СПб.: Дирекция императорских театров, 1911.

79. Евреинов Н. Н. Мельпомена и Мин-хуан // Театр и искусство. 1913.

80. Евреинов Н. Н. Театр для себя: В 3 ч. СПб.: Н. И. Бутковская, 1915 – 1917. Ч. 1. 1915; Ч. 2. 1916; Ч. 3. 1917.

81. Евреинов Н. Н. Театр как таковой. СПб.: Н. И. Бутковская, 1912.

82. Евреинов Н. Н. Театрализация жизни // Против течения. 1911. № 2.

83. Засодимский П. В. Наследие веков. Первобытные инстинкты и их влияние на ход цивилизации. СПб., 1902.

84. Игрушка: ее история и значение: Сб. статей / Под ред. Н. Д. Бартрама. М.: И. Д. Сытин, 1912.

85. Керженцев П. М. Творческий театр. М., 1919.

86. Ковалевский П. И. Психиатрические эскизы из истории // Архив психи атрии, нейрологии и судебной психопатологии. Харьков, 1892 – 1893. Вып. 1 – 2. Вып. 1: Людвиг II, король Баварский. — Навуходоносор, царь Вавилонский. — Саул, царь Израилев. — Камбид, царь Персидский. 1892.

87. Краффт-Эбинг Р. Половая психопатия с обращением особого внимания на извращение полового чувства: Клинико-судебно-медицинский этюд / Пер. Б. Комаровского. СПб.: Изд. журн. «Практическая медицина», 1909.

{531} 88. Крэг Г. Искусство театра / Пер. под ред. В. П. Лачинова. СПб.: Н. И. Бутковская, [1912].

89. Куда мы идем. Настоящее и будущее русской интеллигенции, литературы, театра и искусств. М.: Заря, 1910.

90. Лаврентьева С. И. Одинокий король Людвиг II Баварский и его замки. М.: Изд. авт., 1914.

91. [Лаврентьева С. И.] 50 лет артистической деятельности Эрнесто Росси / Сост. по мемуарам Э. Росси. СПб.: А. М. Лесман, 1896.

92. Лапшин И. И. О перевоплощаемости в художественном творчестве // Вопросы теории и психологии творчества. Т. 5. Харьков, 1914.

93. Летурно Ш. Физиология страстей / Пер. с фр. и послесл. Е. В. Святловского. СПб.: Павленков, 1896.

94. Летурно Ш. Литературное развитие различных племен и народов / Пер. с фр. Е. Святловского. СПб.: Ф. Павленков, 1895.

95. Либерсон М. Страдания одиночества. СПб.: Тип. «Печатный труд», 1909.

96. Малахиев-Мирович В. Воспитательное значение игрушки // Игрушка: ее история и значение: Сб. статей / Под ред. Н. Д. Бартрама. СПб.: И. Д. Сытин, 1912.

97. Мантегацца П. Физиология любви=Physsiologie de l’amor / Пер. с фр.; Под ред. В. И. Гребенщикова. СПб.: В. И. Гусинский, 1888.

98. Марк Аврелий Антонин. Наедине с собой / Пер. С. Роговина. М.: Изд‑во М. и С. Сабашниковых, 1914.

99. Мейерхольд В. Э. О театре. СПб.: Просвещение, 1913.

100. Мережковский Д. С. Гоголь. Творчество, жизнь и религия. СПб.: Пантеон, 1909.

101. Миклашевский К. М. La Commedia dell’arte: Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. СПб.: Сириус, 1914 – 1917.

102. Михаил Семенович Щепкин: Записки его, письма, рассказы, материалы для биографии и родословная / Сост. М. А. Щепкин. СПб.: Т‑во А. С. Суворина «Новое время», 1914.

103. Михневич В. О. Исторические этюды русской жизни. Т. 1 – 3. СПб.: Тип. Ф. Сущинского, 1879 – 1886.

104. Могульский П. Н. Курьезы крепостного времени (из записной книжки) // Исторический вестник. 1905. № 4. С. 154 – 165.

105. Морозов П. О. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб.: Тип. В. Демакова, 1889.

106. Нагота на сцене: Иллюстр. сб. статей / Петер Альтенберг, Евг. Беспятов, д‑р Витковский и Насс, Н. Евреинов, Н. Кульбин, В. Лачинов, Пьер Люис, И. Мясоедов, Норманди; Под ред. Н. Н. Евреинова. СПб.: Тип. Мор. м‑ва, 1911.

107. Ницше Ф. Веселая наука / Пер. с нем. А. Н. Ачкасова // Ницше Ф. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М.: Д. П. Ефимов, 1901.

108. Ницше Ф. Веселая наука / Пер. А. Николаева // Ницше Ф. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. М. В. Клюкин, 1902.

109. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла / Пер. с нем. М. Н. Т. и Е. Соколовой; Под ред. В. В. Битнера. СПб.: Вестник знания, 1907.

{532} 110. Ницше Ф. Происхождение трагедии из духа музыки, или Эллинизм и пессимизм / Пер. Ю. М. Мантоновского // Ницше Ф. Собр. соч.: В 10 т. Т. 8. М. В. Клюкин, 1902.

111. Овсянико-Куликовский Д. Н. Основы художественного творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Т. 1. Харьков, 1907.

112. Оршанский Л. Г. Игрушки: Статьи по истории, этнографии и психологии игрушек. М.; Пг.: Гос. изд., 1923.

113. Плосс Г. Женщина в естествоведении и народоведении: Антропологическое исследование. СПб.: Ф. В. Щепанский, 1897.

114. Пыляев М. И. Замечательные чудаки и оригиналы. СПб.: А. С. Суворин, 1898.

115. Райнов Т. Введение в феноменологию творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Т. 5. Харьков, 1914.

116. Рейснер М. А. Государство: Пособие к лекциям по общ. изучению о государстве: В 3 ч. М.: Тип. т‑ва И. Д. Сытина, 1911 – 1912. Ч. 1: Культурно-исторические основы. [1911].

117. Рибо Т. Опыт исследования творческого воображения / Пер. с фр. Е. Предтеченского и В. Ранцева. СПб.: Тип. Ю. Н. Эрлих, 1901.

118. Рибо Т. Психология чувств: В 2 ч. Киев; Харьков: Ф. А. Иогансон, 1897.

119. Рибо Т. Творческое воображение / Пер. с фр. Е. Предтеченского и В. Ранцева. СПб.: Ю. Н. Эрлих, 1901.

120. Розанов В. В. … Среди художников. СПб.: Тип. т‑ва А. С. Суворина; Новое время, 1914.

121. Роллан Р. Народный театр / Пер. с фр. И. Гольденберга. СПб.: Знание, 1910.

122. Русское сценическое искусство за границей: Артистическая поездка М. Г. Савиной с труппой в Берлин и Прагу. СПб., 1909.

123. Полное собр. творений св. Иоанна Златоуста: Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского в рус. пер.: В 12 т. Т. 7. СПб.: С.‑П. дух. акад., 1900.

124. Сентив П. Симуляция чудесного / Пер. Е. В. Святловского; Предисл. д‑ра П. Жане, проф. психологии в College de France. СПб.: Н. И. Романов, 1914.

125. Смайльс Сэмюэль. Собр. соч.: В 6 т. СПб.: Т‑во М. О. Вольф, 1903.

126. Смайльс Сэмюэль. Характер. 9‑е изд. / Пер. с англ. М. Майковой. СПб.: Тип. С.‑Петерб. одиночн. тюрьмы, 1909.

127. Сологуб Ф. К. Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре: Сб. статей. СПб.: Шиповник, 1908.

128. Сорокин П. А. Символы в общественной жизни. Рига: Наука и жизнь, 1913.

129. Старк Э. А. Старинный театр. СПб.: Н. И. Бутковская, 1911.

130. Таиров А. Я. Записки режиссера. М.: Изд‑е Камерного театра, 1921.

131. Тиандер К. Ф. Очерк истории театра в Западной Европе и в России. Харь ков: Мирный труд, 1911. (Вопросы теории и психологии творчества. Т. 3).

132. Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме: Критический очерк. М.: Посредник, 1907.

133. Тэн И. История английской литературы. Т. 5. Современники. М., 1904.

{533} 134. Тэн И. Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы. СПб., 1871.

135. Тэн И. О методе критики и об истории литературы. СПб., 1896.

136. Удин Ж. д’. Искусство и жест / Пер. С. Волконского СПб.: Сириус, 1911.

137. Фехнер Г. Т. Жизнь после смерти. Пг.: Новый человек, 1915.

138. Филос. Сцена и проституция / Пер с нем. СПб., 1910.

139. Фрейд З. Психология сна. М., 1912.

140. Фридлендер Л. Картины из истории римских нравов от Августа до последнего из Антонинов. СПб., 1873.

141. Фриче В. М. Театр в современном и будущем обществе // Кризис театра. М., 1908.

142. Фукс Г. Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра. СПб.: Грядущий день, 1911.

143. Харузина В. Игрушки у малокультурных народов // Игрушка. М.: И. Д. Сытин, 1912.

144. Чуковский К. О Леониде Андрееве // Чуковский К. Лица и маски. СПб.: Шиповник, 1914.

145. Шантепи де ля Соссей П. Д. Иллюстрированная история религий / Пер. В. Н. Линд. М.: Магазин «Книжное дело», 1899.

146. Швыров А. В. Знаменитые актеры и актрисы в характеристиках, воспоминаниях… / Под ред. С. С. Трубачева. СПб., 1902.

147. Шевляков М. В. Исторические люди в анекдотах: Черты из жизни государственных и общественных деятелей. СПб.: И. И. Иванов, 1900.

148. Шербулье В. Искусство и природа. Новая теория изящных искусств / Пер. с фр. М. Калмыков. СПб.: Г. А. Куковеров, 1894.

149. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Пер. А. Фета. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1881. Т. 1. Кн. 1.

150. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление: В 2 т. / Пер. Ю. И. Айхенвальда. М.: Тип. Кушнерева, 1900 – 1901.

151. Штирнер М. Единственный и его собственность: В 2 ч. СПб.: Светоч, 1907 – 1909.

152. Эллис Г. Автоэротизм: Для врачей и юристов / Пер. Н. А. За‑ова. СПб.: Тип. «Луч», 1911.

153. Юнге Е. Ф. Воспоминания (1843 – 1860). М., 1914.

154. Ярославский Е. М. Библия для верующих и неверующих: В 5 ч. М.: Красная новь, 1923 – 1925.

# **{****419}** Комментарии

Основополагающие для всего творчества Н. Евреинова книги «Театр как таковой» и «Театр для себя» являются уникальными и универсальными произведениями, сочетающими в себе теорию и историю мирового театра, философию и психологию, искусствоведение и критику, культурные реалии современности и художественную форму изложения. Автор использует широчайший научный и фактический материал, что ставит перед комментаторами задачи трудновыполнимые, особенно если учитывать большое количество опечаток в оригинальных изданиях и недосказанностей, свойственных форме изложения автора. Отчасти опечатки и неточности исправлены самим Н. Евреиновым в списке, помещенном в конце третьего тома «Театра для себя» и охватывающем весь трехтомник.

Так как публикуемые в настоящем издании произведения Н. Евреинова не переиздавались и не комментировались со времени их первой публикации (если не считать нескольких изданий книги «Театр как таковой»), настоящее издание может рассматриваться только как первая попытка комментированного издания, рабочий материал для будущих исследователей. В частности, это относится к ссылкам Евреинова, которые зачастую являются не первичными, а вторичными. В связи с этим цитаты, приводимые Евреиновым, как правило, не проверялись, но все источники, так или иначе им упоминаемые, по возможности идентифицированы и собраны в Списке литературы, приведенном в конце книги. В некоторых случаях в Комментариях приводятся цитируемые Н. Евреиновым строки в современных переводах.

При подготовке текста составители пытались максимально сохранить индивидуальные языковые и стилистические особенности Н. Евреинова, однако в ряде случаев были исправлены очевидные ошибки и опечатки, а также внесены незначительные изменения, обусловленные современными языковыми нормами. В сколько-нибудь сомнительных случаях эти исправления отмечены в Комментариях. Во избежание значительного вмешательства в текст были оставлены без изменения понятные современному читателю вышедшие из употребления формы слов и последовательно применяемые Н. Евреиновым слова, имеющие терминологическое значение.

Написание имен собственных, как правило, приведено в соответствие с принятой в настоящее время практикой, и эти изменения специально не отмечены (так, используемые Евреиновым формы имен Рейнгардт, Коммиссаржевский, Санчо-Пансо даются как Рейнхардт, Комиссаржевский, Санчо Панса).

{420} В Именном указателе собраны все лица, упоминаемые в настоящей книге, как в основном тексте, так и в аппарате.

Примечания Н. Евреинова помечены в тексте арабскими цифрами и оставлены в постраничных сносках в их оригинальной форме. Примечания комментаторов помечены в тексте астериском (\*) и вынесены в Комментарии.

Все выделения в тексте Н. Евреинова сделаны *курсивом*.

*Квадратные скобки* используется только в «Театре как таковом» для обозначения разночтений между разными изданиями.

*Угловые скобки* используются для необходимых редакторских комментариев и дополнений в тексте. Так, в угловых скобках дополняются неполные библиографические описания.

Библиографические ссылки в основном тексте оставлены в том виде, в каком они даны у Н. Евреинова.

В Комментариях номера страниц, относящиеся к сноскам в основном тексте, выделены курсивом.

Составители выражают благодарность всем, кто оказал помощь в работе над данным изданием, в частности, Екатерине Антонец, Алле Безруковой, Андрею Фесюну, Ирине Ямщиковой.

1. Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 320. [↑](#footnote-ref-2)
2. Казанский Б. В. Метод театра: Анализ системы Н. Н. Евреинова. Л.: Academia, 1925. С. 47. [↑](#footnote-ref-3)
3. См.: Кугель А. Р. Утверждение театра. Пг.: Театр и жизнь, 1922; Марков П. А. Из лекций о предреволюционном театре // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1974. [↑](#footnote-ref-4)
4. Как казалось Ницше в 1870‑е годы — господствовал до появления подлинного искусства Рихарда Вагнера. [↑](#footnote-ref-5)
5. Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Худож. лит., 1993. С. 187. [↑](#footnote-ref-6)
6. Ницше Ф. Собр. соч.: В 10 т. М., 1903. Т. 3. С. 141. [↑](#footnote-ref-7)
7. Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. С. 245 – 246. [↑](#footnote-ref-8)
8. Уайльд О. Избр. произведения: В 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 2. С. 228. [↑](#footnote-ref-9)
9. Биографические сведения о Евреинове см. в кн.: Русские писатели 1800 – 1917: Биографический словарь. Т. 2. М.: Большая российская энциклопедия; Фианит, 1992 (статья О. Н. Купцовой); Бабенко В. Г. Арлекин и Пьеро: Николай Евреинов, Александр Вертинский. Екатеринбург, 1992. [↑](#footnote-ref-10)
10. Керженцев П. М. Творческий театр. М.; Пг.: ГИЗ, 1923. С. 68. [↑](#footnote-ref-11)
11. Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб.: СПГАТИ, 1995. С. 50. [↑](#footnote-ref-12)
12. Казанский Б. В. Метод театра. С. 4. [↑](#footnote-ref-13)
13. В терминологии Антонена Арто это тот Двойник, который скрыт в самом человеке и раскрывается в театральном действии. [↑](#footnote-ref-14)
14. Систематизация понятий, используемых Евреиновым, сделана в диссертации А. Д. Семкина «Театральная теория Н. Н. Евреинова» (СПГАТИ, 2000). [↑](#footnote-ref-15)
15. Во второй части «Театра для себя» Евреинов обращается к прошлому театра. Если в первой части рассматривается прежде всего театрализация жизни, то во второй — та театральная традиция, которую развивает и переосмысливает автор. [↑](#footnote-ref-16)
16. Казанский Б. В. Метод театра. С 130. [↑](#footnote-ref-17)
17. Тихвинская Л. И. «Кривое зеркало» и монодрама // Мир искусств: Статьи. Беседы. Публикации. М., 1991. С. 231. [↑](#footnote-ref-18)
18. Евреинов Н. Н. О новой маске (Автобио-реконструктивной). Пг.: Третья стража, 1923. [↑](#footnote-ref-19)
19. Там же. С. 18. [↑](#footnote-ref-20)
20. Там же. С. 25 – 27. [↑](#footnote-ref-21)
21. Там же. С. 10. [↑](#footnote-ref-22)
22. Евреинов Н. Н. О новой маске. С. 5. [↑](#footnote-ref-23)
23. Там же. [↑](#footnote-ref-24)
24. Там же. С. 6. (Выделение Н. Евреинова. — *Примеч. ред.)* [↑](#footnote-ref-25)
25. Там же. [↑](#footnote-ref-26)
26. Казанский Б. В. Метод театра. С. 88. [↑](#footnote-ref-27)
27. Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. С. 151 – 152. [↑](#footnote-ref-28)
28. Арто А. Театр и его Двойник. С. 221. [↑](#footnote-ref-29)
29. См.: Евреинов Н. Театр и эшафот: К вопросу о происхождении театра как публичного института // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. М.: ГИТИС, 1996. С. 20. [↑](#footnote-ref-30)
30. Grotowski J. Statement of Principles // Grotowski J. Towards a Poor Theatre. N. Y., 1986. P. 255 – 260. [↑](#footnote-ref-31)
31. Герасимов Ю. Кризис модернистской театральной мысли в России (1907 – 1917) // Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, 1974. Вып. 4. С. 242. [↑](#footnote-ref-32)
32. Genet J. L’Enfant criminel. Decines (Isére): L’Arbalete, 1958. P. 163. [↑](#footnote-ref-33)
33. Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. С. 21. [↑](#footnote-ref-34)
34. Там же. С. 22. [↑](#footnote-ref-35)
35. Там же. С. 23. [↑](#footnote-ref-36)
36. Книга выдержала четыре издания: 1) Евреинов Н. Н. Театр как таковой: Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни / Рис. обложки, театр, портрет и украшения книги работы Н. И. Кульбина. СПб.: [Изд‑во Н. И. Бутковской «Современное искусство», 1912]; 2) Евреинов Н. Н. Театр как таковой. 2‑е изд. Пг.: Изд‑во Н. И. Бутковской «Современное искусство», 1917; 3) Евреинов Н. Н. Театр как таковой. 2‑е изд., доп. / Под ред. П. Ярославцева. М.: Время, 1923; 4) Евреинов Н. Н. Театр как таковой / Рис. А. Арнштама. Берлин: Academia, 1923.

    Для публикации в данной книге за основу было взято берлинское издание. В квадратных скобках приведены купюры, сделанные в этом издании по сравнению с первым (1912). Разночтения отмечены в Комментариях. [↑](#endnote-ref-2)
37. Аверкиев Дмитрий Васильевич (1836 – 1905) — писатель, драматург, театральный критик («Московские ведомости», «Новое время»). В 1870‑х гг. опубликовал серию статей о драме в «Русских ведомостях». В расширенном виде вышли отдельным изданием: «О драме. Критическое рассуждение Д. В. Аверкиева» (СПб.: Тип‑я бр. Пантелеевых, 1893; 2‑е изд. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1907). Это наиболее фундаментальное на русском языке изложение теории трагедии и комедии Аристотеля, Лессинга, Гете с анализом пьес Софокла, Шекспира, Корнеля, Мольера, Пушкина. [↑](#endnote-ref-3)
38. «О драме». Критическое рассуждение Д. В. Аверкиева. СПБ., изд. А. С. Суворина, 1907стр.  г., стр. 102 – 103. [↑](#footnote-ref-37)
39. «Русское сценическое искусство за границей. Артистическая поездка М. Г. Савиной с труппой в Берлин и Прагу». Изд. 1909 г., стр. 11. [↑](#footnote-ref-38)
40. Дризен (Остен-Дризен) Николай Васильевич (1868 – 1935) — барон, театральный деятель, автор книг и статей по истории театра, вместе с Евреиновым — создатель Старинного театра в 1907 г. В 1910‑м — редактор «Ежегодника императорских театров». [↑](#endnote-ref-4)
41. {421} По всей видимости, дискуссия с К. С. Станиславским произошла не в 1911‑м, а 8 мая 1910 г. во время гастролей МХТ в Петербурге на вечере, устроенном в редакции «Ежегодника императорских театров». Станиславский отстаивал мысль, что «театральность» и «сценичность» являются шаблоном в актерской игре, и противопоставлял этому живую природу актера. Очевидно, что непримиримость позиций Станиславского и Евреинова вызвана различным смыслом, вкладываемым ими в понятие театральность. [↑](#endnote-ref-5)
42. Напрасно В. Волькенштейн, в своей монографии «Станиславский» (Изд. «Шиповник», Москва, 1922 г., стр. 48), старается доказать, что в это время К. С. Станиславский «возвращается к *театральности,* но к театральности новой, освобожденной от штампов» [Владимир Волькенштейн в своей книге пишет о Станиславском конца 1900‑х — начала 1910‑х годов: «Теперь он начинает с волнением следить за современным развитием изобразительных искусств. Настоящий большой спектакль видится ему теперь в пышном живописном и архитектурном воплощении. Он приглашает художников — Добужинского, Бенуа — и дает им широко развить свою живописную фантазию. В “Жизни человека” он стилизует игру второстепенных персонажей, исходя из графических (в духе Бердслея) принципов постановки и, осуществляя Крэга в “Гамлете”, первый показывает на русской сцене стереометрические приемы в монументальном стиле. Словом, он возвращается к *театральности,* но к театральности новой, освобожденной от штампов, насыщенной прочувственным внутренним содержанием». (Волькенштейн В. Станиславский. М., 1922. С. 47 – 48.). — *Ред.*]. Этому вопиюще противоречат факты, ставя в таком случае вопрос, *что такое* театральность и что значит *сознательное* к ней отношение. [↑](#footnote-ref-39)
43. См. газету «Утро» 1908 г., выходившую в Петербурге под ред. И. Василевского (Не-Буква), № от 8 сентября. [↑](#footnote-ref-40)
44. «О театре». Кн‑во «Просвещение». СПБ., 1913 г., стр. 28 – 29. Статья датирована 1907 годом. [↑](#footnote-ref-41)
45. Фр. cabotinage — от фр. cabotin «странствующий актер». В современном французском языке cabotinage — «скверная игра; комедиантство, кривлянье». [↑](#endnote-ref-6)
46. Там же, стр. 148. Статья датирована 1912 годом. [↑](#footnote-ref-42)
47. Э. Г. Крэг написал ряд статей, посвященных непосредственно марионетке как самому раннему проявлению театра. В статье «Актер и сверхмарионетка» (1907) Крэг упоминает о театре в Фиванском храме, где за 800 лет до нашей эры использовались куклы. Однако вопрос о происхождении театра для Крэга не столь важен. Его задача — лишить современного актера субъективной эмоциональности и, тем самым, индивидуальной актерской трактовки роли. [↑](#endnote-ref-7)
48. Фукс(Fuchs) Георг (1868 – 1949) — немецкий режиссер, драматург, теоретик театра. Один из организаторов Мюнхенского Художественного театра, возглавлял этот театр в сезон 1907 – 1908 гг. Среди постановок: собственная пьеса «Тиль Уленшпигель» и первая часть «Фауста». Автор книг «Сцена будущего» (1904), «Революция театра» (1909). Фукс выступал против реализма в театре. В создании на сцене атмосферы праздничности и театральности видел особую роль художника. Великий режиссер XX в.

    Макс Рейнхардт(Reinhardt, 1873 – 1943) после актерской работы в Дойче-театер Отто Брама начал свою режиссерскую деятельность в 1900 г. в мюнхенском Сецессион-театер. В 1900‑е гг. работает в различных театрах Берлина (с 1905 г. возглавляет Дойче-театер), осуществляет постановки в Мюнхене. В предисловии к русскому изданию «Революции театра» Георг Фукс писал: «Мы должны были попробовать нашу новую сцену на произведениях старых авторов. Это было сделано в период времени от 1908 по 1910 г., особенно под конец, при содействии Макса Рейнхардта» (Фукс Г. Революция театра. СПб., 1911. С. XV). [↑](#endnote-ref-8)
49. {422} В конце концов *(фр.).* [↑](#endnote-ref-9)
50. Понятие, обозначающее в теории Евреинова уникальные свойства собственно театра. [↑](#endnote-ref-10)
51. «Актер и режиссер, — учит Г. Фукс, — должны преследовать одинаковые с художником-декоратором “*художественные* задачи”» («Революция театра», стр. 261). [↑](#footnote-ref-43)
52. Künstlertheater — Для этого театра в Мюнхене было построено специальное здание (архитектор М. Литман). Театр открылся в 1907 г. во главе с Г. Фуксом. Отвергая традиционную сцену-коробку, создатели театра использовали широкую сцену (10 м) при небольшой глубине ее (4 м). Зрительный зал построен в форме амфитеатра. [↑](#endnote-ref-11)
53. В оригинале указан 1920 г., очевидно, ошибочно. [↑](#endnote-ref-12)
54. Времена меняются! *(лат.).* [↑](#endnote-ref-13)
55. Обращенные к Христу слова римского императора Юлиана Отступника (Julianus Apostata, 361 – 363), произнесенные им после полученного в бою смертельного ранения. [↑](#endnote-ref-14)
56. А. Я. Таиров называл свою театральную программу неореалистической и опровергал как натуралистический театр К. Станиславского, так и условный театр В. Мейерхольда. Программное теоретическое сочинение А. Таирова «Записки режиссера» написано в 1915 – 1920 гг. Здесь он противопоставляет натурализму, условному театру и соборному действу принцип «театрализации театра», открыто используя понятие Евреинова: «То соборное участие зрителей, о котором мечтают идеологи социалистического театра, возможно не в театре, а в *народных празднествах,* которым свойствен и элемент театральности.

    Недаром Н. Н. Евреинов уже давно мечтает о *театрализации жизни.* И если сейчас наступило время для подлинных народных празднеств, для карнавала, для свободных и радостных игр, то мы, мастера театра, конечно, первые готовы приветствовать их и помочь им, поскольку они соприкасаются с нашим многогранным искусством.

    Но мы должны твердо знать, что пути театра, как самодовлеющего искусства, лежат совершенно в иной плоскости и в иных творческих планах.

    Это пути *театрализации театра»* (Таиров А. Я. Записки режиссера: Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: ВТО, 1970. С. 188).

    Таким образом, и Евреинов, и Таиров исходят из очевидного недостатка театральности в современном театре, но для Таирова местом воплощения театральности является исключительно сцена. [↑](#endnote-ref-15)
57. Первая постановка «Ревизора» в МХТ относится к 1908 г. В 1921 г. К. Станиславский осуществляет в Художественном театре новую постановку «Ревизора» с Михаилом Чеховым в роли Хлестакова. [↑](#endnote-ref-16)
58. Первая студия МХТ открыта К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким в 1913 г. (в 1924 г. реорганизована в МХАТ 2‑й). Вторая студия МХТ создана в 1916 г. В. Л. Мчеделовым (в 1924 г. ее актеры влились в труппу МХАТа). Третья студия МХТ создана в 1913 г. Е. Б. Вахтанговым, называлась Студенческой драматической студией (до 1917 г., с 1917 по 1920 г. — Московская драматическая студия под руководством Вахтангова). В 1926 г. преобразована в Театр имени Евг. Вахтангова. Четвертая студия МХТ образовалась в 1921 г. во главе с актерами Художественного театра Г. С. Буржаловым, В. В. Лужским, Е. М. Раевской {423} (в 1927 г. преобразована в Реалистический театр). Евреинов необъективно оценивает деятельность студий, полагая, что все они «становятся на платформу» учения о театральности. [↑](#endnote-ref-17)
59. «Режиссерская буффонада в 5‑ти “построениях” одного отрывка» была написана Евреиновым и поставлена им на сцене театра «Кривое зеркало» в 1911 г. Пародия включала классическую постановку, постановку в духе Станиславского, в манере Макса Рейнхардта, в стиле Гордона Крэга и кинематографическую постановку. [↑](#endnote-ref-18)
60. Этическое направление, считающее счастье, блаженство (греч. eudaimonia) высшей целью человеческой жизни. [↑](#endnote-ref-19)
61. Вперед *(нем.).* [↑](#endnote-ref-20)
62. Вероятно, имеется в виду почтальон Шаплу (Chapelou), персонаж комической оперы Адольфа Шарля Адана (Adam, 1803 – 1856) «Почтальон из Лонжюмо» («Le Postilion de Longjumeau», 1836), либретто Лёвена и Брюнсвика (Leuven et Brunswick). [↑](#endnote-ref-21)
63. От фр. par force «силою, насильно» — здесь: энергичный. [↑](#endnote-ref-22)
64. Кто знает?, почем знать? *(фр.).* [↑](#endnote-ref-23)
65. По свидетельству Э. А. Старка (Старк Э. А. Старинный театр. СПб.: Н. И. Бутковская, 1911), идея создания Старинного театра была впервые публично высказана в конце 1905 – начале 1906 г. Знакомство Евреинова с Н. В. Дризеном состоялось в конце 1906 г. [↑](#endnote-ref-24)
66. Как видит читатель, название б<ывших> императорских театров «академическими» предвосхищено мною за много лет до русской революции! — *Н. Е.* <Примечание ко 2‑му изданию.> [↑](#footnote-ref-44)
67. Книги и статьи Евреинова вызвали многочисленные отклики в периодической печати. Теория Евреинова нашла отражение в книгах: Каменский В. Книга о Евреинове. Пг.: Совр. иск‑во, 1917; Керженцев П. М. Творческий театр. М., 1919; Беленсон А. Искусственная жизнь. Пг., 1921; Кугель А. Утверждение театра. Пг., 1922; Бруксон Я. Проблема театральности. Пг.: Третья стража, 1923; Миклашевский К. Гипертрофия искусства. Пг., 1924; Казанский Б. В. Метод театра: Анализ системы Н. Н. Евреинова. Л.: Academia, 1925. [↑](#endnote-ref-25)
68. Речь идет прежде всего об Институте музыки и ритма, организованном в Хеллерау швейцарским композитором Эмилем Жак-Далькрозом (Jaques-Dalcroze, 1865 – 1950). Ритмические студии последователей Жак-Далькроза возникли в 1910‑е гг. во многих странах, в том числе в России. [↑](#endnote-ref-26)
69. Название сборника статей, вышедших под редакцией Евреинова в 1911 г. [↑](#endnote-ref-27)
70. Батюшков Федор Дмитриевич (1857 – 1920) — историк литературы, литературный и театральный критик. Ученик Александра Николаевича Веселовского, сторонник психологического искусства, критик символизма. Печатался в «Ежегоднике императорских театров», служил в Дирекции императорских театров. [↑](#endnote-ref-28)
71. Евреинов постоянно в своих книгах возвращается к дискуссии со Станиславским о театральности, произошедшей у барона Н. В. Дризена. [↑](#endnote-ref-29)
72. {424} Пьеса Евреинова, написанная в 1905 г. и поставленная в Петербурге в театре А. С. Суворина в 1906‑м. Главный герой пьесы — молодой помещик, устроивший свое имение по образцу начала XIX в. и провозглашающий идеи крепостного права как наиболее соответствующие театральности и гармоничной реализации человека. [↑](#endnote-ref-30)
73. После премьеры в Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской спектакля В. Э. Мейерхольда «Пелеас и Мелисанда» (10 октября 1907 г.) состоялось заседание художественного совета театра, на котором поднимался вопрос об уходе режиссера. Был поставлен еще один спектакль — «Победа смерти» Ф. Сологуба. 9 ноября 1907 г. Комиссаржевская собрала трупу и зачитала письмо, в котором спектакли Мейерхольда упрекались в попытке соединения «старого» театра с театром марионеток и Комиссаржевская отказывалась далее работать с ним. В январе 1908 г. было объявлено о приглашении в театр Евреинова на будущий сезон в качестве режиссера. [↑](#endnote-ref-31)
74. С кафедры; непререкаемо, авторитетно (часто иронич.) *(лат.).* [↑](#endnote-ref-32)
75. Впервые опубликована: Против течения. 1911. № 2. Затем включена в книгу «Театр как таковой». [↑](#endnote-ref-33)
76. Слова доктора Штокмана (Стокмана) из IV действия пьесы Хенрика Ибсена «Враг народа» (1882): «Но истины вовсе не такие живучие Мафусаилы, как люди воображают. Нормальная истина живет… скажем… ну, лет семнадцать-восемнадцать, самое большее — двадцать, редко дольше» (пер. А. и П. Ганзен). Мафусаил*—* один из допотопных патриархов, прожил 969 лет (Быт. 5 : 21 – 27). [↑](#endnote-ref-34)
77. Вундеркинд, чудо-ребенок *(нем.).* [↑](#endnote-ref-35)
78. Чудо-человек, чудо-мужчина *(нем.).* [↑](#endnote-ref-36)
79. На состоявшемся после премьеры «Пеллеаса и Мелисанды» собрании художественного совета Театра В. Ф. Комиссаржевской В. Мейерхольд признал, что путь, по которому театр шел в 1906 – 1907 гг., исчерпал себя и необходима новая программа. Однако пути выхода из кризиса Комиссаржевская и Мейерхольд видели по-разному. Комиссаржевская считала, что новые тенденции в спектаклях Мейерхольда — это возвращение к «старому» театру. Мейерхольд был с этим решительно не согласен. [↑](#endnote-ref-37)
80. К. Л. Рудницкий считает, что символистские искания Мейерхольда (реализованные в спектаклях Театра В. Ф. Комиссаржевской) нашли завершение в спектакле «Жизнь человека» в феврале 1907 г. (Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898 – 1907. М.: Наука, 1989. С. 356). В последующих спектаклях проявилась иная эстетика: «В спектаклях на Офицерской спектакли “Свадьба Зобеиды” Г. Гофмансталя и “Пелеас и Мелисанда” Метерлинка особенно откровенно продемонстрировали сценические возможности “модерна”» (Там же. С. 358). Эстетическую направленность этих спектаклей определить трудно. Стилистика модерна в полной мере проявилась в творчестве Мейерхольда позднее — в спектакле «Пизанелла» Г. Д’Аннунцио (Париж, 1913). В последних спектаклях театра на Офицерской очевидно {425} стремление к новым формам и проявление как элементов модерна, так и символизма. [↑](#endnote-ref-38)
81. Аллан (Allan) Мод (1883 – 1956) — канадская танцовщица-босоножка. Отрицала технику классического танца, стилизовала античную пластику. Танцевала в античном хитоне под музыку Баха, Шумана, Грига. Дебютировала в Вене в 1903 г. В 1908 г. гастролировала в Петербурге. В 1928 – 1933 гг. преподавала в Англии, с 1940 г. — в США. Евреинов написал статью о М. Аллан, включенную в его сборник «Pro scena sua». [↑](#endnote-ref-39)
82. Молчаливое согласие *(лат.).* [↑](#endnote-ref-40)
83. Под «условно условным театром» подразумевается символистское искусство и режиссура В. Мейерхольда в частности. Символистская эстетика предполагает раскрытие через художественные символы невыразимой сущностной реальности. Принцип «внутреннего диалога», о котором упоминает Евреинов, обоснован, в частности, в трактате М. Метерлинка «Сокровище Смиренных». В. Мейерхольд взаимно критически относился к деятельности Евреинова. Так, спектакли Старинного театра он упрекал в противоречии стилистики «примитивного театра» и свободной композиции в декорациях и костюмах. Игру актеров Мейерхольд называет пародированием (Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. М.: Искусство, 1968. С. 189 – 191). [↑](#endnote-ref-41)
84. Адамдела Аль (Adam de la Halle, ок. 1238 — ок. 1286) — французский поэт и композитор из Арраса, автор единственных сохранившихся светских комедий Средневековья. Ему принадлежит драматическая пастурель «Игра о Робине и Марион», которая была представлена в Неаполе при дворе Роберта II, графа Артуа между 1283 и 1286 г. «Игра Робина и Марион» была поставлена в Старинном театре. Несомненным достоинством произведения является органическое сочетание музыкального, поэтического и драматического начал. [↑](#endnote-ref-42)
85. Эта мысль высказана в работе О. Уайльда «Упадок лжи» («The Decay of Lying», 1889). Уайльд делает вывод: «По логике вещей следует, что Природа подражает Искусству. Она способна продемонстрировать лишь те эффекты, которые нам уже знакомы благодаря поэзии или живописи. Вот в чем секрет очарования Природы…» (Уайльд О. Избр. произведения: В 2 т. Т. 2. М.: Республика, 1993. С. 245.) [↑](#endnote-ref-43)
86. От фр. gouter — находить приятным, ценить. [↑](#endnote-ref-44)
87. Тернер (Turner) Уильям (1775 – 1851) — английский художник, предшественник импрессионизма. С 1819 г. использовал новый стиль письма — легкий, прозрачный колорит, размытые очертания предметов. Современники считали его картины незаконченными. Новаторский метод был поддержан только Джоном Рёскиным, позднее его «открыли» французские импрессионисты. [↑](#endnote-ref-45)
88. Становится понятным неприятие Евреиновым символизма: его не устраивает отсутствие внешней выразительности, насыщенности событиями, ему кажется, что зритель остается безучастным к символистскому произведению. Речь идет о принципах *статичного театра,* сформулированных М. Метерлинком, реализованных во Франции Полем Фором и О. М. Люнье-По, а в России разрабатываемых В. Мейерхольдом в 1900‑е годы — минимум действия на сцене, искусство пауз, диалог «второго порядка» {426} и т. д. Все это должно обнаружить проявления сущностной реальности. Объективное значение символизма в том, что он разрушил представление XIX века о театре как отражении повседневной жизни, т. е. сделал именно то, что является основополагающим и для Евреинова. [↑](#endnote-ref-46)
89. В 1‑м издании выражение «сценический реализм» поставлено в кавычки. В последнем своем сочинении — «История русского театра» Евреинов приводит этот текст, поясняя, что примерами воплощения *сценического реализма* являются его постановки в Театре В. Ф. Комиссаржевской «Франческа да Римини» Г. Д’Аннунцио, «Саломея» О. Уайльда, «Ванька-ключник и паж Жеан» Ф. Сологуба (Евреинов Н. Н. История русского театра с древнейших времен до 1917 года. Нью-Йорк, 1955. С. 382). [↑](#endnote-ref-47)
90. В середине XIX в. романтическая драма и связанная с ней реформа сценического искусства переродилась в «хорошо сделанную» драматургию с морализирующим содержанием («буржуазно-охранительным», как это называлось некоторое время назад). Сценическое искусство превратилось в рутину, исключение составляли лишь актерские индивидуальности. Новые тенденции были связаны исключительно с эстетикой натурализма и позитивистским мировоззрением, которые стали распространяться с середины XIX в. Именно в эстетике натурализма формируется режиссерский театр, но при этом театр рассматривается как наиболее точная передача жизненных (исторически конкретных, бытовых, повседневных) форм при полном отказе от театральности в понимании Евреинова. [↑](#endnote-ref-48)
91. Приступив к работе в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской в начале 1908 г., Евреинов изложил труппе свои взгляды на театр, которые позже были сформулированы в статье «Апология театральности», впервые опубликованной 8 сентября 1908 г. [↑](#endnote-ref-49)
92. Последняя пьеса Кнута Гамсуна «У жизни в лапах» (точнее — «Голос жизни», 1910) была поставлена в Московском Художественном театре К. А. Марджановым в 1911 г. Яркий музыкальный спектакль, насыщенный неоромантической страстностью, шел вразрез с общей эстетикой МХТ и в дальнейшем рассматривался руководителями театра как отступление от своих принципов и творческая неудача. [↑](#endnote-ref-50)
93. Нордау (Nordau) Макс (наст. имя и фам.: Симон Зюдфельд, 1849 – 1923) — писатель-публицист, врач-психиатр. Выходец из Венгрии, жил во Франции, писал по-немецки. Книга М. Нордау «Вырождение» (1892) имела колоссальную популярность, многократно переиздавалась на разных языках. Наивный взгляд автора с позитивистской позиции видит болезненность в большинстве явлений современного искусства. [↑](#endnote-ref-51)
94. Бенуа Александр Николаевич (1870 – 1960) — художник, историк искусства, театральный декоратор и режиссер. Один из организаторов и идейный вдохновитель движения «Мир искусства» (выставки и издание одноименного журнала с 1898 г.). Провозгласил самоценность искусства, культ красоты, эстетизм. Вступил в открытую полемику с художественным критиком {427} В. В. Стасовым, идеологом передвижников, и с представителями славянофильства и академизма. [↑](#endnote-ref-52)
95. В 1‑м издании — «bal costume». [↑](#endnote-ref-53)
96. αύτώτατος, — самый сам, самая самость, превосходная степень от местоимения αύτος, «сам» *(греч.).* [↑](#endnote-ref-54)
97. Без всякого сомнения *(лат.).* [↑](#endnote-ref-55)
98. В 1‑м издании — «как это допускает большинство орнитологов». [↑](#endnote-ref-56)
99. В 1‑м издании — «австралийскими птицами “сатиновыми”». [↑](#endnote-ref-57)
100. Род певчих птиц семейства шалашников. Токующие самцы устраивают из веток беседку для спаривания, украшают площадку перед ней раковинами, цветами и другими яркими предметами. [↑](#endnote-ref-58)
101. Аничков Евгений Васильевич (1866 – 1937) — историк литературы и литературный критик. В ряде работ, посвященных происхождению искусства («Происхождение поэзии», 1905; «Язычество и Древняя Русь», 1914; диссертация «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян», 1903 – 1905) отстаивал идею практической целесообразности искусства в процессе формирования культуры, отвергал его художественное и игровое значение для первобытного человека. Тот же позитивистский подход характерен и для театральных взглядов Аничкова, оценивавшего каждое художественное явление с точки зрения «сознательности и продуманности» (Традиция и стилизация // Театр. Книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908). [↑](#endnote-ref-59)
102. Георг Фукс отмечает особую роль танца в развитии культуры: «Без танца, без пластической гимнастики, подготовляющей к искусству танца, никакая настоящая культура совершенно немыслима» (Фукс Г. Революция театра. С. 101). Танцевальный элемент является исходным и в драматическом искусстве: «Не забывайте, что искусство сцены исходит от танца. То, что служит средством выражения в танце, является естественным орудием экспрессии и для актера, с тою только разницею, что в драматической игре самая задача выражения получает более широкий характер» (Там же. С. 92 – 93). Однако Евреинов при этом упрощает театральную концепцию Фукса, которая определяется не составляющими элементами, а общей неизменной задачей театра: «создать в человеке высокое настроение и, затем, разрядить его» (Там же. С. 74). Фукс опирается на аристотелевскую теорию катарсиса. Речь идет о слиянии человеческой личности (зрителя) с постигаемым миром (воспроизведенным на сцене) посредством *ритма,* что возможно только в условиях театра (Там же. С. 75). [↑](#endnote-ref-60)
103. Литторины *(лат.),* род моллюсков. [↑](#endnote-ref-61)
104. Вероятно, имеется в виду «Phomme Brive», «бривский человек», от названия города Брив-ла-Гайард (Brive-la-Gaillarde) к югу от Лиможа (Франция), недалеко от которого находятся пещеры, где были найдены следы проживания первобытного человека. [↑](#endnote-ref-62)
105. Ориньяк (Aurignac) — пещера в департаменте Верхняя Гаронна (Франция), где в результате археологических раскопок были обнаружены следы проживания первобытного человека (ориньякская культура). [↑](#endnote-ref-63)
106. В 1‑м издании — Cherbuliez. [↑](#endnote-ref-64)
107. {428} Рибо (Ribot) Теодюль Арман (1839 – 1916) — французский психолог и психопатолог, родоначальник экспериментальных исследований высших психических процессов во Франции. Директор 1‑й Французской психологической лаборатории (1889), основатель и редактор журнала «Revue philosophique». [↑](#endnote-ref-65)
108. Борну — государство в Центральном Судане, к западу от озера Чад, существовавшее в нач. XIV – нач. XX в., ныне штат Борно на северо-востоке Нигерии. [↑](#endnote-ref-66)
109. Спенсер (Spencer) Герберт (1820 – 1903) — английский философ-позитивист и социолог. Внес значительный вклад в изучение первобытной культуры. Основное сочинение — «Система синтетической философии» (1862 – 1896). В дореволюционной России вышло два его собрания сочинений и множество отдельных изданий. В эстетических воззрениях руководствовался принципом социальной целесообразности, пользы. [↑](#endnote-ref-67)
110. В 1‑м издании — Cherbuliez. [↑](#endnote-ref-68)
111. Байрон (Byron) Джон (1723 – 1786) — британский адмирал. Дед поэта Джорджа Байрона. [↑](#endnote-ref-69)
112. От араб, кафир «неверный» — наименование, данное в XVIII в. бурами народам банту Южной Африки. [↑](#endnote-ref-70)
113. Видимо, имеется в виду Моффат (Moffat) Роберт (1795 – 1883), шотландский миссионер в Южной Африке, автор «Миссионерских трудов в Южной Африке» («Missionary Labours and Scenes in Southern Africa», 1842). [↑](#endnote-ref-71)
114. В 1‑м издании — «О, — говорила молодежь миссионеру Моффа, — научи нас А, В, С». [↑](#endnote-ref-72)
115. Имя нескольких древнегреческих писателей поздней античности. Флавий Филострат Старший (160/170 – 244/249) — писатель-софист, автор биографий и диалогов. Среди его сочинений — «Картины» в двух книгах, которые были продолжены Филостратом Младшим. [↑](#endnote-ref-73)
116. Гумбольдт (Humboldt) Александр (1769 – 1859) — немецкий естествоиспытатель, основной труд — «Космос: Опыт физического описания мира» (5 т., 1845 – 1862). [↑](#endnote-ref-74)
117. Гай Юлий Цезарь в 56 г. до н. э. покоряет взбунтовавшиеся племена Цисальпийской Галии. Эти события описаны в третьей книге «Записок о Галльской войне» («De bello Gallico»). [↑](#endnote-ref-75)
118. Сталь-Гольштейн Анна Луиза Жермена де, 1766 – 1817 — французская писательница, теоретик литературы. После изгнания ее из Парижа Наполеоном (1803) путешествовала по Европе. Ее путешествия по Италии нашли отражение в самом известном ее романе «Корина, или Италия» («Corinne, ou l’Italie», 1807). [↑](#endnote-ref-76)
119. Термин, образованный Евреиновым по аналогии с основным понятием Артура Шопенгауэра «воля», которая понимается им как сущность бытия и универсальна для любых внешних проявлений. Шопенгауэровскую «волю» — единую тотальную и необузданную силу — Ницше конкретизировал в понятие «воля к власти». Это центральное понятие позднего периода Ницше — обозначающее основную движущую силу любого поступка, первопричина любых человеческих потребностей. Употребляя эффектное {429} выражение «воля к театру», Евреинов рассчитывает на ассоциацию именно с ницшианским понятием, подчеркивая таким образом тотальный характер инстинкта театральности. При этом Евреинов использует и более точное выражение: «воля к преображению».

     Вместе с тем понятие «воли» обычно используется в теории театра в ином значении. Сформулированный Гегелем закон трагического конфликта определяет развитие действия в драме как результат «внутренней воли». То есть воля персонажей, а не внешние обстоятельства — та сила, которая определяет действие. Философ обозначает различные этапы развития воли. В конце XIX в. понятие воли трактовалось как абсолютный критерий драматургии — прежде всего в теории Фердинана Брюнетьера. С этой точки зрения в новой драме понятие воли (применительно к персонажу), очевидно, ослабевает и само понятие оказывается не универсальным, когда меняется само представление о человеке.

     Именно по этой причине Евреинов предпочитал говорить об инстинкте театральности, а не о воле, имевшей некий оттенок интеллектуализма. [↑](#endnote-ref-77)
120. Занде, самоназв. азанде — народ в нынешнем Заире и пограничных районах Центральноафриканской Республики и Судана. [↑](#endnote-ref-78)
121. Латука, лотуко — народ в южном Судане. [↑](#endnote-ref-79)
122. Видимо, использовано имя Моселекатсе (1790 – 1868), вождя матабеле, народа группы банту на юго-западе Зимбабве. [↑](#endnote-ref-80)
123. Бамбара (бамана) — народ группы мандинго на территории нынешнего Мали, Берега Слоновой Кости, Гвинеи, Гамбии и др. Мандинга (мандинка, малинке, самоназв. манинка) — народ группы мандинго в Гвинее, Кот-д’Ивуар, Мали, Сенегале и др. [↑](#endnote-ref-81)
124. Бонги (бонго, бунгу) — народ, прежде многочисленный, проживавший на юго-западе современного Судана. [↑](#endnote-ref-82)
125. (Нуку-Хива) — самый крупный из Маркизских островов. [↑](#endnote-ref-83)
126. Летурно (Letourneau) Шарль (1831 – 1902) — французский этнограф и социолог. «Физиология страстей» («La Phisiologie des passions») — одно из главных его сочинений. На русском языке опубликованы следующие работы: «Эволюция воспитания у различных человеческих рас» (СПб., 1907); «Нравственность. Развитие ее с древнейших времен и до наших дней» (СПб., 1908), «Прогресс нравственности» (СПб., 1910). [↑](#endnote-ref-84)
127. В 1‑м издании в кавычках. [↑](#endnote-ref-85)
128. Хлеба и зрелищ! *(лат.).* [↑](#endnote-ref-86)
129. Нерон Клавдий Друз Германик Цезарь (37 – 68 гг. н. э.) — римский император с 54 г., последний представитель династии Юлиев-Клавдиев. Увлечение театром было сильнейшей страстью императора, он публично выступал в качестве поэта, кифареда, певца, трагического актера, учредил два новых празднества — Ювеналии и Неронии. После низложения его сенатом летом 68 г. покончил с собой на вилле неподалеку от Рима, последними его словами, по описаниям биографов, стала фраза «Какой артист погибает!»

     Коммод (Commodus) Луций Элий Аврелий (161 – 192) — римский император с 180 г., сын Марка Аврелия, последний представитель династии Антони-нов. Передав управление империи своим сподвижникам, занимался устроением празднеств в Риме. Публично выступал гладиатором, жил в казарме. Первого {430} января 193 г. должно было состояться его вступление в должность консула, в котором он собирался участвовать в костюме гладиатора, но накануне он был убит заговорщиками.

     Гелиогабал (сирийск. Heliogabalus «бог солнца») или Элагабал (лат. Elagabalus, наст. имя: Варий Авит Бассиан, 204 – 222) — римский император с 218 г. Предпринял религиозную реформу. «Прививал» финикийский культ Солнца и поклонение черному камню к западным культам. Ежедневные пышные оргии отличались театральностью (устраивал морские сражения в каналах, наполненных вином). Театрализовывал человеческие жертвоприношения. В стремлении соединить любые противоположности искал в себе слияния мужского и женского начал, добиваясь андрогинного божественного состояния души и тела. Был убит заговорщиками во время оргии. [↑](#endnote-ref-87)
130. Город и порт в Индии, на берегу Бенгальского залива. [↑](#endnote-ref-88)
131. Правильнее: «таазие», «тазие» — оплакивание *(перс).* Общеарабская мистерия, единственная завершенная театральная форма в средневековой мусульманской культуре. Сюжеты основаны на эпизодах жизни имама Хусейна Ибн Али, погибшего в сражении у Кербелы в 680 г. Мистерии устраивались с X в. [↑](#endnote-ref-89)
132. В 1653 г. Людовик XIV (король Франции в 1643 – 1715 гг.) выступил в партии Солнца в «Королевском Балете Ночи». Впоследствии за Людовиком XIV закрепилось прозвище «Король-Солнце». [↑](#endnote-ref-90)
133. Анонимная легенда XIII в. «Жонглер Богоматери», в которой рассказывается о жонглере, не знавшем молитв и принесшем в дар Богоматери акробатическое представление, устроенное перед ее алтарем. (См.: Пинус С. Французские поэты, характеристики и переводы. СПб., 1914. Т. 1. С. 104 – 108.) [↑](#endnote-ref-91)
134. Пляски смерти *(фр.).* [↑](#endnote-ref-92)
135. Ср. эти «семь действий» Шекспира с «тремя актами» Марка Аврелия, учившего: «… из театра отпускает актера тот самый претор, который пригласил его на сцену. — Но я еще не сыграл пяти актов, а только три. — Ты говоришь правильно. Но в жизни довольно и трех актов, чтобы пьеса была цельною… Уйди же из мира со спокойным сердцем. Отпускающий тебя не гневается» [Речь идет о «Размышлениях» Марка Аврелия Антонина (121 – 180). В XII книге, гл. 36 жизнь человека сравнивается с игрой актера на сцене. Приводим этот текст в новейшем переводе А. К. Гаврилова: «Человек! Ты был гражданином этого великого града. Неужели небезразлично тебе, что не пять лет, раз сообразие с законом у всех равно? Что же тут страшного, если тебя высылает из города не деспот, не судья неправедный, но введшая тебя природа? Словно комедианта отзывает с подмостков занявшийся им претор. “Но я же сыграл не все пять актов, три только”. — Превосходно; значит в твоей жизни всего три действия» (Марк Аврелий Антонин. Размышления. СПб.: Наука, 1993. С. 70). — *Ред.*] [↑](#footnote-ref-45)
136. Монолог Жака из комедии Шекспира «Как вам это понравится» (II, 7) в переводе П. Вейнберга. [↑](#endnote-ref-93)
137. Гонгора‑и‑Арготе Луис де (Gongora у Argote, 1561 – 1627) — испанский поэт, яркий представитель эстетики барокко. В его творчестве соседствуют два стиля: «ясный» и «темный». Характерным произведением «темного стиля», вызвавшем оживленную полемику современников, стали «Поэмы одиночества» («Las soleda-des», 1613). Основная задача Гонгоры — создать изощренный, возвышенный, героический слог, равный по совершенству латинскому языку и противостоящий {431} языку прозаическому. Стиль Гонгоры получил название «культистский» от лат. cultem «изящно выраженный». [↑](#endnote-ref-94)
138. В низшей мифологии и фольклоре юга Франции (Прованс) ужасное чудовище (полузверь-полурыба), обитавшее в лесу близ реки Роны и пожиравшее путников, а также моряков с проплывающих мимо судов. По преданию, его усмирила св. Марта при помощи знака креста и святой воды. Изображения Тараска вплоть до настоящего времени фигурируют в карнавальных процессиях. Наибольшую популярность Тараска получила в ренессансной Испании. На праздниках Тела Господня непременно участвовали тараска — изображения чудищ, движущиеся с помощью людей, скрытых в их туловищах. На спине тараски восседали аллегории пороков, музыканты, танцоры. [↑](#endnote-ref-95)
139. Вероятно, ошибка наборщика. Скорее всего, имеются в виду «гистрионы» (от лат. histrio) — бродячие актеры периода раннего Средневековья, сочетавшие в своем творчестве декламацию, акробатику, пение, танец, цирк, дрессировку и другие жанры. [↑](#endnote-ref-96)
140. Бальтасара (Baltasara) де лос Рейес Франсиска — испанская актриса начала XVII в., работала в мадридском театре Эредиа. Играла в пьесах Лоне де Вега и Тирсо де Молины. Оставив сцену, ушла в монастырь. Это событие нашло отражение в пьесе Велеса де Гевары, А. Коэльо и Ф. де Рохаса «Бальтасара», написанной вскоре после смерти актрисы, на рубеже 1630‑х — 1640‑х гг. [↑](#endnote-ref-97)
141. Куртуазность *(фр.).* [↑](#endnote-ref-98)
142. Фрагонар (Fragonard) Жан Оноре (1732 – 1806) — французский художник, последний крупный представитель эстетики рококо. В его жанровой живописи отражен переход к сентиментализму. Поздние портреты Фрагонара иногда отображают театрализованные сцены, но в большей степени — бытовые. Портреты актеров и театральные сцены характерны прежде всего для творчества Антуана Ватто (1684 – 1721) — крупнейшего художника рококо, моделями которого были актеры Комеди Франсез и Комеди Итальен. [↑](#endnote-ref-99)
143. Руссо (Rousseau) Жан Жак (1712 – 1778) в сочинении «Рассуждение о том, способствовало ли развитие наук и искусств очищению нравов» (1749) развивал мысль о негативном воздействии театрального искусства. [↑](#endnote-ref-100)
144. Тальма (Talma) Франсуа Жозеф (1763 – 1826) — крупнейший французский актер конца XVIII – начала XIX в. В Комеди Франсез с 1787 г. Сохраняя эстетические принципы классицизма в актерской игре, Тальма стал реформатором французского театра (в конце жизни поддержал романтическую драматургию). В 1789 г., исполняя роль Прокула в трагедии Вольтера «Брут», вышел на сцену не в условном театрально-придворном костюме, а в римской тоге, максимально приближенной к античным реалиям, с обнаженными ногами, без парика. Однако стремление к естественности и исторической точности, с трудом воспринимаемое современниками, органично сочеталось в творчестве Тальма с монументальностью образов и декламационной манерой исполнения. [↑](#endnote-ref-101)
145. «Мещанин во дворянстве», комедия Ж. Б. Мольера (1670). [↑](#endnote-ref-102)
146. Здесь: говорил прозой *(фр.).* Журден в «Мещанине во дворянстве» поражается своим способностям, узнав, что всю жизнь говорил прозой. [↑](#endnote-ref-103)
147. {432} По аналогии с ситуацией в мольеровской комедии: «человечество не знало, что говорило языком театра». [↑](#endnote-ref-104)
148. Хогарт (Hogarth) Уильям (1697 – 1764) — английский художник и теоретик искусства эпохи Просвещения. В трактате «Анализ красоты» («Analysis of Beauty», 1753) выступил против норм классицизма. Художественной формулой современного искусства считал волнистую S‑образную линию, называя ее «линией красоты». [↑](#endnote-ref-105)
149. Представления о необходимости равенства в распределении богатства и доходов. Равенство (Egalite) — один из лозунгов Великой французской революции. [↑](#endnote-ref-106)
150. Давид (David) Жак Луи (1748 – 1825) — французский художник, работавший в эстетике классицизма, создатель стиля «ампир» в живописи. Давид принял активное участие в Великой французской революции, был членом Конвента, участвовал в проведении массовых революционных празднеств и в формировании эстетики новой эпохи, ориентированной на образцы республиканского Рима. [↑](#endnote-ref-107)
151. Гран Гиньоль — драматический театр, открывшийся в Париже в 1898 году. Получил название по имени кукольного персонажа XVIII в. — Гиньоля. В XIX в. романтики разрабатывали принципы гиньольного театра как жанра гротескного, эпатирующего. В Гран Гиньоле разыгрывались преимущественно мелодраматические представления с обязательными элементами преувеличенной жестокости. Хотя создатели спектакля вкладывали иронический смысл в сцены насилия, широкая публика воспринимала их за чистую монету. Представления получили широкое признание зрителя. Подобного рода театры с соответствующим репертуаром возникли и в других странах, а название «Гран Гиньоль» стало употребляться с негативным оттенком. [↑](#endnote-ref-108)
152. Государственный переворот *(фр.).* [↑](#endnote-ref-109)
153. Театральный трюк *(фр.).* [↑](#endnote-ref-110)
154. Жребий брошен *(лат.).* [↑](#endnote-ref-111)
155. Карфаген должен быть разрушен *(лат.).* [↑](#endnote-ref-112)
156. Светоний (ок. 70 – 140 гг. н. э.) рассказывает, что император Август, получив известие о поражении его полководца Вара в Тевтобургском лесу, когда отборные римские легионы были поголовно истреблены германцами (9 г. н. э.), в отчаянии воскликнул: «Квинтилий Вар, верни легионы!» [↑](#endnote-ref-113)
157. С этими словами генерал Бонапарт будто бы обратился к солдатам перед сражением при египетских пирамидах 21 июля 1798 г. [↑](#endnote-ref-114)
158. Фраза, приписываемая генералу Камбронну (1770 – 1842), командовавшему дивизией старой наполеоновской гвардии в сражении под Ватерлоо 18 июня 1815 г., в ответ на предложение англичан сдаться. Впрочем, Камбронн в этой битве не погиб, а сдался в плен. [↑](#endnote-ref-115)
159. Осанка, выправка, манера, манера держать себя *(фр.).* [↑](#endnote-ref-116)
160. Во что бы то ни стало; любой ценой *(фр.).* [↑](#endnote-ref-117)
161. В стиле «ампир» *(фр.).* [↑](#endnote-ref-118)
162. Но он был из мира, где все самое лучшее имеет дурную судьбу *(фр.).* [↑](#endnote-ref-119)
163. {433} Какой артист <во мне> погибает! *(лат.).* Фраза, произнесенная римским императором Нероном (см. комм. к стр. 51; В электронной версии — [86](#_Tosh0000197)). [↑](#endnote-ref-120)
164. Амфитеатр, вырубленный в IV в. до н. э. на юго-восточном склоне Акрополя в Афинах (ранее места для зрителей были деревянными и сооружались только на время празднеств). Театр вмещал 14 – 17 тысяч зрителей. В центре орхестры был установлен алтарь Диониса — фимела. [↑](#endnote-ref-121)
165. Вольнодумец *(фр.).* [↑](#endnote-ref-122)
166. Д. И. Писарев (1840 – 1868) написал отдельную статью о романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» — «Базаров» (опубликована в марте 1862 г.). Однако более подробно Писарев разбирает роман в своей программной работе «Реалисты» (1864). Именно ее положения, ставшие характерным воплощением позитивистской критики, пересказывает здесь и далее Евреинов. Позиция Базарова воспринимается Писаревым как однозначно правильная. Основополагающим критерием художественного произведения Писарев называет «пользу»: «Мы не говорим поэту: “шей сапоги”, или историку: “пеки кулебяки”, но мы требуем непременно, чтобы поэт, как поэт, и историк, как историк, приносили, каждый в своей специальности, действительную пользу» (Писарев Д. И. Литературная критика: В 3 т. Т. 2. Л.: Худож. лит., 1981. С. 109). Исходя из этого Писарев, вслед за Базаровым, не отрицает произведение как таковое, но выдвигает жесткие внехудожественные требования к современному искусству: «Если бы в наше время появился поэт с громадным талантом и если бы он, подобно Шекспиру, посвятил лучшие силы своего таланта на создавание исторических драм, то реалистическая критика имела бы полное право отнестись очень сурово к тому обстоятельству, что колоссальный талант отвертывается от интересов живой действительности и уходит в область “беспечального созерцания”…» (Там же. С. 127 – 128). [↑](#endnote-ref-123)
167. Цирковые (зрелища) *(лат.).* (Ср.: Panem et circenses! — Хлеба и зрелищ! (лат.).) [↑](#endnote-ref-124)
168. В 1‑м издании — «наперекор судьбе». [↑](#endnote-ref-125)
169. В 1‑м издании — 1902 г. [↑](#endnote-ref-126)
170. В 1‑м издании — «аккомодацией». [↑](#endnote-ref-127)
171. А. С. Пушкин «Евгений Онегин» (I, 25). [↑](#endnote-ref-128)
172. Возможно, Гордон Абрам Осипович (1840 – ?), юрист, закончил Московский университет, служил в Сенате, присяжный поверенный. В конце XIX – начале XX в. напечатал ряд работ по гражданскому праву. [↑](#endnote-ref-129)
173. Гуман (Humann) Карл (1839 – 1896) — немецкий инженер и археолог, с 1860‑х гг. вел раскопки в Греции, Турции, Палестине. Автор трудов (в соавторстве) «Результаты раскопок в Пергаме» (3 т., 1880 – 1888), «Путешествия по Малой Азии и северной Сирии» (2 т., 1890). [↑](#endnote-ref-130)
174. Оршанский Л. Г. Игрушки: Статьи по истории, этнографии и психологии игрушек. М.; Пг.: Гос. изд., 1923. [↑](#endnote-ref-131)
175. Здесь: играть в войну *(фр.).* [↑](#endnote-ref-132)
176. {434} А. С. Пушкин «Евгений Онегин» (V. 2). [↑](#endnote-ref-133)
177. Удин Жан д’ (Jean d’Udine). Искусство и жест / Пер. С. Волконского. СПб.: Сириус, 1911. [↑](#endnote-ref-134)
178. Провиденс — столица штата Род-Айленд на северо-востоке США. [↑](#endnote-ref-135)
179. Возможно, имеется в виду семья Фрателлини (Fratellini), артистов цирка итальянского происхождения. Глава семьи Густаво (1842 – 1905) выступал как акробат на трапеции. Его сын Луи (1868 – 1909) начинал как акробат, потом стал клоуном, совместно с братом Полем (1877 – 1940) работал в парижском Зимнем цирке. Впоследствии Поль и его братья Франсуа (1879 – 1915) и Альбер (1886 – 1961), вместе с представителями следующего поколения Фрателлини, создали программу в цирке Медрано на Монмартре (Франсуа — в амплуа «белого клоуна», Поль и Альбер — «рыжие»). С 1916 г. их выступления пользовались большим успехом у публики. Гастролировали в Европе и Америке. [↑](#endnote-ref-136)
180. Английская ежедневная газета, издаваемая с 1903 г. [↑](#endnote-ref-137)
181. «Психология сна» — книга З. Фрейда, вышедшая в Москве в 1912 г. Далее были переиздания (изд. «Современные проблемы») в 1924 и 1926 гг. Более точное название работы Фрейда — «О сновидении» (краткое изложение основных положений фундаментальной работы 1900 г. «Толкование сновидений»). Ср. совр. перевод: Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений. М.: Просвещение, 1990. С. 328. [↑](#endnote-ref-138)
182. Ср.: Фрейд З. Психология бессознательного. С. 327. [↑](#endnote-ref-139)
183. В 1‑м издании — «Из всего этого мы еще раз убеждаемся». [↑](#endnote-ref-140)
184. «L’Art d’être grand-рèrе» — сборник стихотворений Виктора Гюго (Hugo, 1802 – 1885), вышедший в 1877 г. В сборник вошли стихи, написанные после 1871 г., когда скоропостижно скончался сын писателя Шарль и его дети Жорж и Жанна стали жить у деда. Книга сразу приобрела широкую известность. [↑](#endnote-ref-141)
185. Рёскин (Ruskin) Джон (1819 – 1900) — английский писатель, философ, теоретик искусства, критик и моралист. Распространял идеи культивирования красоты и внедрения ее в повседневную жизнь. Под его влиянием складывались теории прерафаэлитов и многие эстетические направления конца XIX в. [↑](#endnote-ref-142)
186. Амплуа первого любовника *(фр.).* [↑](#endnote-ref-143)
187. *Джордж Брайан Брэммель —* Браммелл (Brummell) Джордж Брайан (1778 – 1840), британский денди, законодатель мод нач. XIX в., близкий друг принца-регента, позднее короля Георга IV. В 1816 г. сбежал от кредиторов во Францию, где и умер в психиатрической лечебнице. На русском языке книга Ж. А. Барбе д’Оревильи издана под названием «Дэндизм и Джордж Брэммель» (М.: Альциона, 1912) и переиздана под названием более точным «О дендизме и Джордже Браммеле» (М.: Изд‑во Независимой газеты, 2000). [↑](#endnote-ref-144)
188. Карлейль (Carlyle) Томас (1795 – 1885) — английский писатель, историк, философ-моралист. Рассматривал историю человечества как проявление действия отдельных личностей. Критерием цивилизации считал нравственный долг. [↑](#endnote-ref-145)
189. {435} Барбе д’Оревильи (Barbey d’Aurevilly) Жюль Амедей (1808 – 1889) — французский писатель-романтик. В начале 1840‑х гг. опубликовал в еженедельной газете «Le Journal des Débats» цикл статей «Du dandisme et de Georges Brummel» с проповедью дендизма. На русском языке книга вышла отдельным изданием в 1912 г. Впоследствии пропагандировал роялистские идеи и исповедовал католицизм. [↑](#endnote-ref-146)
190. *Жервез* (Gervaise) Франсуа Арман (1660 – 1751) — французский биограф, в конце XVIII в. издал несколько сочинений об ордене траппистов, впоследствии писал биографии святых и религиозных деятелей, например «Жизнь Абеляра и Элоизы» (1720). [↑](#endnote-ref-147)
191. Ле Бутийе де Ранее (Le Bouthillier de Ranee) Арман Жан (1626 – 1700) — французский религиозный деятель, аббат, основатель ордена траппистов. [↑](#endnote-ref-148)
192. Жозеф Пеладан — правильнее: Пеладан (Peladan) Жозефен (1859 – 1918), по прозвищу Сар Пеладан (Sar — от перс. «маг»). Французский писатель и мистик, пропагандировал идеи Вагнера, учредил орден-салон «Роза + крест» (1892), в котором устраивались художественные, музыкальные и театральные акции. Автор романов и пьес, написанных под влиянием вагнеровских музыкальных драм и античных трагедий: «Потомок звезд» (1892), «Вавилон» (1895), «Эдип и Сфинкс» (1897), «Прометеида», «Семирамис» (написана для Сары Бернар в 1897 г., в 1905 г. представлена на сцене античного театра). Во время мистических театрализованных представлений Пеладан облачался в средневековые рыцарские костюмы или бархатный сюртук и сапоги. [↑](#endnote-ref-149)
193. Людовик (Людвиг) II Баварский (1845 – 1886) — баварский король. Евреинов посвящает ему отдельный раздел главы — «Король-безумец» — в первой части «Театра для себя». [↑](#endnote-ref-150)
194. Ришпен (Richepin) Жан (1849 – 1926) — французский писатель-неоромантик, член Французской академии. Автор стихов анархического содержания, исторических романов и многочисленных драм. [↑](#endnote-ref-151)
195. Д’Аннунцио Габриеле (D’Annunzio, наст. фам.: Rapagnetta, 1863 – 1938) — итальянский писатель, поэт, драматург, член Итальянской академии (впоследствии — ее президент). Возможно, Евреинов имеет в виду мундир академика Д’Аннунцио. [↑](#endnote-ref-152)
196. Как у Нерона *(фр.).* [↑](#endnote-ref-153)
197. Одним из самых экстравагантных поступков Уайльда, вызвавших признание и поклонение подражателей, стало использование в петлице фрака вместо бутоньерки цветка подсолнечника. [↑](#endnote-ref-154)
198. Масканьи (Mascagni) Пьетро (1863 – 1945) — итальянский композитор и дирижер, автор оперы «Сельская честь» (1889), основоположник оперного веризма. [↑](#endnote-ref-155)
199. Опустите занавес, фарс сыгран! *(фр.).* [↑](#endnote-ref-156)
200. Надо умирать, грешник *(фр.).* [↑](#endnote-ref-157)
201. Мастер греческой монументальной живописи 2‑й пол. IV в. до н. э., был придворным художником Александра Македонского. [↑](#endnote-ref-158)
202. (Зевксид) — греческий живописец V – IV вв. до н. э. [↑](#endnote-ref-159)
203. {436} Персонаж поэмы Альфреда де Мюссе «Ролла» (1833). [↑](#endnote-ref-160)
204. Персонаж романа И. В. Гете «Страдания юного Вертера» (1774). [↑](#endnote-ref-161)
205. Персонаж романа Гюисманса «Наоборот» («A rebours», 1884). [↑](#endnote-ref-162)
206. Гранвиль — представитель графского рода де Гранвилей, персонаж повести Оноре де Бальзака «Побочная семья» (1842). [↑](#endnote-ref-163)
207. Персонаж романа О. Бальзака «Сельский врач» (1833), вошедшего в цикл «Сцены сельской жизни». [↑](#endnote-ref-164)
208. Мадмуазель Роза Кормон — персонаж повести О. Бальзака «Старая дева» (1836), входящей в цикл «Сцены провинциальной жизни». [↑](#endnote-ref-165)
209. Скавронский Павел Мартынович (1757 – 1793) — последний представитель рода графов Скавронских, большую часть жизни провел в Италии (с 1785 г. — русский посол при неаполитанском дворе), покровитель музыкантов и певцов, композитор-любитель и исполнитель. [↑](#endnote-ref-166)
210. Внезапно, неожиданно; здесь: импровизируя *(итал.).* [↑](#endnote-ref-167)
211. В 1‑м издании — «paranoia». [↑](#endnote-ref-168)
212. От карточного термина «сделать сюркуп» — «перебить какую-нибудь карту». [↑](#endnote-ref-169)
213. В 1614 г. в Таррагоне вышла подложная «Вторая часть хитроумного идальго Дон Кихота Ламанчского, содержащая рассказ о его третьем выезде и сочиненная лиценциатом Алонсо Фернандесом де Авельянеда, из города Тордесильяса». Об этой книге Сервантес упоминает в Посвящении, в Прологе и в последней главе второй части «Дон Кихота» (1615). [↑](#endnote-ref-170)
214. Год убийства баварского короля Людвига II. [↑](#endnote-ref-171)
215. В Дрездене в 1908 г. проходил IV Международный конгресс эсперанто. [↑](#endnote-ref-172)
216. Нордау Макс — см. комм. к стр. 44; В электронной версии — [50](#_Tosh0000198). Ломброзо (Lombroso) Чезаре (1836 – 1909) — итальянский врач, психиатр, автор нескольких сочинений о природе преступления и популярной книги «Гениальность и помешательство», в которой доказывается близость этих понятий, причем гениальность рассматривается как патологическое состояние. [↑](#endnote-ref-173)
217. Конец века *(фр.).* [↑](#endnote-ref-174)
218. Речь идет о сказке Г. Х. Андерсена «О том, как буря перевесила вывески». [↑](#endnote-ref-175)
219. Мюллер (Muller) Адам Хенрик (1779 – 1829) — немецкий философ, экономист, историк. Изучал теологию и естественные науки. Входил в группу гейдельбергских романтиков, друг Г. фон Клейста. Автор сочинений «Теория антитезы» (1804), «Лекция о немецкой науке и литературе» (1806 – 1807), «Основы искусства политики» (3 т., 1809), «Теория политэкономии» (2 т., 1812), «Опыт новой теории денег» (1816), «О необходимости теологической основы всех политических наук и, в частности, политэкономии» (1819) и других. [↑](#endnote-ref-176)
220. Вернер (Werner) Захария (1768 – 1823) — немецкий драматург-романтик, автор исторических и мистических драм, создатель жанра «трагедий рока». [↑](#endnote-ref-177)
221. Шлегель (Schlegel) Фридрих (1772 – 1829) — немецкий философ, теоретик искусства, {437} писатель, входил в группу йенских романтиков. В 1808 г. перешел в католичество. [↑](#endnote-ref-178)
222. Граф Штольберг (Stolberg) Фридрих Леопольд (1750 – 1819) — немецкий поэт, входил в группу «Геттингенская роща», переводил Гомера, Эсхила, Платона. В 1800 г. вступил в католичество, написал «Историю христианской религии». [↑](#endnote-ref-179)
223. *Апухтин* Алексей Николаевич (1840 – 1893) — поэт, прозаик. Евреинов приводит строку из стихотворения «Недостроенный памятник» (1871), в нем описывается сон: строящийся памятник Екатерине II перед зданием Александринского театра (архитекторы М. О. Микешин и Д. И. Гримм) оживает, и Екатерина обращается к актерам театра:

     Волненье усмирив движением руки,  
     Промолвила она, склонив к театру взоры:  
     «Учитесь у меня, российские актеры,  
     Я роль свою сыграла мастерски…» [↑](#endnote-ref-180)
224. См.: Иер. 27 : 2 ел. [↑](#endnote-ref-181)
225. От фр. confortation — укрепление. [↑](#endnote-ref-182)
226. В 1‑м издании — «увидеть без всякой натяжки». [↑](#endnote-ref-183)
227. Своего рода *(лат.).* [↑](#endnote-ref-184)
228. Военно-морская крепость в Китае, на побережье Желтого моря. Во время Русско-японской войны русские войска держали оборону крепости в течение всего 1904 г., но в декабре вынуждены были ее оставить. В настоящее время — китайский город Люйшунь. [↑](#endnote-ref-185)
229. Необходимое условие *(лат.).* [↑](#endnote-ref-186)
230. См. комм. к стр. 34; В электронной версии — [18](#_Tosh0000199). [↑](#endnote-ref-187)
231. *Кей* (Key) Эллен (1849 – 1926) — шведская феминистка и педагог, автор книг «Столетие ребенка» («The Century of the Child», 1909), «Мораль женщины, и другие эссе» («The Morality of Woman and Other Essays», 1911), «Возрождение материнства» («The Renaissance of Motherhood», 1914), «Война, мир и будущее» («War, Peace and the Future», 1916). [↑](#endnote-ref-188)
232. Острота; афоризм *(фр.).* [↑](#endnote-ref-189)
233. Артур Шопенгауэр «Афоризмы житейской мудрости», гл. V, раздел Ь: «О нашем поведении по отношению к себе»: «Всецело быть самим собой человек может лишь до тех пор, пока он один; кто, стало быть, не любит одиночества, тот не любит и свободы, ибо лишь в одиночестве бываем мы свободны. Принуждение — неразлучный спутник всякого общества, и всякое общество требует жертв, которые оказываются тем тяжелее, чем ярче наша собственная индивидуальность» (Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М.: ТЕРРА — Книжный клуб: Республика, 2001. С. 313). [↑](#endnote-ref-190)
234. В 1‑м издании — Cherbuliez. [↑](#endnote-ref-191)
235. Не следует смеяться *(лат.).* [↑](#endnote-ref-192)
236. Шопенгауэр «Paralipomena», гл. XXIX: «К физиогномике», § 377: «Есть даже люди, на лицах которых написана такая наивная пошлость и низменность помыслов и при этом такая животная ограниченность ума, что диву даешься, как это они решаются еще выходить с такой физиогномией {438} и не предпочтут лучше носить маску» (Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 491). [↑](#endnote-ref-193)
237. Смайльс (Smiles) Сэмюэль (1812 – 1904) — шотландский автор, наиболее известный своей дидактической работой «CaMonoMoiub» («Self-Help», 1859; в рус. пер. «Саморазвитие»), которая вместе с последующими — «Характер» («Character», 1871), «Бережливость» («Thrift», 1875) и «Долг» («Duty», 1880) возносили основные викторианские ценности. [↑](#endnote-ref-194)
238. Следует не смеяться, а понимать *(лат.).* [↑](#endnote-ref-195)
239. Вызов, от итал. gettato — выброс. [↑](#endnote-ref-196)
240. (Копорка) — женщина, работающая на огородах (от названия с. Копорье в Ленингр. обл.). [↑](#endnote-ref-197)
241. «Три сестры» — третья постановка пьесы А. П. Чехова в Московском Художественном театре. Премьера состоялась в январе 1901 г. Именно в этой постановке режиссеры К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко реализовали принцип построения характеров персонажей от внутреннего к внешнему, создали подтекст, в который вкладывается большее содержание, нежели в произносимые слова; использовали прием пауз для раскрытия внутренней жизни героев. Трагический конфликт трактовали как столкновение бытового однообразия и духовной стойкости героинь. [↑](#endnote-ref-198)
242. Ты безумен, мой дорогой *(фр.).* [↑](#endnote-ref-199)
243. [Еще раз приношу почтительную благодарность Его Светлости Принцу Чэну за подробности о его родном театре, интересном, как и мой милостивый собеседник. — *Н. Е.*] [↑](#footnote-ref-46)
244. У. Шекспир «Король Генрих V» (Пролог), пер. А. Л. Соколовского. (Строка «Зайдет о лошадях — воображайте…» в переводе Соколовского звучит: «Зайдет о лошадях — вообразите…»). [↑](#endnote-ref-200)
245. Суть театральной реформы, предпринятой крупнейшим актером XVIII в. Дэвидом Гарриком (Garrick, 1717 – 1779) заключается в том, что он полностью вживался в психологию играемого персонажа и зритель отождествлял актера с изображаемым образом. До Гаррика актер всегда оставался самим собой, на сцене не стремясь разрушить зрительского ощущения присутствия в театре. «Зрительной позицией» Евреинова является принцип «иллюзии преображения», т. е. театральную ценность имеет иллюзия, а не подлинная реальность. Художник создает иллюзию обстановки. Гаррик, напротив, своим высочайшим мастерством утверждает позицию подлинности в искусстве. [↑](#endnote-ref-201)
246. «Перикола» («La Perichole»), оперетта Жака Оффенбаха. В переложении Михаила Гальперина строки из письма Периколы, после которых Пикилло решает повеситься, звучат так:

     Клянусь, что прощаясь с тобою,  
     Люблю одного я тебя.  
     Ухожу я, гонима судьбою,  
     Навек Перикола твоя.

     В это время звучит музыка, соответствующая словам либретто:

     Ты должен понять сам,  
     Что это не может продолжаться —  
     {439} И что лучше, Боже, что я тебя люблю,  
     И что лучше нам расстаться…

     В русском варианте либретто этот текст отсутствует. [↑](#endnote-ref-202)
247. «Вампука*»* («Принцесса Африканская»), «образцовое либретто для оперы» — пародия, написанная М. Н. Волконским (1860 – 1917) и опубликованная в 1900 г. под псевдонимом Анчар Манценилов. Впервые поставлена как опера на музыку В. Г. Эренберга в театре «Кривое зеркало» в январе 1909 г. (реж. Р. А. Унгерн). [↑](#endnote-ref-203)
248. Греч. anaphora «возношение» — единоначатие, повторение звуков, словосочетаний, ритмических и речевых конструкций в начале параллельных синтаксических периодов или стихотворных строк. Также *анафора —* центральный раздел полного евхаристического богослужения (Божественной Литургии), во время которого совершается преложение хлеба и вина и Тело и Кровь Христа. [↑](#endnote-ref-204)
249. Новый человек *(лат.).* В Древнем Риме — человек неаристократического происхождения, сделавший карьеру благодаря своим способностям. В переносном смысле — человек новых взглядов. Кроме того, Homo Novus — псевдоним крупнейшего театрального критика рубежа XIX – XX вв. и руководителя театра «Кривое зеркало» А. Р. Кугеля (1864 – 1928). См. также комм, к стр. 102; В электронной версии — [247](#_Tosh0000200). [↑](#endnote-ref-205)
250. *Ходлер* (Hodler) Фердинанд (1853 – 1918) — швейцарский художник-экспрессионист, испытал влияние французских символистов. На его картинах фигуры, обладающие классической монументальностью, образуют ритмически повторяющиеся фигуры и вписываются в замкнутую композицию (разрабатывал принцип параллелизма). [↑](#endnote-ref-206)
251. Массовые группировки в духе Рейнхардта. Макс Рейнхардт применял экспрессионистические принципы организации сценического пространства и статистов, размещенных на этом пространстве. Характерный пример: «Царь Эдип» Г. фон Гофмансталя (1910), в котором «тысячерукая» толпа устремляется в едином эмоциональном порыве к Эдипу — Моисеи, являющемуся центром общей экспрессионистической композиции. [↑](#endnote-ref-207)
252. Роль Вампуки в спектакле «Кривого зеркала» исполнила Е. П. де Горн. [↑](#endnote-ref-208)
253. Все, что слишком глупо — воспевается *(фр.).* [↑](#endnote-ref-209)
254. См. комм. к стр. 32; В электроной версии — [10](#_Tosh0000201). [↑](#endnote-ref-210)
255. Еженедельные сатирические журналы. «Сатирикон» издавался в Петербурге с 1908 по 1914 г. Редактор — А. А. Рудаков, затем — А. Т. Аверченко. С 1913 г. Аверченко издавал журнал «Новый Сатирикон». «Будильник» издавался в Петербурге в 1865 – 1871 гг., затем — в Москве в 1873 – 1917 гг. Среди сотрудников журнала были Д. Д. Минаев, Н. Н. Златовратский, в 1881 – 1887 гг. здесь печатался А. П. Чехов. [↑](#endnote-ref-211)
256. Оперы Рихарда Вагнера 1840‑х гг.: «Летучий голландец», «Риенци», «Тангейзер», «Лоэнгрин». [↑](#endnote-ref-212)
257. {440} Вторая опера М. И. Глинки (1804 – 1857). Премьера состоялась в Петербурге в 1842 г., опера не была принята публикой. [↑](#endnote-ref-213)
258. Кюи Цезарь Антонович (1835 – 1918) в своей музыкально-критической деятельности был выразителем взглядов «Могучей кучки», высоко оценивал творчество М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова. Вместе с тем Кюи не принял творчество композиторов новой музыкальной эпохи — Р. Вагнера, Д. Верди, П. И. Чайковского. [↑](#endnote-ref-214)
259. Название статьи Д. С. Мережковского (1865 – 1941), опубликованной впервые в «Полярной звезде» (1905. № 1, 3) и потом неоднократно переиздававшейся. Мережковский противопоставил духовности и свободе, присущим русской интеллигенции, стихию мещанства, которое рвется к власти в облике, в частности, большевизма и несет в себе хамство и разрушение культуры. [↑](#endnote-ref-215)
260. В 1‑м изд. — «чуть не вчера». «L’*Affaire» —* букв.: «дело» *(фр.),* здесь: «дело Дрейфуса», сфабрикованное в 1894 г. судебное дело по ложному обвинению офицера французского Генерального штаба еврея Альфреда Дрейфуса (Dreyfus) в шпионаже в пользу Германии. Несмотря на отсутствие доказательств, суд приговорил Дрейфуса к пожизненной каторге. Борьба вокруг дела Дрейфуса привела к политическому кризису. Под давлением демократических сил Дрейфус в 1899 г. был помилован, в 1906‑м реабилитирован. [↑](#endnote-ref-216)
261. Вот в чем вопрос *(англ.).* Цитата из монолога Гамлета (III, 3). [↑](#endnote-ref-217)
262. Здесь: мастер *(фр.).* [↑](#endnote-ref-218)
263. Основательно, вполне *(фр.).* [↑](#endnote-ref-219)
264. Следовательно *(лат.).* [↑](#endnote-ref-220)
265. Кавальери (Cavalieri) Лина (Наталина) (1874 – 1944) — итальянская певица-сопрано, завоевавшая огромную популярность в лирических партиях. В 1901, 1907 – 1910, 1914 гг. выступала в Петербурге. [↑](#endnote-ref-221)
266. Принцип «сценического императива», выдвинутый Евреиновым, фактически совпадает с крэговской концепцией актерского искусства. По Крэгу, актер должен преодолевать себя ради создания объективного сценического образа, максимально соответствующего литературному материалу. Исследователь творчества Крэга Т. И. Бачелис утверждает: «Если Станиславский добивался слияния человеческого “я” с актерской ролью, персонажем, если, по Станиславскому, актерский образ есть “я” (т. е. актер) “в предлагаемых обстоятельствах” пьесы, то Крэг твердо настаивал на необходимости дистанции между исполнителем и персонажем, актером и ролью. Он подчеркивал, что артист обязан подняться на высоту трагедийного образа, хотя прекрасно понимал, что артист не может пребывать на такой высоте все время, пока идет пьеса» (Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 167). [↑](#endnote-ref-222)
267. См. комм. к стр. 53; В электронной версии — [94](#_Tosh0000202). [↑](#endnote-ref-223)
268. To, что должно быть понято *(лат.).* [↑](#endnote-ref-224)
269. Австрийская ежедневная газета, выходившая в Вене с 1864 г. до конца Второй мировой войны. [↑](#endnote-ref-225)
270. {441} Муций СцеволаГай — древнеримский юноша. После изгнания из Рима (510 г. до н. э.) Тарквиний Гордый склонил этрусского правителя Порсенну напасть на Рим. Муций пробрался в лагерь этруссков, но по ошибке убил помощника Порсенны. Правитель стал пугать его предстоящими муками, но Муций положил правую руку на огонь, показывая свое мужество. За что получил прозвище Сцевола-Левша. Порсена отказался от борьбы с Римом и заключил мир. [↑](#endnote-ref-226)
271. здесь: на публику *(фр.).* [↑](#endnote-ref-227)
272. Муз. термин: акцентируя, выделяя, с силой *(итал.).* [↑](#endnote-ref-228)
273. Пьеса Евреинова (см. комм. к стр. 37; В электронной версии — [29](#_Tosh0000203)). [↑](#endnote-ref-229)
274. Ср. библейское «И от лица твоего камо бежу?» т. е. «И от лица твоего куда убегу?» (Пс. 138 : 7); или «Камо грядеши?» т. е. «Куда идешь?» (Иоан. 13 : 36). [↑](#endnote-ref-230)
275. Последние слова Гете. [↑](#endnote-ref-231)
276. Раб рабов божьих *(лат.),* самоуничижительное наименование римских пап. [↑](#endnote-ref-232)
277. Бут (Booth) Уильям (1829 – 1912) — основатель (1865) и первый генерал (1878 – 1912) благотворительной организации «Армия спасения». [↑](#endnote-ref-233)
278. Фр. lambrequin — короткое горизонтальное полотнище, верхняя часть оконной или дверной драпировки, украшение под крышей или навесом. [↑](#endnote-ref-234)
279. Сигэта Садакацу (Садакадзу) (1765 – 1831) — японский писатель, более известный под псевдонимом Дзиппэнся Икку. Основная книга, принесшая ему известность, — «На своих двоих по Токайдосскому тракту» (1802), юмористическое произведение с картинками — прототипами комиксов. Был известным любителем розыгрышей, потрясшим пришедших на его похороны фейерверком из гроба. Эта история получила распространение лишь после траурной церемонии, и есть предположения о ее апокрифичности, т. к. подобные факты излагались в книжках комического содержания задолго до смерти Икку.

     Примечательно, что Цуруя Намбоку, драматург, писавший пьесы для театра Кабуки и умерший за два года до Икку, «срежессировал» свои похороны. Их «сценарий» был напечатан и роздан участникам церемонии. [↑](#endnote-ref-235)
280. Пьеса Евреинова, написанная в сезоне 1908 – 1909 гг. для предполагавшегося открытия театра «Арлекин». Позднее поставлена Евреиновым в «Веселом театре для пожилых детей». [↑](#endnote-ref-236)
281. Добавлены во 2‑м издании. [↑](#endnote-ref-237)
282. <Я воздвиг> памятник прочнее меди *(лат.).* Начало знаменитой оды Горация (III, 30, 1). [↑](#endnote-ref-238)
283. Третьего не дано *(лат.).* [↑](#endnote-ref-239)
284. Реферат, прочитанный в Москве в Литературно-художественном кружке 16 декабря 1908 г., в С.‑Петербурге в Театральном клубе 21 февраля и в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской 4 марта 1909 г. Издание Н. И. Бутков-ской. СПб., 1909. Второе издание — авторское — идентично первому (СПб., 1913). [↑](#endnote-ref-240)
285. {442} См.: Боринский К. Театр: Лекции / Пер. с нем. с тремя доп. статьями и примеч. прив.‑доц. С.‑Петерб. ун‑та Б. В. Варнеке. СПб.: Петерб. учеб. маг., 1902. [↑](#endnote-ref-241)
286. Гроос (Groos) Карл (1861 – 1946) — немецкий философ, профессор в университетах Гессена, Базеля и Тюбингена (1911 – 1929), автор сочинений по эстетике, первое из которых («Einleitung in die Asthetik») опубликовано в 1892 г. и переведено на русский язык в 1899 г. (Гроос К. Введение в эстетику / Пер. с нем. А. Туревича; Под ред. Л. А. Сева. Киев; Харьков: Южно-рус, кн‑во Ф. А. Иогансона, 1899). [↑](#endnote-ref-242)
287. Второй монолог Фауст произносит после явления Духа и ухода Вагнера. Он начинается словами:

     Охота надрываться чудаку!  
     Он клада ищет жадными руками  
     И, как находке, рад, копаясь в хламе,  
     Любому дождевому червяку.

     *(Пер. Б. Пастернака.)*

     Признав тщетность земной жизни Фауст принимает решение выпить кубок с ядом:

     И вот я пью его душою всею  
     Во славу дня, за солнечный восход.

     В этот момент хор ангелов поет «Христос воскрес!» и Фауст решает не пить из кубка. [↑](#endnote-ref-243)
288. Понятие в философии и психологии, введено Г. Лейбницем; ясное и осознанное восприятие какого-либо впечатления, ощущения в отличие от бессознательной перцепции. И. Кант наряду с этой «эмпирической» апперцепцией вводит понятие «трансцендентальной» апперцепции — изначального неизменного «единства сознания» как условия всякого опыта и познания, позволяющего синтезировать разнообразные восприятия. В психологии В. Вундта апперцепция — восприятие, требующее напряжения воли. В современной психологии синоним восприятия. [↑](#endnote-ref-244)
289. Фехнер (Fechner) Густав Теодор (1801 – 1887) — немецкий философ, создатель психофизики, писатель-сатирик. В своих трудах «Элементы психофизики» (1860), «Начала эстетики» (1876) и др. сформулировал принципы пантеистической и панпсихической натурфилософии, стремился к математическому объяснению единства (параллелизма) материи и духа. Отдельное издание работы Фехнера на русском языке появилось уже после опубликования «Введения в монодраму»: Фехнер Г. Ф. Жизнь после смерти. Пг.: Новый человек, 1915. [↑](#endnote-ref-245)
290. Фреголи (Fregoli) Леопольдо (1867 – 1936) — итальянский актер-эксцентрик, разыгрывал моноспектакли, преображаясь в образы различных персонажей. Гастролировал по странам Европы и Америки. [↑](#endnote-ref-246)
291. Теспис*,* или Феспид (вторая половина VI в. до н. э.) — древнегреческий поэт и актер, первый драматург, создатель трагедии. На празднике Великих Дионисий в 534 – 533 гг. до н. э. он преобразовал дифирамбы, исполняемые хором, в диалог хора и актера. [↑](#endnote-ref-247)
292. {443} Кугель Александр Рафаилович (1864 – 1928) — театральный критик, редактор журнала «Театр и искусство» (1897 – 1918). Отстаивал свободу театра от литературы с точки зрения принципов «актерского театра». [↑](#endnote-ref-248)
293. Крэг не игнорировал современных авторов, ставя спектакли и делая эскизы к постановкам по пьесам Х. Ибсена, А. Стриндберга, У. Б. Йейтса. Тем не менее в целом отношение к новой драме у Крэга было негативным. По его мнению, современные драматурги, в отличие от Шекспира, не оставляют необходимой свободы для творчества режиссера. В статье «Призыв к двум театрам» (из книги «Грядущий театр», 1920), Крэг писал: «… Мои симпатии склоняются к безмолвной драме — именно в силу того, что я верю в долговечную драму и страстно желаю ее появления. Я по-прежнему упорно верю в то, что самой долговечной драмой является драма безмолвная» (Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. М.: Искусство, 1988. С. 282). [↑](#endnote-ref-249)
294. Обер Шарль — автор книги «Мимическое искусство» (Aubert Charles. L’Art mimique suivi d’un traité de la pantomime et du ballet. P.: E. Meuriot, 1901.) [↑](#endnote-ref-250)
295. Квинт Росций Галл (ок. 130 до н. э. — ок. 62 до н. э.) — древнеримский комический актер, использовал на сцене выразительную пластику, оттачивая каждый жест на репетициях. Росций пытался использовать маску в римском театре, был учителем и другом Цицерона, который написал «Речь за Квинта Росция, актера». [↑](#endnote-ref-251)
296. Кассиодор (Cassiodorus) Флавий Магн Аврелий (ок. 490 – 583) — римский писатель и политический деятель, находился на службе у Теодориха до 540 г. после чего основал Виварийский монастырь, в котором собирал античные рукописи. Автор «Истории готов» и «Институции», в которой излагались, в частности, сведения о семи «свободных искусствах». [↑](#endnote-ref-252)
297. Сверхчеловек *(нем.).* [↑](#endnote-ref-253)
298. В 1908 г., когда было написано «Введение в монодраму», Морис Метерлинк закончил «Синюю птицу» — пьесу, которую Евреинов прекрасно знал (премьера в МХТ 30 сентября 1908 г.) и о которой писал за несколько фраз до «новой» пьесы. Следующая пьеса Метерлинка — «Мария Магдалина» появилась в 1913 г. и никак не отвечает характеристике пьесы с «царством волшебного сна, где действуют некие “общечеловеки” вне времени и пространства». Скорее всего информация о «новой» пьесе досталась Евреинову столь искаженной, что он не узнал в ней «Синюю птицу». В Бельгии и Франции эта пьеса получила распространение несколько позже (первая постановка в Париже осуществлена Л. А. Сулержицким в 1911 г.). [↑](#endnote-ref-254)
299. Здесь: витала в воздухе *(итал.).* [↑](#endnote-ref-255)
300. «Идея вечного возвращения» Ницше заключается в том, что историческое развитие движется не по спирали, а по кругу. Каждая реалия и вещь непременно повторяется, ибо вселенная стремится к воспроизведению самой себя. Таким образом отвергается идея прогресса, но провозглашается воля к повторению себя и amor fati (любовь к року). Бланки (Blanqui) Луи Огюст (1805 – 1881) — французский публицист и революционер. Приговоренный {444} к пожизненному заключению написал астрономический трактат «L’Eternite dans les astres», опубликованный в 1872 г. Исходя из идеи бесконечности пространства и времени, провозглашал бесконечное повторение существующих во вселенной форм. Лебон (Le Bon) Гюстав (1841 – 1931) — французский социальный психолог и антрополог, разработал принципы психологии толпы. Еврей-нов, вероятно, подразумевает книгу Лебона «Эволюция материи», изданную на русском языке (СПб., 1912). [↑](#endnote-ref-256)
301. Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре: Сб. статей. СПб.: Шиповник, 1908. С. 195. [↑](#endnote-ref-257)
302. Фишер (Fischer) Куно (1824 – 1907) — немецкий историк философии, биограф, гегельянец. На русском языке издавались его «История новой философии» (В 8 т. СПб., 1901 – 1909), книги о Ф. Бэконе, Шопенгауэре, брошюра «О свободе человека». [↑](#endnote-ref-258)
303. Вольфрам фон Эшенбах (Wolfram von Eschenbach, ок. 1170 — ок. 1220) — немецкий миннезингер, автор стихотворного романа «Парцифаль» о рыцарях Круглого стола. [↑](#endnote-ref-259)
304. Зибек (Siebeck) Герман (1842 – 1920) — немецкий философ-неокантианец, труды по истории философии, психологии, эстетики. Книга «Сущность эстетического опыта» («Das Wesen der ästhetischen Anschauung») была издана в Берлине в 1875 г. [↑](#endnote-ref-260)
305. Евреинов доводит до завершения основополагающий принцип искусства — отображение в любом произведении человека. Этот принцип, выдвинутый еще в античной эстетике, нашел свое завершение в «Дегуманизации искусства» Х. Ортеги‑и‑Гассета (1925): «Вместо “живой” реальности можно говорить о человеческой реальности… “Человеческая” точка зрения — это та, стоя на которой мы “переживаем” ситуации, людей и предметы. И обратно, “человеческими”, гуманизированными оказываются любые реальности — женщина, пейзаж, судьба, — когда они предстанут в перспективе, в которой они обыкновенно “переживаются”» (Ортега‑и‑Гассет X. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 231). Ортега видит смысл нового искусства именно в преодолении «человеческого, слишком человеческого». Ту же тенденцию можно видеть в театральной концепции Г. Крэга, позднее — А. Арто. Евреинов, напротив, декларирует «проявление личности» в любых реалиях, вовлеченных в монодраму. Это объясняется тем, что он постоянно опирается на традиции театра последних веков и, как режиссер, стоит у истоков «традиционализма» (то же можно сказать и о его драматургии). Вместе с тем театральная традиция, да и личность как единственный объект рассмотрения искусства, становятся у Евреинова материалом для игры и уступают место иной реальности — театральной. [↑](#endnote-ref-261)
306. В трагедии Оскара Уайльда «Саломея» почти каждый из персонажей (Нарработ, Ирод, Саломея, Паж) дает свою — поэтическую — характеристику луны. И только прагматичная Иродиада ограничивается краткой репликой: «Луна как луна». [↑](#endnote-ref-262)
307. Евреинов иронизирует над одной из {445} распространенных символистских концепций театра — театром поэта, где выразительные средства лишь дополняют поэтическое слово, будят зримые образы в воображении зрителя. [↑](#endnote-ref-263)
308. Евреинов исходит из концепции, наиболее полно сформулированной Анри Бергсоном. Французский философ противопоставляет *пространственный* мир предметов и *длительный* мир сознания, в котором предметы обретают свое реальное значение. «Вне меня, в пространстве, есть лишь единственное положение стрелки маятника, ибо от прошлых положений ничего не остается, — иллюстрирует Бергсон свою теорию в книге “Опыт о непосредственных данных сознания”. — Внутри же меня продолжается процесс организации или взаимопроникновения фактов сознания, составляющих истинную длительность» (Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Московский Клуб, 1992. С. 96). Теория Евреинова, как и некоторые другие театральные концепции начала XX в., имеет философскую базу в интуитивизме Бергсона. [↑](#endnote-ref-264)
309. Эта концепция позднее была положена в основу принципа *биомеханики,* практически разработанной Вс. Мейерхольдом. [↑](#endnote-ref-265)
310. «Totenmesse» — рассказ, написанный Станиславом Пшибышевским (Przybyszewski, 1868 – 1927) на немецком языке в 1893 г., на польском языке рассказ вышел в 1901 г. (под названием «Requiem aeternam»), на русском — в 1906 г. [↑](#endnote-ref-266)
311. См. мою статью «Апология театральности» в газ<ете> «Утро», № 15, 1908 г. [↑](#footnote-ref-47)
312. Трилогия Н. Евреинова «Театр для себя» была издана в трех томах в издательстве Н. И. Бутковской (Петроград, Офицерская, 60) в 1915 – 1917 гг. Часть I — теоретическая, с рисунками Н. И. Кульбина (1915); часть II — прагматическая, с рисунками Ю. П. Анненкова (цензурное разрешение 26 марта 1916 г.); часть III — практическая, с рисунками Н. И. Кульбина (1917). Год издания во всех трех томах не указывался.

     В третий том было вложено сообщение издательства, информирующее, что рукопись всех трех частей книги была получена издательством в июне 1915 г. Задержка с выходом третьего тома объясняется «исключительными обстоятельствами переживаемого времени».

     В настоящий текст внесены многочисленные исправления, выявленные самим Евреиновым и напечатанные в Errata в приложении к третьему тому «Театра для себя». [↑](#endnote-ref-267)
313. Доктор Пролог, персонаж средневековых театральных представлений. Чаще всего с выступления Пролога начинались представления моралите, в которых участвовали другие аллегорические персонажи. В конце представления персонаж выступал в образе Эпилога. (Напр.: {446} Новое моралите для девяти персонажей «Нынешние братья» («Les Freres de Maintenant»), издание XVI в.). К XVI в. персонаж развивается в самостоятельное амплуа Доктор Пролог, имеющее постоянных исполнителей (например, Брюскамбиль (Bruscambille), исполнявший роль Пролога в Бургундском отеле и насыщавший свою речь цитатами из Библии, античных авторов и современных философов). [↑](#endnote-ref-268)
314. Манера держаться, вести себя; осанка *(фр.).* [↑](#endnote-ref-269)
315. См. мою книгу [«Театр как таковой»](#_Toc125710721). [↑](#footnote-ref-48)
316. Саломон (Сал) Рейнах (1858 – 1932). [↑](#endnote-ref-270)
317. Шлейермахер (Schleiermacher) Фридрих (1768 – 1834) — немецкий теолог и философ, близкий романтическому мироощущению. Автор «Речей о религии» (1799). [↑](#endnote-ref-271)
318. Дюринг (Dühring) Ойген (Евгений) (1833 – 1921) — немецкий философ. Наряду с политэкономией, социологией, историей литературы занимался вопросами религии. [↑](#endnote-ref-272)
319. Chantepie de la Saussaye P. D. (1848 – 1920) — датский теолог, автор книги «История религий» («Lehrbuch der Religionsgeschichte», 2 т., 1887 – 1889), на русском языке: Шантепи де ля Соссей П. Д. История религий / Пер. В. Н. Линд. М., 1899. [↑](#endnote-ref-273)
320. «Baedeker» — немецкий издательский дом, известный своими путеводителями. В нарицательном значении — «путеводитель». [↑](#endnote-ref-274)
321. Хлеба и зрелищ! *(лат.).* [↑](#endnote-ref-275)
322. См. «Веселую науку», § 345. [↑](#footnote-ref-49)
323. Совр. перевод: «… ибо Graeculus histrio <гречонок-скоморох *(лат.)*> победил Рим, а не — как по обыкновению говорят невинные люди — греческая культура…» («Веселая наука», § 356. Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 678). [↑](#endnote-ref-276)
324. Ibid. [↑](#footnote-ref-50)
325. См. [комм. к стр. 52](#_Tosh0000204). [↑](#endnote-ref-277)
326. «Хождение апостолов» *(греч.).* [↑](#endnote-ref-278)
327. См. об этом в «Истории русского театра» П. О. Морозова, т. 1, изд. 1889 г., стр. 31. [↑](#footnote-ref-51)
328. И вместе с ними совершал некое театральное действие *(греч.).* [↑](#endnote-ref-279)
329. См. у проф. М. А. Рейснера «Государство» <Пособие к лекциям по общему учению о государстве: В 3 стр.  ч.>, ч. I <М.: Т‑во И. Д. Сытина, 1911>, стр. 9 – 10. [↑](#footnote-ref-52)
330. См. «Веселую науку», § 366. [↑](#footnote-ref-53)
331. Совр. перевод: «… Монолог-искусство, которое заключает в себе веру в Бога, всю лирику молитвы: ибо для набожного не существует еще никакого одиночества» («Веселая наука», § 367. Ср.: Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 693). [↑](#endnote-ref-280)
332. Кого ищете в яслях, пастухи, скажите? *(лат.).* [↑](#endnote-ref-281)
333. Господа Христа Спасителя и т. д. *(лат.).* [↑](#endnote-ref-282)
334. Кого ищете во гробе, о христолюбцы? *(лат.).* [↑](#endnote-ref-283)
335. Иисуса Назарянина распятого, о небожители *(лат.).* [↑](#endnote-ref-284)
336. См. его книгу «Театр» (в переводе В. Соловейчика). [↑](#footnote-ref-54)
337. Буркхард (Burckhard) Макс (1854 – 1912) — австрийский театральный деятель, драматург и теоретик искусства. В 1890 – 1906 гг. был директором Бургтеатра в Вене. [↑](#endnote-ref-285)
338. {447} Тиль Эйленшпигель (Уленшпигель) (Till Eulenspiegel) — персонаж шванков, народной книги, произведений различных жанров немецкой литературы XV – XVI вв. [↑](#endnote-ref-286)
339. О роли театральности как могучего фактора в истории религии см. не включаемые сюда данные в моей книге «Театр как таковой», стр. 60 и 61 стр. <[стр. 64 наст. изд.](#_Tosh0000184)>. [↑](#footnote-ref-55)
340. Шедевр *(фр.).* [↑](#endnote-ref-287)
341. См. его книгу «Похвала Глупости». [↑](#footnote-ref-56)
342. «Глобус» — лондонский театр, где играла группа Ричарда Бербеджа, актером и драматургом которой был Шекспир. [↑](#endnote-ref-288)
343. Более точный перевод: «Весь мир играет комедию (актерствует)» *(лат.).* [↑](#endnote-ref-289)
344. «Как вам это понравится?» *(англ.).* [↑](#endnote-ref-290)
345. «Можно без преувеличения сказать, — писал граф Я. Завадовский, — что разрешение носить *круглые шляпы* произвело в Петербурге более радости, чем уничтожение отвратительной тайной экспедиции!!. И. П. Василевский объехал в 1900 г. 14 губерний России и сообщил в “Русских ведомостях”, что во всех без исключения более всего интересовались *новою формою игральных карт,* о которой прошел слух в газетах». (См. «Маленькую хрестоматию для взрослых» В. Скальковского.) [↑](#footnote-ref-57)
346. Горе всем сострадающим, у которых нет другой вершины, кроме их сострадания *(нем.).* Ср.: «Так говорил Заратустра», ч. 2, «О сострадательных»: «Wehe alien Liebenden, die nicht noch eine Höhe haben, welche über ihrem Mitleiden ist!» — «Горе всем любящим, у которых нет более высокой вершины, чем сострадание их!» (пер. Ю. М. Антоновского). [↑](#endnote-ref-291)
347. Да будет стыдно тому, кто об этом дурно подумает *(фр.)*. Девиз «Ордена Подвязки», учрежденного английским королем Эдуардом III. [↑](#endnote-ref-292)
348. См. его книгу «Творческая эволюция», стр. 151. [↑](#footnote-ref-58)
349. См. его лекции о театре. [↑](#footnote-ref-59)
350. Говорю «хотя бы», так как знаменитый психолог В. Вундт в своей книге «Фантазия как основа искусства» требует большого, а именно признания, что вообще *всякий человек всегда живет не в действительном мире, но в воображаемом*. [↑](#footnote-ref-60)
351. Вспомните шопенгауэровское изречение: «Люди слушаются не того, кто говорит умнее всех, а того, кто говорит громче всех». [↑](#footnote-ref-61)
352. В «По ту сторону добра и зла» Ницше учит: «Чем абстрактнее истина, которую ты хочешь преподать, тем сильнее ты должен обольстить ею еще чувства» (§ 128). [Ср.: Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 298. — *Ред.*] «Что такое *есть* данный человек, это начинает открываться тогда, когда ослабевает его талант, — когда он перестает показывать то, что он *может. Талант — тоже наряд: наряд — тоже маска»* (§ 130). [Ср.: Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 299. — *Ред.*] [↑](#footnote-ref-62)
353. В 119‑м из посмертных афоризмов Ницше читаем: «Страстен, но бессердечен и *театрально-притворен:* таковы были греки, таковы были и их *философы,* в том числе и Платон». (Курсив мой.) [Ницше Ф. Собр. соч.: В 10 т. М.: М. В. Клюкин, 1901. Т. 9. Совр. изд.: Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху // Избр. произведения: В 3 т. М.: REFL-book, 1994. Т. 3. С. 342. — *Ред.*] Впрочем, еще Эпикур называет Платона и платоников «Dionysokolax», т. е. «льстецами Диониса» (популярная античная кличка актеров). [↑](#footnote-ref-63)
354. См. совершенно убедительные примеры в моей книге «Театр как таковой». [↑](#footnote-ref-64)
355. «Преувеличения всякого рода так же свойственны периодической *печати,* как *сценическому* искусству — говорит Шопенгауэр; — ибо важно наделать по возможности больше шуму из всякого пустого случая» (см. «Эстетические заметки». — Курсив мой) [А. Шопенгауэр «Paralipomena». Гл. XIX: «К метафизике прекрасного и эстетике», § 233: «Преувеличение всякого рода так же характерно для газетного писательства, как для драматического искусства: из каждого случая здесь требуется сделать как можно больше» (Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 347). — *Ред.*]. [↑](#footnote-ref-65)
356. «Какое наслаждение писать, — сознается Флобер в одном из писем, относящихся ко времени создания “Госпожи Бовари”, — не быть больше собою, *претворяться в изображаемые существа!* Сегодня например, одновременно и мужчина, и женщина, и любовник, и любовница, я катался верхом в лесу в осенний полдень под желтою листвой, и я был *лошадьми,* листьями, ветром, речами моих героев и красным солнцем, от которого они опускали веки глаз, отуманенных любовью» (см. Paulhan, «Psychologie de l’invention», 41).

     По Ницше, «литератор, в сущности, есть актер — именно он играет “знатока”, “эксперта”…» Литератор «почти все *представляет…* играет роль и замещает сведущего человека» (см. «Веселую науку», § 361 и 366) [Ср.: Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 688, 692. — *Ред.*]. [↑](#footnote-ref-66)
357. По Шопенгауэру, «ритм и рифма — это… маска [Гл. 37 второго тома “Мир как воля и представление”: “Размер и рифма — это оковы, но в то же время и покров, который набрасывает на себя поэт и из под которого он позволяет себе говорить так, как иначе не посмел бы сказать: именно это и доставляет нам радость. <…> Если бы мы могли заглянуть в секретную мастерскую поэтов, то мы в десять раз чаще нашли бы, что мысль приискивается к рифме, чем рифма к мысли; да и в последнем случае дело нелегко обходится без некоторых уступок со стороны мысли. <…> Даже тривиальные мысли получают, благодаря ритму и рифме, некоторый оттенок значительности и щеголяют в этом украшении, {448} подобно тому как заурядные лица наряженных девушек привлекают к себе чужие взоры” (Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 357 – 359). — *Ред.*], которую поэт надевает для того, чтобы под покровом ее высказать то, чего иначе он не мог бы сообщить нам: это-то нам и приятно… И если бы можно было проникнуть в таинственные мастерские поэтов, то мы бы узнали, что мысль в 10 раз чаще приискивается в рифме, чем наоборот, и даже в последнем случае дело не обходится без некоторой уступки со стороны мысли. Даже тривиальные мысли становятся как будто значительными, если облечь их в ритм и рифмы, подобно тому, как девушки с обыкновенной наружностью кажутся красивее, когда одеты со вкусом и в блестящем наряде» (см. «К эстетике поэзии»). [↑](#footnote-ref-67)
358. «Как? Великий человек? — спрашивает Ницше по ту сторону добра и зла и отвечает — Я все еще вижу только *актера* своего собственного идеала» (см. § 97) [Ср.: Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 295. — *Ред.*]. [↑](#footnote-ref-68)
359. См. «Происхождение трагедии из духа музыки». [↑](#footnote-ref-69)
360. См. «По ту сторону добра и зла», § 256.

     В частности, поучительны данные о сценико-пластических эффектах, обусловливаемых музыкой, можно найти у Т. Рибо в его книге «Творческое воображение», изобилующей примерами, как симфония может вызвать импровизацию подходящего к ней либретто (2‑я симфония Бетховена, например, соблазняет «нарисовать балет»), как у людей, знакомых с живописью, музыка вообще вызывает «оживленные сцены», причем случается, что композитор, сочиняя, представляет себе непременно «пляшущие фигуры» и пр. и т. п. [↑](#footnote-ref-70)
361. Еще Вальтер Скотт правильно заметил в «Айвенго», что «человеку несравненно легче прощаются серьезные прегрешения против благовоспитанности, или даже против нравственности, нежели незнакомство с малейшими предписаниями моды или светских приличий». [↑](#footnote-ref-71)
362. См. М. Огир «Реклама как фактор внушения». [↑](#footnote-ref-72)
363. «Театр», лекции Карла Боринского, перевод Б. В. Варнеке, стр. 103 – 104. [↑](#footnote-ref-73)
364. См. «Необыкновенные страдания одного директора театров». [↑](#footnote-ref-74)
365. {448} Бар (Bahr) Герман (1863 – 1934) — австрийский писатель, драматург, театральный критик, один из издателей журнала «Свободная сцена» («Die Freie Bühne»). В 1908 г. был режиссером в Немецком театре М. Рейнхардта, в 1918‑м — директором Бургтеатра (Вена). У Евреинова упоминаются его роман «Театр» (1897), посвященный описанию театрального быта Австрии и Германии, и «Диалог о трагическом» («Dialog vom Tragischen»). [↑](#endnote-ref-293)
366. См. комм. к стр. 34; В электронной версии —[18](#_Tosh0000199). [↑](#endnote-ref-294)
367. Френсис Бэкон (Bacon, 1561 – 1626). [↑](#endnote-ref-295)
368. Удивляться; с уважением относиться, оказывать знаки внимания *(греч.).* [↑](#endnote-ref-296)
369. Весьма философское переживание *(греч.).* [↑](#endnote-ref-297)
370. Последний довод *(лат.).* [↑](#endnote-ref-298)
371. Робер-Гуден (Robert-Houdin) Жан Эжен (1805 – 1881), французский цирковой актер, фокусник и иллюзионист, имел свой театр на Итальянском бульваре в Париже. [↑](#endnote-ref-299)
372. «Карательный театр», «Театр наказания» *(лат.).* [↑](#endnote-ref-300)
373. «Театр комет» *(лат).* [↑](#endnote-ref-301)
374. Начинается театр! *(фр.).* [↑](#endnote-ref-302)
375. Гордон Крэг, отравленный вполне понятным и целиком разделяемым мною отвращением к современному общественному театру, опирающемуся на косное искусство грубого актера, обнаруживает в своих истинно талантливых умствованиях каждый раз reductio ad absurdum [доведение до нелепости (как способ доказательства) *(лат.). — Ред.*], когда исходит из произвольного представления, будто «в *раннюю эпоху человеческое тело не применялось как материал для театрального искусства…».* Такая «историческая» ошибка в устах подлинного мастера режиссуры вынуждает меня извиниться перед обществом за своего любимца в его же собственных (как «знатока театра») интересах и кстати объяснить, что лишь благодаря сей, ставшей роковой, ошибке Крэг вынужден был столько раз печатно *осуждать театральность,* в которой альфа и омега всякого театра, не исключая и гордон-крэговского [В работах Крэга, посвященных марионетке, речь идет о первоначальном формировании театра как самостоятельного вида искусства в рамках кукольного театра, а не драматического. — *Ред.*]. [↑](#footnote-ref-75)
376. Вследствие этого, в силу этого *(лат.).* [↑](#endnote-ref-303)
377. Кстати сказать, вот понятие, которое в нашей критической литературе о театре так и пестрит на страницах с тех пор, как я опубликовал (в 1908 г. <8 сентября> в газете «Утро») свою «Апологию театральности». До моего исследования театральности, этому понятию придавали совершенно иной смысл, превратный и, можно сказать, обратный. Теперь о театральности пишут так, как будто положительный смысл этого понятия (раскрытый мною и только мною) был издревле известен. Но так как торопливые (в деле присвоения чужого) критики плохо у меня научились словоупотреблению этого сложного понятия, то в их писаниях «театральность» кажется неубедительной и легко сбивающей с толку. Ввиду этого, а также ввиду того, что понятие театральности является эссенциальным в данной книге, я рекомендовал бы читателю, не знакомому с моей книгой о театральности — «Театр как таковой», — обратить свой взыскующий убедительности взор на ее страницы. [↑](#footnote-ref-76)
378. Парацельс (Paracelsus) — псевдоним Ф. А. Т. Б. фон Гогенгейма (1493 – 1541) — врач, философ-мистик, оккультист. [↑](#endnote-ref-304)
379. Слова Юлиана из 3‑го действия первой части драмы Х. Ибсена «Кесарь и Галилеянин». [↑](#endnote-ref-305)
380. Айхенвальд Юлий Исаевич (1872 – 1928) — литературный, театральный критик (театральные обзоры в журнале «Русская мысль»). Статья Айхенвальда «Отрицание театра» (Речь. 1912. 9 дек.), в которой театр объявлялся несостоятельный подражанием жизни, вызвала широкую полемику (опубликована в сборнике «В спорах о театре», М., 1914). Овсянико-Куликовский Дмитрий Николаевич (1853 – 1920) — литературовед, лингвист, публицист. Рассматривал творчество писателей исхода из врожденных особенностей их индивидуальной психики, считал главным критерием искусства познавательность, реализм, выступал против модернистского искусства. [↑](#endnote-ref-306)
381. Сравни — Andree, Ethnolographische Parallelen u. Vergleiche, стр. 91 и В. Харузина [ХарузинаВера Николаевна (1866 – 1931) — первая женщина — профессор этнографии в России. Занималась преимущественно проблемами верований и фольклором.] «Игрушки у малокультурных народов» («Игрушка», изд. Сытина, стр. 130 – 131). [↑](#footnote-ref-77)
382. {449} Острова Херви на юге центральной части Тихого океана, входят в состав островов Кука (владение Новой Зеландии). [↑](#endnote-ref-307)
383. Тане — в пантеоне богов Полинезии божество леса, лесных зверей и птиц, ассоциируется со светом, солнцем, с «живой водой». Носитель сакрального знания, принесенного им с неба, в этом качестве он выступает как покровитель ремесел. Ронго — один из главных богов полинезийского пантеона, бог грома, дождя, водных потоков, земледелия. В ряде мифов — близнец Тане. [↑](#endnote-ref-308)
384. В мифах индейцев бакаири братья-близнецы, передали индейцам сельскохозяйственные культуры и различные предметы обихода и научили пользоваться ими. Так же бакаири называют солнце и луну. [↑](#endnote-ref-309)
385. Апсары — в индуистской мифологии божественные танцовщицы, обитающие на небесах и услаждающие пляской богов. Гандхарвы — небесные музыканты, ублажающие богов; возлюбленные апсар. [↑](#endnote-ref-310)
386. Шолотль — бог с головой собаки, бог близнецов и чудовищ, дух-двойник Кецалькоатля. [↑](#endnote-ref-311)
387. См. вышеназванную статью В. Харузиной. [↑](#footnote-ref-78)
388. «Воспитательное значение игрушки» В. Малахиева-Мировича («Игрушка», изд. Сытина). [↑](#footnote-ref-79)
389. До чего доходит подобное творчество при самом *ничтожном* для себя материале, показывает следующий пример, приводимый Т. Рибо в его «Творческом воображении»: «Один ребенок питал особенную нежность к букве W и называл ее “милый мой дружище W” (Dear old boy W). Другой, трехлетний, рисуя букву L, прибавил к ней маленький крючок и, пораженный сходством ее с сидящей человеческой фигурой, вдруг вскрикнул: “Ах, он сидит!” В другой день, нарисовав F навыворот, он заметил это, поставил слева другую букву правильно и тотчас вскрикнул: “Они между собою разговаривают!”». [↑](#footnote-ref-80)
390. Кювье (Cuvier) Жорж (1769 – 1832) — французский зоолог, реконструировал строение вымерших животных на основе принципа «корреляции органов», объяснял смену видов животных не принципами эволюции, а теорией катастроф. [↑](#endnote-ref-312)
391. Ibid. [↑](#footnote-ref-81)
392. Знаменитое Пушкино, где зародился Московский Художественный театр, студия Вс. Мейерхольда и много других интересных «начинаний». Вдвойне дорогое мне Пушкино! потому что здесь я написал свое первое музыкально-драматическое произведение — арлекинаду «Сила чар». [↑](#footnote-ref-82)
393. Не смешивать *силу* воли с *чрезмерностью* последней, т. е. с гипербулией! (См. дальше — главу IX‑ю [«Эксцессивный “театр для себя”»](#_Toc125710794).) [↑](#footnote-ref-83)
394. *Шпильгаген* (Spielhagen) Фридрих (1829 – 1911) — немецкий писатель. Социально-политические романы в традициях «Молодой Германии» («Один в поле не воин», 1867 – 1868), популярные в России. [↑](#endnote-ref-313)
395. Браунинг (Browning) Роберт (1812 – 1889) — английский поэт-романтик. Написав несколько пьес, в которых он неудачно подражал Шекспиру, изобрел жанр, который вознес его на вершину славы — драматическую лирику. [↑](#endnote-ref-314)
396. Мировой судья приводит случай спасения из воды утопленника, причем «этот спасавший, рисковавший своей жизнью, — один из участников упомянутой компании». [↑](#footnote-ref-84)
397. Шкица — девчонка, малолетняя преступница (уголовн. жаргон). [↑](#endnote-ref-315)
398. Наш знаменитый писатель Д. В. Григорович сознается в своих воспоминаниях (см. «Русскую мысль» 1892 г. кн. 12), что подобного рода *театр* особенно занимал его в детстве. «Стоило мне завладеть коробочкой, — пишет он про это время, — будь она хоть в три вершка — я освобождал у нее бок, вырезывал в двух других боках узенькие полоски для вставки кулис и принимался тотчас же за декорации. К вечеру театр был уже готов, и происходило представление неизменно одного и того же содержания: пожар в деревне, продолжавшееся много — три минуты и кончавшееся тем, что декорации, кулисы и часто само здание предавались пламени». [↑](#footnote-ref-85)
399. См. «Сборник русских народных песен», составленный М. Балакиревым, стр. 32 – 33. [↑](#footnote-ref-86)
400. Изображения таких игрушек (из коллекции Н. Д. Бартрама) иллюстрируют, между прочими, сборник «Игрушка», изд. т‑ва И. Д. Сытина. [↑](#footnote-ref-87)
401. Дежурный в лазарете *(нем.* + *рус).* [↑](#endnote-ref-316)
402. Ансамбль *(фр.).* [↑](#endnote-ref-317)
403. Сражение в 480 г. до н. э. отряда трехсот спартанцев во главе с царем Леонидом с персидской армией Ксеркса I. [↑](#endnote-ref-318)
404. Обидно сознавать, что, случись это в 1914 году, я не претерпел бы такой несправедливости!.. Впрочем, начальство Училища правоведения и в эту годину «постояло» за немцев, обратив, в начале войны, все училище в лазарет для пленных австрийцев и только после писем возмущенья в «Новом времени» придя на помощь русским раненым. [↑](#footnote-ref-88)
405. Недавно читал Куприна «На переломе» («Кадеты»). «Учителя немецкого языка, — говорит он, — все как на подбор были педантичны, строги и до смешного скупы на хорошие отметки. Их ненавидели и травили…»

     Слава богу! — Стало быть, я с моим классом не так уж виноват! — не мы одни… [↑](#footnote-ref-89)
406. Таганцев Николай Степанович (1843 – 1923) — русский криминалист. Доктор уголовного права («О преступлениях против жизни по русскому праву», 1870). Профессор Петербургского университета и Александровского лицея, сенатор, почетный член Российской академии наук (1917). Основные труды: «Исследование об ответственности малолетних преступников по русскому праву» (СПб., 1871), «Уложение о наказаниях» (СПб., 1873), «Курс русского уголовного права» (В 3 т. СПб., 1874 – 1880). [↑](#endnote-ref-319)
407. Шопенгауэр пишет в § 9 первой книги первого тома «Мир как воля и представление»: «Желание делать из логики практическое употребление равносильно желанию выводить с невероятными усилиями от общих правил то, что нам непосредственно и вполне достоверно известно в каждом отдельном случае… Хотя, таким образом, логика {450} практически и бесполезна, тем не менее она должна быть сохранена, потому что имеет философский интерес как специальное знание об организации и деятельности разума» (Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 88 – 89.). Далее, однако, Шопенгауэр показывает, что логика «была открыта для практических целей». [↑](#endnote-ref-320)
408. Разумное основание; смысл; смысл существования, причина бытия *(фр.).* [↑](#endnote-ref-321)
409. У некоторых, как например, у Владимира Николаевича Давыдова даже имя и отчество не паспортные, а «свои». [Давыдов Владимир Николаевич (наст. имя и фам.: Иван Николаевич Горелов, 1849 – 1925) — актер Александринского театра в 1880 – 1924 гг. — *Ред.*] [↑](#footnote-ref-90)
410. О связи сцены с проституцией написана поучительная книга д‑ра Филоса «*Сцена и проституция»,* начинающаяся с указания, что «весьма знаменательным и, несмотря на все горячие возражения противников, трудно оспоримым, хоть и печальным, фактом является то обстоятельство, что постоянно, во все времена и эпохи понятие “театр” ассоциировалось в народном сознании — с понятием “безнравственность”». «Театральная жизнь, — по мнению д‑ра Филоса, — подобна той античной арене, на которую выбрасывались несчастные осужденные голые девушки, чтобы напустить на них хищных зверей… Вся атмосфера, в которой приходится вращаться артисткам всех родов и рангов, с *неотразимой силой* толкает их в объятия порока, и необходимы не только сильная воля, но и целый ряд счастливых обстоятельств, чтобы иметь возможность противостоять этим подавляющим и развращающим условиям закулисной жизни…» [↑](#footnote-ref-91)
411. Немыслимо, даже при высшем артистизме, показать видимую разницу между настоящим и ненастоящим (театральным) поцелуем: губы проделывают тоже самое, т. е. нечто такое, что, будучи выполнено перед публикой, является оскорблением общественного приличия, посягновением в целомудрие присутствующих, словом, *преступлением* против нравственности. В качестве такового поцелуй, на протяжении истории сценического искусства, был неоднократно запрещаем власть имущими. Из недавних времен отмечу запрещение поцелуев на сцене крепостного театра Шаховского (под страхом розог) и на сцене итальянских театров в конце сороковых годов XIX века при существовании двойного контроля духовной и светской цензур; в последних театрах были строжайше (под угрозой денежного штрафа) запрещены даже «материнские поцелуи», и когда, например, знаменитый трагик Сальвини, изображая умирающего, получил от своей партнерши прощальный поцелуй в лоб, ему пришлось заплатить 20 золотых. [↑](#footnote-ref-92)
412. Ах, не говорите мне о якобы упущенной мной разнице, заключающейся в том, что в жизни это делается с преступным умыслом, а на сцене с добродетельным желанием показать, сколь порок безобразен. Недаром же малолетним и учащимся в средне-учебных заведениях запрещается посещать большинство из наших частных театров, и (простите за откровенность) это же не случайность, что именно для театра почти везде сохранена предварительная цензура необычайной строгости.

     Взвесьте только на должных весах то обстоятельство, что чем *преступнее* в средствах представления театр, тем он *охотнее* посещается (хороший Grand Guignol [См. комм. к стр. 54. — *Ред.*; В электронной версии — [107](#_Tosh0000183)], фарс с раздеваниями, голоножное revue), и не напрасно так тяготеют к названию театра «интимным» сметливые антрепренеры нашего времени…

     Уверяю вас, что церковь, в своей борьбе с театром (длившейся века и века), прекрасно была осведомлена, с каким *преступным* злом она имеет дело!.. И если еще недавно актеров, подобно *преступникам,* не позволялось хоронить на христианском кладбище, то в этом надо видеть только мудрую последовательность. [↑](#footnote-ref-93)
413. Еще совсем недавно окружному суду в Царицыне пришлось слушать дело пятерых юношей, обвинявшихся в *организации разбойничьей шайки.* На предварительном следствии выяснилось, что эта молодежь, начитавшись книг, где говорилось, как некоторые достигали высокого положения, и насмотревшись картин подобного содержания в *кинематографе,* решила организовать союз для добывания денег путем разбоев. Купили кинжалы, маски, пистолеты, усы и составили клятвенное обещание, взятое, как уже выяснилось на суде, из какой-то книги «Зигфрида». Организуя шайку, они с одной из картин кинематографа позаимствовали и цифровой шрифт, которым, однако, не пользовались и вообще ни одного преступления не совершили. Прокурор поддерживал обвинение полностью по 1 ч. 924 ст. Улож<ения> о нак<азаниях>. Защитник же, разъяснив, *в чем дело,* добился от присяжных заседателей оправдательного вердикта. Однако страшные разбойники поплатились недешево за свое увлечение: им пришлось просидеть до суда 13 месяцев (см. газету «День» от 18 июня, 1914). [↑](#footnote-ref-94)
414. Бар Г. Театр: Роман / Пер с нем. П. Бронштейна. М.: Польза, 1914. [↑](#endnote-ref-322)
415. По мнению Платона, народ научается в театре воспринимать кажущееся вместо действительности и этим систематически приучается ко лжи, питается ложью и бессодержательными вымыслами и отвлекается от главной добродетели гражданина — честности и положительности. Чересчур развитое воображение и необузданная насмешка превращают в шутку истинные основы государства, губят самые прочные устои человеческого общества: брак, семью, общину — и покрывают грязью лучших и возвышеннейших людей в государстве, например его учителя Сократа.

     «Хотя все это и было высказано 2300 лет тому назад, — замечает К. Боринский в своих лекциях о театре, — тем не менее в своей основе это те же самые доводы, на которые (и теперь) опирается государственная опека над театром». (См. «Театр», лекции Карла Боринского, перевод Б. В. Варнеке, изд. 1902 г.)

     Что подобная опека, приводящая, в своей резкой форме, *к запрещению театра,* может вызвать одобрение даже среди передовых, недюжинных умов, видно, между прочим, из письма Жана Жака Руссо к Д’Аламберу [Речь идет о сочинении Ж. Ж. Руссо, называемом «Письмо Д’Аламберу о зрелищах» (1758). Д’Аламбер призывал к созданию театра в Женеве. Руссо обосновывал его вред. — *Ред.*], в котором гениальный отец социализма защищает свою родную республику Женеву, не потерпевшую у себя театра — «этой *школы безнравственности,* роскоши и пустоты…». [↑](#footnote-ref-95)
416. Платон, «Государство», кн. 10 (Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1994. С. 402 – 405). [↑](#endnote-ref-323)
417. И. Кант «Метафизика нравов», часть II, § 9. [↑](#endnote-ref-324)
418. Аристотель в «Поэтике» дает следующее определение трагедии: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, производимое речью, услащенной по-разному в различных ее частях, производимое в действии, а не в повествовании и совершающееся посредством сострадания и страха очищение подобных страстей» (Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 65). [↑](#endnote-ref-325)
419. Постскриптум, букв.: после написанного *(лат.).* [↑](#endnote-ref-326)
420. «Человеческое, слишком человеческое» *(нем.).* [↑](#endnote-ref-327)
421. Ср.: Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 348. [↑](#endnote-ref-328)
422. «Картины», новелла Людвига Тика (Tieck, 1773 – 1853), написанная в 1821 г. [↑](#endnote-ref-329)
423. См. комм. к стр. 107; В электронной версии — [259](#_Tosh0000205). [↑](#endnote-ref-330)
424. См. комм. к стр. 100; В электронной версии — [241](#_Tosh0000206). [↑](#endnote-ref-331)
425. Извините, дамы и господа *(фр.).* [↑](#endnote-ref-332)
426. «Wie der Schein zum Sein wird» [«Как видимость становится реальностью» *(нем.). —* «Человеческое, слишком человеческое», § 51. — *Ред.*] из «Menschliches, Allzumenschliches». Интересно это место сопоставить с 624‑м афоризмом из той же книги, где Ницше учит, что люди «часто суть лишь лицедеи самих себя, так как они позднее постоянно подражают тому, чем они были в свои высшие мгновения. Иные живут в страхе и покорности перед своим идеалом и хотели бы отречься от него: они боятся своего высшего “я”, потому что, раз заговорив, оно говорит требовательно» [Ср.: Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 480. — *Ред.*]. [↑](#footnote-ref-96)
427. Ср.: Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 273 – 274. [↑](#endnote-ref-333)
428. Интересное объяснение этого явления дает Макс Буркхард в своей книге «Театр», говоря о «*природной склонности к лицемерию,* охватывающей бессознательно каждого человека, когда он чувствует, что его наблюдают, влияющей на него и побуждающей столь убедительно симулировать внешние признаки известных внутренних процессов, воззрений и ощущений, что он даже, быть может, сам начинает верить этим внешним признакам». [↑](#footnote-ref-97)
429. Именно во «Вздорщицах» Сумарокова. [↑](#footnote-ref-98)
430. См. 345‑й афоризм из «Menschliches, Allzumenschliches» [Ср.: Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 403 – 404. — *Ред.*]. [↑](#footnote-ref-99)
431. Трактат Мориса Метерлинка (1913). Приводимых Евреиновым слов в трактате нет. Однако в § 29 трактата Метерлинк приводит {451} слова Гамлета о том, что «никогда не снилось нашей мудрости». Метерлинк добавляет, что мудрости может сниться только невообразимое. «Вокруг нас нет ничего, кроме невидимого» (Метерлинк М. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 4. Пг.: Изд‑во А. Ф. Маркса, 1915. С. 288). [↑](#endnote-ref-334)
432. Имеются в виду произведения: Шарля Бодлера «Искусственный рай» («Les paradis artificiels», 1860); Томаса Де Квинси «Исповедь англичанина, любителя опиума» («Confessions of an English Opium Eater», 1821); Теофиля Готье «Клуб любителей гашиша» («Le club des hachichins», 1846). Моро де Тур (Moreau de Tours) Жак Жозеф (1804 – 1884) — французский врач-психиатр. В 1830‑е гг. работал в лечебнице в Шарантоне, впоследствии возглавлял лечебницу в Иври. Редактор-основатель «Медико-психологических анналов». Среди его сочинений «Психологические этюды о безумии» (1840), «О гашише и психическом расстройстве» («Du hachisch et de l’aliénation mentale», 1845). Фаррер (Farrère) Клод (наст. имя и фам.: Ф. Ш. Э. Баргон, Bargone, 1876 – 1957) — французский писатель, автор приключенческих романов, действие которых происходит на Востоке, член Французской академии (с 1935 г.). На русском языке издано собрание сочинений в 10 т. (М., 1926 – 1927). Евреинов имеет в виду первое сочинение Фаррера, принесшее ему известность, — сборник новелл «Дым опиума» («Fumée d’opium», 1904). [↑](#endnote-ref-335)
433. Мы еще вернемся к эксцессам «театра для себя», уделив им особую главу. [↑](#footnote-ref-100)
434. Небесные спектакли лучше всего описаны у Зинаиды Гиппиус в ее «Небесных словах» [Рассказ З. Н. Гиппиус (1901). — *Ред.*]. Прочтите! [↑](#footnote-ref-101)
435. Даже тогда, когда послушная вам служанка объявляет гостю «барина нет дома», вы вовлекаетесь в некий театр, где не только сочинено, но и более или менее искусно сынсценировано ваше отсутствие, служанке поручена роль «учтивой лгуньи без зазренья совести», и вы переживаете, с той или иной интенсивностью, как свое собственное присутствие где-то вне дома («мало ли, куда я мог уйти! — ушел по делам, и кончен бал! — я ведь человек занятой! Например, с Иваном Ивановичем надо было договориться, потом к нотариусу…»), так и живо представляемое самочувствие гостя, которому, скажем, «до зарезу» надо вас видеть, он «нарочно торопился» и пр. Перед вами, как на ладони, чуть не фарсовая сценочка диалога между одураченным Панталоном и ловкой («глазом не сморгнет») Франческиной… [↑](#footnote-ref-102)
436. См. «Театр» Макса Буркхарда (бывшего директора Бургтеатра в Вене), перевод В. Соловейчика. [Burgtheater — крупнейший австрийский театр, открыт в Вене в 1741 г. под названием «Королевский театр» для труппы французских и итальянских актеров. С 1751 г. в театре выступала австрийская труппа. В 1849 – 1867 гг. театр возглавлял Генрих Лаубе. При нем в театре сложился сильный актерский ансамбль (А. Зонненталь. Й. Левинский. Ш. Вольтер и др.). внедрялись принципы режиссерского театра. В 1870 – 1881 гг. театром руководил Ф. Дингельштедт: спектакли по пьесам Шекспира и Ибсена, яркие, зрелищные представления. В конце века театр возглавил Макс Буркхард. — *Ред.*] [↑](#footnote-ref-103)
437. Речь идет о фотографии Ницше, сделанной осенью 1868 г. [↑](#endnote-ref-336)
438. Фраза, которая является ключевой в гетевском «Фаусте». Произнесение ее главным героем означает победу Мефистофеля. [↑](#endnote-ref-337)
439. Мода жениться на артистках введена была в Лондоне графом Оркней, который вступил в брак с хористкой из оперетты; вслед за ним лорд Генкларти женился на балетной танцовщице Бель-Бильтон; после же того как в оперетте «Маленький херувим» выступили Габриэль Рэй, Дженни Дэр, Грос Пиндер и Лили Эльси, причем трое из них вышли замуж за именитейших аристократов, эта «мода» за последнее время стала чем-то повальным. [↑](#footnote-ref-104)
440. Не в этом ли стремлении разгадка психопатичного, на первый взгляд, увлеченья женщин актерами, которых они с незапамятных времен предпочитают в жизни всем прочим мужчинам?.. Помните монолог Джилио в «Принцессе Брамбилле» Т. Гофмана? — «Молодой актер, который так божественно играет молодых принцев, так прекрасно говорит “о” и “ах”, являет собою движущийся роман, ходячую интригу, любовную песню с устами для поцелуев и с руками для объятий, приключение, выскочившее в жизнь из книги, которое стоит перед глазами красавиц, когда они захлопнули книгу. От этого происходит, что мы заключаем в себе неотразимые чары для бедных женщин, которые без ума от всего, что до нас касается: от наших чувств, глаз, наших фальшивых каменьев, перьев, лент!..»

     К этому можно добавить, что «чары» профессионалов актеров зачастую «неотразимы» и для мужчин. Так, по словам М. И. Пыляева, «в конце сороковых годов типом для наряда щеголя считался актер, игравший роли первых любовников. За неимением хороших образцов, франты средней руки копировали во всем актеров. Первые любовники описанной эпохи ходили на улицу и на публичные гулянья в венгерке оливкового цвета и с красным шарфом на шее… Молодые театралы, подражая актерам, являлись тоже на улицах в таком наряде». (См. «Замечательные чудаки и оригиналы».) Венские щеголи одевались недавно по фантазии опереточного тенора Шпильмана; наши петроградские — по «образцам» Михайловского театра и т. п. [↑](#footnote-ref-105)
441. В конце концов *(фр.).* [↑](#endnote-ref-338)
442. Герой драмы Хенрика Ибсена «Пер Гюнт» (1865) отступает от своего принципа «быть самим собой», подменяя его другим — «быть довольным самим собой». Когда в конце жизни он должен доказать, что оставался самим собой, оказывается, что он был таковым только в воспоминаниях Сольвейг. Евреинов откровенно иронизирует над конфликтом пьесы и ее развязкой. [↑](#endnote-ref-339)
443. См. комм. к стр. 48; В электронной версии — [65](#_Tosh0000207). [↑](#endnote-ref-340)
444. (Blondin, наст. имя: Жан Франсуа Эмиль Гравле, Gravelet, 1821 – 1893) — французский акробат, канатоходец. Прославился тем, что в 1859 г. прошел по канату, натянутому над Ниагарским водопадом. В начале 1880‑х гг. гастролировал в Петербурге и Москве. [↑](#endnote-ref-341)
445. {452} Оборот речи *(фр.).* [↑](#endnote-ref-342)
446. Без шуток, кроме шуток, серьезно *(фр.).* [↑](#endnote-ref-343)
447. Мы здесь <и здесь останемся> *(фр.) —* Ср.: J’y suis, et j’y reste — Я здесь и здесь останусь! Употр. как выражение чьего-либо настойчивого и твердого желания не менять занимаемой позиции. [↑](#endnote-ref-344)
448. Мне большего и не надо *(фр.).* [↑](#endnote-ref-345)
449. Положение, которое было прежде *(лат.).* [↑](#endnote-ref-346)
450. В сторону, про себя, к публике *(фр.).* [↑](#endnote-ref-347)
451. Стара истина, что мы должны судить автора по его произведению, а не по его уверению в той или другой тенденции написанного им. «Don-Quichotte paru, la chevalerie etait morte et Cervantes immortel» [Дон Кихот вышел в свет, рыцарство умерло, а Сервантес стал бессмертным *(фр.). — Ред.*], — заявляет Эмиль Шаль [См.: Chasles Emil. Miguel Cervantes: Sa vie, son temp, son œuvre politique et litteraire. P., 1866. — *Ред.*], знаменитый биограф Сервантеса. Неужели же только потому и «immortel», что «la chevalerie etait morte»?!! Правда, сам Сервантес уверяет в предисловии к «Дон Кихоту», что «сочинение это не имеет другой цели, кроме той, чтобы уничтожить авторитет и уважение, каким пользуются рыцарские романы у читающей публики и вообще в свете»; но это являет лишь пример писательской скромности, издевающейся над читательским простодушием; а может быть еще и хитрость, если принять за факт, что под заглавием «Buscopie» [«El Buscopie» — неологизм от исп. buscar «искать» и pie «нога», литературная мистификация, опубликованная в 1848 г. Текст выдавался за сочинение Сервантеса, написанное в защиту первого тома «Дон Кихота» и направленное против тех, кто ищет, на какую ногу хромает Дон Кихот. В «брошюре» роман характеризовался, в частности, как политическая сатира. В 1916 г. мистификация была раскрыта. (См.: Васильева-Шведе О. К. К вопросу об авторе «El Buscopie»: Из архива С. А. Соболевского // Сервантесовские чтения‑85. Л.: Наука, 1985. С. 116 – 131.) Евреинов во время написания «Театра для себя» был убежден, как и все его современники, в принадлежности «брошюры» Сервантесу. — *Ред.*] Сервантес издал брошюру, в которой тонко намекнул на осмеяние в «Дон Кихоте» герцога Лермы [ГерцогЛерма(Lerma), Франсиско Гомес де Сандоваль‑и‑Рохас (ок. 1555 – 1625) — испанский политический деятель, первый министр короля Филиппа III (1598 – 1621). В 1609 г. организовал изгнание морисков, в 1612 г. достиг соглашения с Францией. В 1618 г. получил отставку за расхищение казны, но добился звания кардинала. После смерти Филиппа III оказался под следствием, вынужден был возвратить награбленное. — *Ред.*], Кальдерона и прочих царедворцев, — хотелось «лансировать» [От фр. lancer — пускать в ход, сделать известным. — *Ред.*] книгу во что бы то ни стало?.. [↑](#footnote-ref-106)
452. Особого рода; своеобразный *(лат.).* [↑](#endnote-ref-348)
453. Любопытно сличить с этими словами слова Гиацинты в «Принцессе Брамбилле» Т. Гофмана, обращенные к старой Беатриче (этому Санчо в юбке): «Ты не слышишь того небесного благоухания, которым веет в этом раю, потому что ты имеешь скверную привычку набивать себе нос табаком и даже в присутствии принцессы не можешь оставить свою табакерку». [↑](#footnote-ref-107)
454. Вопреки всему *(фр.).* [↑](#endnote-ref-349)
455. Тикнор (Ticknor) Джордж (1791 – 1871) — американский специалист по французскому и испанскому языкам и литературам, автор фундаментального труда «История испанской литературы», три тома которого вышли в 1849 г. (на русском языке: Тикнор Д. История испанской литературы: В 3 т. / Пер. Н. И. Стороженко. М.: Изд‑во К. Т. Солдатенкова, 1883 – 1891). [↑](#endnote-ref-350)
456. Разумное основание, здравый смысл *(фр.).* [↑](#endnote-ref-351)
457. О, не думайте, что Дон Кихот благороден только тем, что он защищает слабых и угнетенных, сражается, не щадя жизни, с насильниками, злыми волшебниками и пр. «Героем его (Дон Кихота), — говорит Сервантес в первой же главе своего сочинения, — по преимуществу был Рейнальд Монтальванский, особенно когда он мерещился ему выходящим из своего замка *грабить каждого встречного* или отправлявшимся за море *похищать* идол Магомета, вылитый из чистого *золота,* как уверяет история». [↑](#footnote-ref-108)
458. Герой испанской эпической поэмы XII в. «Песнь о моем Сиде». [↑](#endnote-ref-352)
459. Верую *(лат.).* [↑](#endnote-ref-353)
460. «Записки из подполья» Ф. М. Достоевского. [↑](#footnote-ref-109)
461. Незадолго до своей смерти Сервантес написал: «Я ухожу, унося на плечах камень с надписью, в которой читается разрушение всех моих надежд… Моим театром пренебрегают…» [В предисловии к сборнику «Восемь комедий и восемь интермедий», вышедшему в 1615 г. (за год до смерти автора), Сервантес писал: «Не нашлось ни одного директора театра, который попросил бы у меня комедий, хотя все знали, что они у меня есть, и тогда я запрятал их поглубже в сундук и предал вечному забвению» (Сервантес М. де. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М.: Правда, 1961. С. 221 – 222). — *Ред.*]

     Успокойся, великая Тень чудного Гения!.. Правда, Лопе де Вега вытеснил своим театром твой театр с официальных подмостков, но в «Дон Кихоте» ты подарил мир таким законченным «театром для себя», что рядом с ним «театр для других» великого Лопе кажется неинтересным и большинством забыт. [↑](#footnote-ref-110)
462. По крови *(фр.).* [↑](#endnote-ref-354)
463. Тёрнер (Джозеф Маллард) Уильям — См. комм. к стр. 42 [В электронной версии — [44](#_Tosh0000208)]. [↑](#endnote-ref-355)
464. Рассказывают, что Филипп III [Король Испании в 1598 – 1621 гг. — *Ред.*], увидев с балкона своего дворца студента, который, читая какую-то книгу на берегу Мансанареса [Manzanares — река в Испании, на которой расположен Мадрид. — *Ред.*], поминутно заливался неудержимым хохотом, сказал: «Этот человек или дурак, или читает “Дон Кихота”». Его величество могло смело прибавить — «или и то и другое». [↑](#footnote-ref-111)
465. А! Недаром Дефо оповестил своевременно urbi et orbi [Букв.: городу (т. е. Риму) и миру; на весь мир, всем и каждому *(лат.).* Одна из формул благословения папы римского. — *Ред.*], что его Робинзон отнюдь не плод воображения, а самым действительным образом существовавший на свете и, что особенно важно, передавший Дефо свои мемуары — авантюрист шотландец Александр Селькирк, родившийся в 1680 г., выброшенный Дампьером на необитаемый остров Сен-Жуан-Фернандец [Группа островов Хуан Фернандес (Juan Fernandez) в 640 км к западу от Вальпараисо в Чили. Один из островов в этой группе сейчас называется островом Александра Селькирка, другой — островом Робинзона Крузо. — *Ред.*] в 1705 г. и подобранный, после нескольких лет одиночества, капитаном Роджерсом в 1711 г. [Роман Дефо был написан в 1719 г. В 1712 г. вышла книга капитана Роджерса «Путешествие вокруг света» («Cruising Voyage Round the World»), в которой, в частности, содержалось описание жизни Селькирка на острове. Очерк об Александре Селькирке был напечатан в журнале Ричарда Стила «Англичанин» в 1713 г., после этого появилось отдельное издание «Игра судьбы, или Удивительное сообщение об Александре Селькирке, написанное им самим». Когда Дефо обратился к этому сюжету, история Селькирка уже была достаточно известна. — *Ред.*] [↑](#footnote-ref-112)
466. {453} Неточность: этими словами заканчивается книга Д. Дефо «Дальнейшие приключения Робинзона Крузо» (1719). [↑](#endnote-ref-356)
467. По логике мысли автора, замечание в скобках должно звучать иначе: лежи начало ее здесь в соборности, а НЕ там во властном «хочу» отдельного индивидуума. Евреинов противопоставляет театральность отдельной личности обыденности коллективного начала популярной в начале прошлого века теории соборности. [↑](#endnote-ref-357)
468. Постановки *(фр.).* [↑](#endnote-ref-358)
469. Фр. dormeuse — старинная большая дорожная карета, приспособленная для сна в пути. [↑](#endnote-ref-359)
470. «Праматерь» — трагедия австрийского драматурга Франца Грильпарцера (Grillparzer, 1791 – 1872), написана в 1816 г. Призрак Ahnfrau осужден скитаться по земле и являться своим потомкам до тех пор, пока не вымрет весь ее род. В 1908 г. пьеса переведена на русский язык А. А. Блоком по заказу В. Ф. Комиссаржевской. Премьера спектакля, поставленного Ф. Ф. Комиссаржевским, состоялась в январе 1909 г. [↑](#endnote-ref-360)
471. Здесь: учитель, мастер *(фр.).* [↑](#endnote-ref-361)
472. Пятичасовой чай *(англ.).* [↑](#endnote-ref-362)
473. См. его книгу «Замечательные чудаки и оригиналы». [↑](#footnote-ref-113)
474. Но мне большего и не надо *(фр.).* [↑](#endnote-ref-363)
475. Режиссеры *(фр.).* [↑](#endnote-ref-364)
476. Аракчеев Алексей Андреевич (1769 – 1834) — крупный государственный деятель при Павле I и Александре I. В 1810‑е гг. осуществлял устройство военных поселений жестокими методами. В собственных имениях Аракчеева господствовала система телесных наказаний. В декабре 1825 г. был отстранен от заведования делами кабинета министров и утратил реальную власть. [↑](#endnote-ref-365)
477. Измайлов Лев Дмитриевич (1763 – 1836) — получил чин генерал-лейтенанта за организацию ополчения в 1812 г. В своих имениях в Тульской {454} и Рязанской губерниях установил собственные порядки, деспотично расправлялся с крестьянами. [↑](#endnote-ref-366)
478. При всех своих отрицательно-отталкивающих сторонах Аракчеев являл пример *самого последовательного режиссера жизни,* что доказывается не столько «постановкой» военных поселений, сколько отношением его к жизни и природе, мощно взятых под ферулу режиссерской власти; установив, например, «в плане декорационного задания», что дорожки в его парке должны являть такой, а не иной вид, он не позволял ни одному осеннему листику с дерева нарушить его режиссерскую волю: спрятанные в кустах мальчишки немедленно же удаляли провинившийся листик!..

     Среди других ярких примеров *сознательной «*режиссуры жизни» в России можно упомянуть еще канцлера Александра Борисовича Куракина [(1752 – 1818) — князь, обер-шталмейстер, сенатор, посол во Франции. — *Ред.*], по приказанию которого каждому из приезжих гостей подавалась следующая печатная инструкция: «Обряд и правила для здешнего образа жизни в селе Надеждине», т. е. чисто режиссерская инструкция, где значилось, например, что «хозяин, наблюдая предмет и пользу своего сюда приезда, определяет в каждый день разделить свое время с жалующими к нему гостями от часу пополудни до обеда, время обеда и все время после обеда до 7‑ми часов вечера»; что «хозяин по вышеуказанному наблюдению определяет утро каждого дня от 7‑ми часов до полудни — для разных собственных его хозяйственных объездов, осмотров и упражнений, а вечером каждого дня, от 7‑ми до 10‑ти часов, определяет он для уединенного своего чтения или письма» и пр. [↑](#footnote-ref-114)
479. Салтыкова Дарья Николаевна (урожд. Иванова, 1730 – 1801), известна под прозвищами Салтычиха и Людоедка — помещица, владелица 600 крестьян, замучившая до смерти 139 из них, преимущественно женщин. В 1768 г. приговорена после шестилетнего следствия к смертной казни, замененной Екатериной II на ножизненное заключение в московском Ивановском девичьем монастыре. [↑](#endnote-ref-367)
480. Салонные игры *(фр.).* [↑](#endnote-ref-368)
481. Район Петербурга за Московским вокзалом. [↑](#endnote-ref-369)
482. Лентовский Михаил Валентинович (1843 – 1906) — русский антрепренер, режиссер, актер. Организовал в Москве Театр оперетты в саду Эрмитаж (1878), театр «Антей» (1882), Новый театр (1882), «Скоморох» (1885). В 1898 – 1901 гг.  — режиссер Московской частной оперы Мамонтова. [↑](#endnote-ref-370)
483. Кронегк (Chroncgk) Людвиг (1837 – 1891) — немецкий актер и режиссер, с 1866 г. в Мейнингенском театре (сначала актер, потом режиссер, затем директор и управляющий). [↑](#endnote-ref-371)
484. Из сочинений об обрядах и обычаях различных ремесленников, особенно обстоятельно-подробны старые немецкие, например «Венец чести мельника, или полное описание истинного свойства кругов общества мельников. Составлено учеником-мельником Георгом Борманном». Сочинение по режиссуре жизни пекарей носит название «Обычаи благородного ремесла пекарей; как каждый должен вести себя в гостинице и на работе. Напечатано для руководства отправляющихся странствовать». Книга о скорняках называется «Происхождение, древность и знаменитость достопочтенного общества скорняков; точное описание всех формальностей, наблюдаемых с незапамятных времен в посвящении мастеров и способа экзамена работников. Все верно описано Яковом Вармундом» и др. Описываемый здесь обряд посвящения в бочары взят мной из почтенного труда Чарлза Уильяма Гекертона «Тайные общества всех веков и всех стран». [↑](#footnote-ref-115)
485. Парк в Вене. [↑](#endnote-ref-372)
486. Гансвурст — персонаж немецкого средневекового театра. [↑](#endnote-ref-373)
487. Трубка *(нем.).* [↑](#endnote-ref-374)
488. Мы пьем лишь вино и любим лишь женщин *(нем.).* [↑](#endnote-ref-375)
489. Пьеса в 5‑ти действиях Вильгельма Мейер-Ферстера. [↑](#endnote-ref-376)
490. Дерпт(Юрьев) — ныне город Тарту (Эстония). Университет основан в 1632 г. [↑](#endnote-ref-377)
491. Соборная гора *(нем.).* [↑](#endnote-ref-378)
492. Итак, будем веселиться пока мы молоды! *(лат.),* начало старинной студенческой песни. [↑](#endnote-ref-379)
493. Волей-неволей *(лат.).* [↑](#endnote-ref-380)
494. Первый среди равных *(лат.).* Иногда так называли римского императора Августа (с 63 г. до н. э.). [↑](#endnote-ref-381)
495. Монолог Гамлета из 2‑й сцены II акта трагедии Шекспира в переводе К. Р. (Константина Романова). [↑](#endnote-ref-382)
496. Кин (Kean) Эдмунд (1787 – 1833) — дебютировал на сцене Друри-Лейн в 1814 г., на этой же сцене сыграны все крупнейшие его роли. [↑](#endnote-ref-383)
497. Театра английского сияние и славу *(фр.).* [↑](#endnote-ref-384)
498. Букв.: путь жизни; краткая биография *(лат.).* [↑](#endnote-ref-385)
499. «Мемуары Тальма» написаны Александром Дюма-отцом. Русское издание: Тальма Ф. Ж. Мемуары. М.; Л., 1931. [↑](#endnote-ref-386)
500. Речь идет об эпизоде, описанном в конце 3‑й главы «Мемуаров» Тальма (Тальма Ф. Ж. Мемуары / Вст. ст., пер., {455} примеч. И. И. Соллертинского. М.; Л.: Academia, 1931). См. также: Дейч А. И. Франсуа-Жозеф Тальма. М.: Искусство, 1973. С. 22 – 23. [↑](#endnote-ref-387)
501. — Вы актер товарищества [сосьетер, член общества на паях Комеди Франсез, т. е. основной части труппы, остальная часть труппы — пансионеры — не обладала привилегиями сосьетеров. — *Ред.*]?

     — Я не причастен к этой профессии и не знаю такого наименования. Я играю на сцене товарищества *иногда для удовольствия других и всегда для своего собственного.*

     — Вы горды, господин Тальма.

     — Немного, сударь.

     («Talma», из серии книг «Les grands hommes» par Albert Keim et Louis Lumet.) [↑](#footnote-ref-116)
502. Если эта пауза может быть кем-либо достойным образом заполнена в настоящей главе, то несомненно одной только Рашелью, заставлявшей плакать в трагедиях «Fedra» и «Cammilla» [«Федра» — трагедия Ж. Расина (1677). Камилла — героиня трагедии П. Корнеля «Гораций» (1640). — *Ред.*] самого Эрнесто Росси. «Чтобы удостовериться, насколько она сама отдавалась чувству, — говорит он в своих мемуарах, — я, во время представления “Федры”, в антракте пошел к ней в уборную; я застал ее с горячим лицом, бледными губами и холодными как лед руками. — “Рашель, у вас лихорадка”, — сказал я. — “Да, — ответила она, — эта роль убьет меня, я слишком глубоко ее чувствую!..”». [↑](#footnote-ref-117)
503. Мендес (Mendes) Катюлль (1841 – 1909) — французский поэт парнасской школы, автор романов, поэтических драм, либретто, сторонник вагнеризма. Его пьесы «Медея» (1898) и «Девушка из Авилы» (1906) написаны для Сары Бернар. Слова Мендеса, приведенные Евреиновым, произнесены на чествовании Сары Бернар в 1896 г. [↑](#endnote-ref-388)
504. См. комм. к стр. 132; В электронной версии — [298](#_Tosh0000209). [↑](#endnote-ref-389)
505. Мемуары Сары Бернар (Bernhardt, наст. имя: Анриэтт Розин Бернар, 1844 – 1923) — «Моя двойная жизнь» написаны в 1898 г. и опубликованы в 1907 г. [↑](#endnote-ref-390)
506. Эдмон Ростан, написавший специально для С. Бернар пьесы «Самаритянка» (1897) и «Орленок» (1900), посвятил ей сонет, прочитанный на чествовании актрисы в 1896 г. В оригинале строка, приведенная Евреиновым, звучит так: «En ce temps sans beauté, seule encore tu nous restes…» [↑](#endnote-ref-391)
507. Гюре (Huret) Жюль (1864 – 1915) — автор монографии о Саре Бернар: Huret J. Sarah Bernhardt / Preface de E. Rostand. P.: F. Juven, [1899]. [↑](#endnote-ref-392)
508. См. совр. изд.: Бернар С. Моя двойная жизнь: Мемуары. М.: Радуга, 1991. С. 341. [↑](#endnote-ref-393)
509. См.: Там же. С. 342 – 343. [↑](#endnote-ref-394)
510. См.: Там же. С. 338 – 339. Гладстон (Gladstone) Уильям Юарт (1809 – 1898) — английский государственный деятель, премьер-министр Великобритании в 1868 – 1874, 1880 – 1885, 1886, 1892 – 1894 гг. Фредерик Лейтен. — По-видимому, имеется в виду Лейтон (Leighton) Фредерик (1830 – 1896), английский художник, писавший в академической манере, член Королевской Академии (1869), затем ее президент (1878). Леопольд II (1835 – 1909) — бельгийский король с 1865 г. из Саксен-Кобургской династии. [↑](#endnote-ref-395)
511. Не будь помехой хронология, можно подумать, что ученик Фауста Вагнер знал про этот случай, когда говорил:

     Случалось слышать мне, что может в деле этом  
     Актер священнику помочь своим советом  
     [«Фауст», часть I, сцена 1 (первое появление Вагнера), пер. Н. А. Холодковского. — *Ред.*]. [↑](#footnote-ref-118)
512. Жиффар (Giffard) Анри (1825 – 1882) — французский воздухоплаватель. Сконструировал и построил несколько оригинальных дирижаблей, демонстрировал их на Всемирных выставках в Лондоне (1868) и Париже (1878). [↑](#endnote-ref-396)
513. Поссарт (Possart) Эрнст (1841 – 1921) — крупнейший немецкий актер. В 1861 – 1864 гг. выступал в Бреславле, Берне, Гамбурге. С 1864 по 1905 г. актер и режиссер Мюнхенского придворного театра. Создатель ролей в пьесах Шекспира, Лессинга, Гете, Шиллера. При жизни изданы две его книги: «Der Lehrgang des Schauspielers» (Stuttgart, 1901), «Erstretes und Erlebtes» (Berlin, 1916). [↑](#endnote-ref-397)
514. {456} Риквельме (правильнее: Рикельме) Мария де (ум. 1656) — испанская актриса. Современники отмечали ее удивительные способности выражать противоположные чувства, владеть мимикой, достигать патетических высот. Лоне де Вега отмечал ее умение выражать страсти (в 1633 г.). [↑](#endnote-ref-398)
515. Ариас де Пеньяфель (Arias de Penafiel) Дамиан (ум. 1643) — крупнейший испанский актер XVII в. В 1620 – 30‑е гг. выступал в Мадриде. [↑](#endnote-ref-399)
516. См. мою книгу «Pro scena sua», стр. 92 («Испанский актер XVI – XVII вв.»). [↑](#footnote-ref-119)
517. Ни больше ни меньше *(фр.).* [↑](#endnote-ref-400)
518. Приведенные и следующие цитаты (о Э. Росси) взяты из книги «50 лет артистической деятельности Эрнесто Росси», составленной, по мемуарам Э. Росси, С. И. Лаврентьевой. [↑](#footnote-ref-120)
519. Поэма Антонио Гадзолетти (1813 – 1886), итальянского адвоката и политического деятеля, написанная специально для Э. Росси. [↑](#endnote-ref-401)
520. Земля! Земля! *(итал.).* [↑](#endnote-ref-402)
521. Приводимое здесь воспоминание о Росси относится к 1855 г., ко времени его гастролей с знаменитой Ристори в парижском театре Vendatour. [↑](#footnote-ref-121)
522. Речь идет о роли Паоло в трагедии Сильвио Пеллико «Франческа да Римини» (1815), которую Эрнесто Росси (1827 – 1896) играл в дуэте с Аделаидой Ристори (1822 – 1896) в роли Франчески. Росси играл Паоло с 1852 г., когда поступил в труппу сардинского короля. [↑](#endnote-ref-403)
523. Хоть я и обещал остановиться только на *одном* представителе итальянского театра, но, раз мы коснулись Ристори, нельзя (не могу!) обойти совершенным молчанием приязнь ее гения к «театру *для себя».* Вот что она пишет в предисловии к своим воспоминаниям: «Расточаемые мне публикой аплодисменты награждали меня за мои искренние страдания, но я должна сказать, что чувствовала высшее наслаждение только тогда, когда мне удавалось настолько слиться с образами трагедий, которые я играла, что я чувствовала, как меня поднимал дух, их оживляющий, и моя душа трепетала от страсти, которую я должна была изображать». Через пять страниц она добавляет: «Моя страсть к театру была так велика, что, когда мой директор давал мне вечер отдыха, чтобы поберечь мои силы или чтобы заставить публику пожалеть о моем отсутствии, я бывала не в своей тарелке. Я не могла выдержать. Я начинала произносить совершенно машинально изучаемый отрывок и, точно увлекаемая посторонней силой, бежала к матери, крича ей: “Пойдемте в театр!”… Я так сливалась с изображаемым лицом, что даже мое здоровье страдало от этого». [↑](#footnote-ref-122)
524. Роль Росси в пьесе О. Мельвиля «Любовь и предрассудок». [↑](#endnote-ref-404)
525. Олдридж (Aldridge) Аира (ок. 1805 – 1867) — американский трагический актер. Начинал в негритянском театре Нью-Йорка в 1820‑е гг. С 1826 г. играл в Англии. Лучшая роль — Отелло. Имел успех в различных городах Европы. С 1858 г. гастролировал в России. [↑](#endnote-ref-405)
526. Дочери вице-президента Академии художеств графа Толстого, вторым браком вышедшей замуж за историка Н. И. Костомарова. [↑](#footnote-ref-123)
527. Не много, но многое *(лат.).* [↑](#endnote-ref-406)
528. Эти слова вырезаны на памятнике М. С. Щепкину в г. Судже, Курской губ. (см. главу [«Каждая минута — театр»](#_Tosh0000185)). [↑](#footnote-ref-124)
529. «Знаменитые актеры и актрисы», очерки А. В. Швырова, под редакцией С. С. Трубачева. [↑](#footnote-ref-125)
530. СавинаМария Гавриловна (1854 – 1915) играла в труппе П. М. Медведева в Казани, Саратове и других волжских городах в начале 1870‑х гг. Петр Медведев (1837 – 1906) — антрепренер, актер и режиссер. В 1890 – 1893 гг. — главный режиссер Александрийского театра. [↑](#endnote-ref-407)
531. Комедия А. И. Сумбатова-Южина (1857 – 1927). В репертуаре Александрийского театра с 1884 по 1887 г. [↑](#endnote-ref-408)
532. Комедия А. С. Суворина. В репертуаре Александрийского театра в 1903 – 1904 гг. Алексей Сергеевич Суворин (1834 – 1912) — один из организаторов и владельцев Малого театра в Петербурге, с 1876 г. издатель и редактор газеты «Новое время». [↑](#endnote-ref-409)
533. Крылов Виктор Александрович (1838 – 1906) — автор многочисленных пьес, в 1893 – 1898 гг. начальник репертуарной части петербургских императорских театров. [↑](#endnote-ref-410)
534. Федоровы. — Федоров Павел Степанович (1803 – 1879) — автор многочисленных переделок французских пьес, шедших в Александрийском и Малом театрах в середине XIX в. Федоров Михаил Павлович (1839 – 1900) — журналист и драматург, с середины 1870‑х г. редактор газеты «Новое время». Автор мелодрам и комедий «Хижина дяди Тома», «Что посеешь, то и пожнешь», «Вспышка у домашнего очага» и др. [↑](#endnote-ref-411)
535. Персиянинова (Рябова) Н. Л. — автор пьесы «Пашенька», представленной в Александрийском театре в 1896 г., а также комедий «Западня» (1900), «Большие и маленькие» (1911), драмы «Пустоцвет» (1900), инсценировки сказки О. Уайльда «Дитя звезды» (1913). [↑](#endnote-ref-412)
536. Анатолий Молчанов в предисловии к изданной им в 1909 г. монографии о жене своей, М. Г. Савиной («Русское сценическое искусство за границей. Артистическая поездка М. Г. Савиной с труппой в Берлин и Прагу»), называет Савину «вторым Щепкиным» и говорит (horribile dictu! [Страшно сказать *(лат.). — Ред.*]) от имени их обоих буквально следующее: «Все то, что принято называть в действительной жизни “театральным” — мы первые отвергли как фальшь и обман, недостойные благородного искусства. Лозунг “искренность и естественность” — мы первые провозгласили с подмостков нашей сцены».

     Тот, кто знаком с моей апологетикой *театральности,* проходящей красной нитью чрез все мои книги и статьи, тому ясно, какую оценку должна встретить во мне молчановская *идеология театрального искусства без театральности.* За кем из нас правда, — смешно даже спрашивать. А насколько юна моя правда, показывает факт, что еще в 1909 г. такие «генералы от театра», как Анатолий Молчанов, утверждали нечто совершенно моей правде противоположное. [↑](#footnote-ref-126)
537. {457} «Les deux orphelines» — пьеса в 5‑ти действиях Адольфа Филиппа Деннери (Dennery, 1811 – 1899) и Эжена Кормона (Cormon). [↑](#endnote-ref-413)
538. См. (дальше, во 2‑й книге) мою статью [«Урок профессионалам»](#_Toc125710805). [↑](#footnote-ref-127)
539. В другом месте этого произведения Г. Бар подтверждает свою мысль следующими доводами: «Актер существует в сущности только от семи до десяти часов вечера, когда находится на сцене… Если у него нет роли, он — ничто. Часы, когда он не играет, — паузы в его существовании; тогда он спит; он бодрствует только на сцене. *Можно думать, что актеры и в жизни также играют* и только тогда и живут, когда играют…»

     Характерный и частый случай «заимствованной» игры в жизни среди актрис приводит в своей «Психологии» тот же Лоренс. — «Меня обманула актриса, — жалуется он. — Два часа беседы; развита, начитанна, искренна. Потом оказалось: она черпала готовые фразы из заученных ролей Нордау [Нордау Макс — автор всемирно известной книги “Вырождение” — был также автором пьес “Борьба миллионов” (1882), “Право любить” (1892), “Ядро” (1894), “Доктор Кон” (1898). См. также комм. к стр. 44. — *Ред.* В электроннной версии — [50](#_Tosh0000186)], Зудермана [Зудерман(Sudermann) Герман (1857 – 1928) — немецкий драматург. Первые пьесы (“Честь”, 1889; “Гибель Содома”, 1890; “Родина”, 1893) вошли в репертуар европейских театров. — *Ред.*]. Самый тембр ее голоса и интонации простой, безыскусственный располагал собеседника к откровенности. Тон, принятый Ермоловой… в среднем регистре. Актриса (сообщили мне) имитирует Ермолову в своих ролях на сцене». [↑](#footnote-ref-128)
540. См. об этой артистке у Макса Буркхарда, в его книге «Театр». <С. 89> [↑](#footnote-ref-129)
541. Иванова Евдокия Алексеевна (ок. 1812 – 1904) — драматическая и оперная актриса. Начинала в крепостной труппе. Позднее играла в Тамбове, Саратове, Симбирске, Казани, Екатеринбурге, Иркутске. [↑](#endnote-ref-414)
542. См. статью «Столетняя артистка (вместо некролога)» Н. Беккаревича в «Историческом вестнике», 1905 г., № 7. [↑](#footnote-ref-130)
543. П. Я. Розенбах перечисляет в названном исследовании целый ряд психопатических симптомов, «которые, с одной стороны, встречаются при настоящих, вполне выраженных душевных болезнях в связи с другими проявлениями последних, а с другой, сами по себе, без такого сочетания, *конечно,* не составляют помешательства».

     «Здоровье и болезнь, — учит Cl. Bernard (“Lemons sur la chaleur animal”), — не следует признавать явно различными понятиями, двумя отдельными единицами, оспаривающими друг у друга организм и употребляющими его *театром* действий своей борьбы. Все эти медицинские понятия уже отжили свой век».

     «Дилемма: человек этот сумасшедший или не сумасшедший — не имеет смысла», — замечает Griesinger в «Des maladies mentales». Того же мнения держится и д‑р A. Cullerre в своей книге «Les frontieres de la folie». «Состояния, характерные для безумия, свойственны всем, — говорит Николай Вавулин в книге “Безумие, его смысл и ценность”, — но в каждом из нас они существуют в виде скрытой (потенциальной) силы…» [↑](#footnote-ref-131)
544. Здесь: обсуждается *(итал.).* [↑](#endnote-ref-415)
545. Штирнер (Stirner) Макс (наст. имя и фам.: Каспар Шмидт, Schmidt, 1806 – 1856) — немецкий философ-младогегельянец. В главном сочинении «Единственный и его достояние» (1845) проводил идеи последовательного эгоцентризма: единственная реальность — «я», индивид. [↑](#endnote-ref-416)
546. Здесь: нечто ни с чем не сравнимое *(лат.).* [↑](#endnote-ref-417)
547. «Аврелия, или Мечта и жизнь», 1855 — последнее произведение Жерара де Нерваля (Nerval, псевдоним Жерара Лабрюни, Labrunie, 1808 – 1855), написанное накануне самоубийства. [↑](#endnote-ref-418)
548. Лэм (Lamb) Чарлз (1775 – 1834) — английский поэт, писатель, автор очерков, издатель елизаветинцев, друг Сэмюэла Тейлора Колриджа (Coleridge, 1772 – 1834). [↑](#endnote-ref-419)
549. На основании психологических опытов учеников проф. Бехтерева, Н. Вавулин (op. cit.) заключает, что умственная деятельность безумцев высшего типа (например, параноика) выше таковой же у психически здоровых. [↑](#footnote-ref-132)
550. См. комм. к стр. 61; В электронной версии — [161](#_Tosh0000210). [↑](#endnote-ref-420)
551. И, кстати сказать, гораздо искреннее, чем Оскар Уайльд. [↑](#footnote-ref-133)
552. Наоборот, наперекор *(фр.).* [↑](#endnote-ref-421)
553. Правильнее: Ян ван Рейсбрук, (1293 – 1381) — фламандский теолог и писатель, настоятель августинского монастыря. [↑](#endnote-ref-422)
554. Фаррер Клод — см. комм. к стр. 153; В электронной версии — [334](#_Tosh0000211). [↑](#endnote-ref-423)
555. «Замыслы» — сборник Оскара Уайльда, вышел в 1891 г. и включал эссе «Упадок лжи», «Перо, полотно и отрава», «Критик как художник», «Истина в масках». Евреинов имеет в виду диалог «Упадок лжи» («The Decay of Lying»). Комментаторы Уайльда полагают, что в «Упадке лжи» подразумевается роман И. С. Тургенева «Накануне». [↑](#endnote-ref-424)
556. Неуравновешенный (человек) *(фр.).* [↑](#endnote-ref-425)
557. Психическая неполноценность *(нем.).* [↑](#endnote-ref-426)
558. См. цитированную выше книгу «О пограничных состояниях между помешательством и душевным здоровьем», стр. 14. [↑](#footnote-ref-134)
559. «Понятие нормы есть *идеальное* понятие, — говорит Н. Вавулин (op. cit.). — Следовательно, все уклонения от “нормы”, свойственные безумцам, свойственны и здоровым… Попытки провести какую-то пограничную черту, которая отделяла бы “нормального” человека от “ненормального” не могут претендовать на научное решение вопроса». [↑](#footnote-ref-135)
560. Представление себя в несоответствии со своими коренными природными чертами может вести в эксцессивном «театре для себя» к трагическим или комическим результатам; к первому случаю подходит термин «боваризм», ко второму «тартаренизм», а к смешанному «донкихотство». [↑](#footnote-ref-136)
561. Букв.: и не далее, дальше некуда *(лат.),* т. е. (крайний) предел, крайняя степень чего-либо. [↑](#endnote-ref-427)
562. Евреинов пересказывает отрывок из второй книги «Посланий» Квинта Горация Флакка (Quintus Horatius Flaccus, 65 – 8 до н. э.). Послание 2, к Юлию Флору, строки 128 – 140. (Написано в 18 г. до н. э.) [↑](#endnote-ref-428)
563. Королевская династия. Людовик (Людвиг) Баварский (1287 – 1347) — родоначальник династии, германский король с 1314 г., император Священной Римской империи с 1328 г. (Людовик IV, первые три Людовика — Каролинги). Людвиг II (1845 – 1886) — король Баварии, унаследовал престол у короля Людвига I (1786 – 1868). [↑](#endnote-ref-429)
564. {458} Кан(Kahn) Гюстав (1859 – 1936) — французский писатель-символист, последователь П. Верлена и С. Малларме. Автор стихов, написанных верлибром, поэм, романов, эссе, критических работ, искусствоведческих сочинений, воспоминаний. Евреинов говорит о его романе «Король-безумец» («Le Roi fou», 1896). [↑](#endnote-ref-430)
565. Все данные, приводимые мной дальше, почерпнуты главным образом из следующих трех книг 1) «Людовик И, король Баварский» В. Александровой, под ред. А. Л. Волынского, 2) «Одинокий». Король Людвиг II Баварский и его замки — С. И. Лаврентьевой и 3) «Психиатрические эскизы из истории» проф. П. И. Ковалевского, томик 1‑й «Людвиг II, король Баварский».

     Настоящим указанием я устраняю в настоящей главе необходимость каждый отдельный случай цитаты сопровождать ссылкой на источник. [↑](#footnote-ref-137)
566. Хижина Хундинга (Гундинга) *(нем.),* персонажа «Валькирии», сооруженная у ствола гигантского ясеня, в который вонзен волшебный меч Нотунг. [↑](#endnote-ref-431)
567. Скамеечка для молитвы *(фр.).* [↑](#endnote-ref-432)
568. См. комм. к стр. 107; В электронной версии — [258](#_Tosh0000212). [↑](#endnote-ref-433)
569. Кайнц (Kainz) Йозеф (1858 – 1910) — австрийский актер. Работал в Мюнхене; ведущий актер Немецкого театра (Берлин) и «Бургтеатра» (Вена). Прославился как исполнитель трагических и романтических ролей. Искусство Кайнца высоко ценил баварский король-меценат Людвиг II. [↑](#endnote-ref-434)
570. Дидье — персонаж драмы Виктора Гюго «Марион Делорм» («Marion Delorme», 1829). [↑](#endnote-ref-435)
571. По преимуществу, прежде всего *(фр.).* [↑](#endnote-ref-436)
572. Речь идет о знаменитом туринском письме Ницше, написанном в мае 1888 г. («Казус Вагнер»), в котором философ называет Вагнера художником decadence и доказывает, что с него начинается «главенство актера в музыке». [↑](#endnote-ref-437)
573. Изящная словесность *(фр.).* [↑](#endnote-ref-438)
574. О мазохизме и садизме, как формах чувственной нужды в соответствующем «театре», смотри ниже, главу «Эротический “театр для себя”». [↑](#footnote-ref-138)
575. Маркиз де Саверни — персонаж драмы В. Гюго «Марион Делорм» (1829). [↑](#endnote-ref-439)
576. Как известно, Людвиг II *первый* выступил с предложением венчания прусского короля германской императорской короной. «Трудно сказать, — замечает по этому поводу проф. П. И. Ковалевский, — *что* более интересовало короля: политические соображения или величие и *торжественность церемонии* коронования Вильгельма I». [↑](#footnote-ref-139)
577. Луитпольд (Luitpold) (1821 – 1912) — принц-регент Баварии с 1886 по 1912 гг. [↑](#endnote-ref-440)
578. <Gerster F. K.> «Der Charakter Ludwig II. von Bayern». [↑](#footnote-ref-140)
579. Дальше некуда *(лат.),* здесь: крайний предел. [↑](#endnote-ref-441)
580. См. книгу «Людовик II, король Баварский» В. Александровой, под редакцией А. Л. Волынского, стр. 73 и следующие. [↑](#footnote-ref-141)
581. Нарцисс! — можно ли придумать героя более близкого, родного, желательного «театру для себя»! [↑](#footnote-ref-142)
582. Брахфогель (Brachvogel) Альберт Эмиль (1824 – 1878) — немецкий писатель, драматург. Историческая трагедия «Нарцисс» (1856), самое известное его произведение, написана на основе «Племянника Рамо» Д. Дидро, шла на многих сценах Европы (русский перевод — 1858). [↑](#endnote-ref-442)
583. Были постановки, стоившие *несколько сот тысяч марок*! [↑](#footnote-ref-143)
584. Разумное основание *(фр.).* [↑](#endnote-ref-443)
585. См. его «Замечательные чудаки и оригиналы» — книгу, которую я также широко использовал в настоящей главе, как и книгу М. В. Шевлякова «Недалекое прошедшее и близкое настоящее». (Указываю здесь, с соответствующим пояснением, оба источника, во избежание в дальнейшем затрудняющих чтение выносок.) [↑](#footnote-ref-144)
586. Фр. petit-maitre — щеголь, франт. [↑](#endnote-ref-444)
587. Лампы с особым механизмом для подъема масла. [↑](#endnote-ref-445)
588. Разумовский Кирилл Григорьевич (1728 – 1803) — граф, последний гетман Украины (1750 – 1764), президент Петербургской АН (1746 – 1798). После упразднения гетманства — генерал-фельдмаршал. [↑](#endnote-ref-446)
589. См. комм. к стр. 54; В электронной версии — [103](#_Tosh0000213). [↑](#endnote-ref-447)
590. Вельяминов Алексей Александрович (1788 – 1836) — генерал, участник войн с Наполеоном, в дальнейшем участвовал в покорении Кавказа. [↑](#endnote-ref-448)
591. Словечки *(фр.).* [↑](#endnote-ref-449)
592. Костенецкий Василий Григорьевич (1772 – 1831) — генерал-лейтенант, участник русско-турецких войн. За участие в сражении при Аустерлице получил орден св. Георгия 4‑й степени. В 1812 г. отличился под Бородиным, получил орден св. Георгия 3‑й степени. После Бородина возглавил русскую артиллерию. Отличался необыкновенной силой и храбростью. [↑](#endnote-ref-450)
593. {459} КаменскийМихаил Федотович (1738 – 1809) — генерал-фельдмаршал, в 1783 – 1885 гг. генерал-губернатор Рязанский и Тамбовский. В 1788 г. разбил турок при Гангуте. В 1806 г. главнокомандующий русской армией в войне с Францией. Выделялся среди современников своим образованием. Изучал математику, занимался поэзией. По воспоминаниям современников, «масса всякой дворни наполняла двор, где он властвовал сурово и деспотически; здесь смешивались азиатская роскошь с утонченностями европейской жизни, представление французских пьес с песнями сенных девушек» (Русский биографический словарь. Т. 8. СПб., 1897. С. 412 – 423). [↑](#endnote-ref-451)
594. ВолконскийГригорий Семенович (1742 – 1824) — князь, генерал от кавалерии, сподвижник Румянцева и Суворова, оренбургский генерал-губернатор и член Государственного совета. [↑](#endnote-ref-452)
595. Иногда предметом театрального подражания избирали не лицо, а нацию; например, в Москве прославился некий Зыбин, долгое время проживший в Англии и вследствие этого «корчивший иностранца» до того, что коверкал русский язык. Я и сам знал много таких; например, мой покойный профессор международного права Мартене [МартенеФедор Федорович (Фридрих Фромгольд) (1845 – 1909) — российский юрист и дипломат, член-корреспондент Петербургской АН (1908). В 1885 вице-президент Европейского института международного права. — *Ред.*], доходивший до карикатурности в своей «англомании», требовавший, чтобы его звали Фердинандом Фердинандовичем, вместо Федор Федорович, говоривший с акцентом и пр. [↑](#footnote-ref-145)
596. КуракинАлександр Борисович — [см. комм. к стр. 175](#_Tosh0000214). [↑](#endnote-ref-453)
597. Например, на одном из «мавзолеев» написано: «Девица Евпраксия, служившая до конца дней своих при дворе его сиятельства камер-юнгферой»; на другом «мавзолее» — «Стремянной Иаким Безупречный, проливший кровь за своего властелина 9‑го октября 1819 года» и т. д. все в том же «высоком штиле». [↑](#footnote-ref-146)
598. См. «Исторический вестник» 1905 г. № 4 — «Курьезы крепостного времени». [↑](#footnote-ref-147)
599. Françoise-Athenais, marquise de Montespan, 1641 – 1707 — одна из фавориток Людовика XIV. [↑](#endnote-ref-454)
600. Лавальер (La Vallière) Луиза Франсуаза, герцогиня де (1644 – 1710), одна из фавориток Людовика XIV. [↑](#endnote-ref-455)
601. Кологривов Дмитрий Михайлович (ум. 1830) — представитель старинного дворянского рода, обер-церемониймейстер. [↑](#endnote-ref-456)
602. «В дни своего величавого губернаторства, — рассказывает М. И. Пыляев, — он (Д. И. Ч‑н) раз задумал у себя создать *целый сенат вроде римского* и сенаторами произвел всех учителей семинарии, которые и были наряжены в римские тоги. Когда он приезжал в сенат, ему говорилось латинское приветствие, на которое он отвечал по-латыни же» и пр. [↑](#footnote-ref-148)
603. СкавронскийП. М. — см. комм. к стр. 62; В электронной версии — [165](#_Tosh0000215). [↑](#endnote-ref-457)
604. См. вышеназванную книгу М. В. Шевлякова, стр. 4 – 5. [↑](#footnote-ref-149)
605. На закуску *(фр.).* [↑](#endnote-ref-458)
606. Ibid. [↑](#footnote-ref-150)
607. Необходимое условие *(лат.).* [↑](#endnote-ref-459)
608. Сексуальной жизни *(лат.*). [↑](#endnote-ref-460)
609. Интересно отметить, что проф. Р. Краффт-Эбинг, называя в своем популярном исследовании «Половая психопатия» *сдержанность* женщины и *quasi-завоевание* мужчины «любовной комедией» (см. стр. 93 русского перевода), близоруко проходит мимо театральной проблемы на всем протяжении своего кропотливого исследования. [↑](#footnote-ref-151)
610. См. «Мир как воля и представление», том II, главу XLIV‑ю — «Метафизика половой любви». [↑](#footnote-ref-152)
611. Джонс(Jones) Сидни (1861 – 1946) — английский композитор, дирижер, автор оперетт, среди которых самая известная — «Гейша» (1896). [↑](#endnote-ref-461)
612. Япон. гейся — в Японии профессиональная танцовщица, певица, музыкантша, развлекающая посетителей чайных домиков или гостей на приемах и прислуживающая им. [↑](#endnote-ref-462)
613. От греч. hetaira «подруга; любовница» — в Древней Греции образованная незамужняя женщина, ведущая свободный, независимый образ жизни. Позднее гетерами назывались также проститутки. [↑](#endnote-ref-463)
614. Альма (фр. almée, ар. алюма «искусная; образованная») — профессиональная египетская танцовщица; в широком смысле — восточная танцовщица. [↑](#endnote-ref-464)
615. Австрийский фрегат, совершивший в 1857 – 1859 гг. кругосветное путешествие с научными целями. [↑](#endnote-ref-465)
616. См. Д‑р Г. Плосс — «Женщина в естествоведении и народоведении». [↑](#footnote-ref-153)
617. См.: Hodgkinson С. Australia, from Port Macquarie to Moreton Bay. London, 1845. [↑](#endnote-ref-466)
618. См. «Происхождение искусства» Эрнеста Гроссе. [↑](#footnote-ref-154)
619. Показная добродетель, неприступность *(фр.).* [↑](#endnote-ref-467)
620. Шерер(Scherer) Вильгельм (1841 – 1886) — австрийский и немецкий филолог, автор книг по средневековой литературе, истории немецкого языка, о Гете и т. д., стремился применить в филологии методы естественных наук. [↑](#endnote-ref-468)
621. Ibid. Э. Гроссе заимствовал описание этого танца из книги Ходжкинсона «Australia from port Mecquerie to Moreton Bay 1845». [↑](#footnote-ref-155)
622. Речь идет о санскритском сочинении «Ратирахасья» («Тайны любовной страсти»), или «Кокашастра», написанном средневековым {460} индийским автором Коккокой (до XIII в.). См.: Rati Rahasya of Pandit Kokkoka / Transl. from the original Sanskrit by S. С. Upadhyaya. Bombay, 1965. [↑](#endnote-ref-469)
623. См. Д‑р Г. Плосс — «Женщина в естествоведении и народоведении». [↑](#footnote-ref-156)
624. Жиль де Лава, барон де Ре, 1404 – 1440 — маршал Франции, сподвижник Жанны д’Арк, с 1433 г. жил в своем замке под Нантом, занимался алхимией, оказался в конфликте с духовенством и королем. [↑](#endnote-ref-470)
625. (1519 – 1589) — королева Франции, жена Генриха II, мать королей Франциска II, Карла IX, Генриха III. [↑](#endnote-ref-471)
626. Папа Римский (1492 – 1503). [↑](#endnote-ref-472)
627. Быть может, нелишне указать здесь, что у некоторых дикарей такого рода эротическое «зрелище», как иссеченная спина женщины, превращается со временем, путем жестокой татуировки, в зрелище *постоянное.* Так, в книге д‑ра Плосса («Женщина в естествоведении и народоведении») говорится, что «по наблюдениям Eyre [Eyre — Эйр (Eyre) Эдуард Джон (1815 – 1901), английский исследователь Австралии, овцевод, губернатор Новой Зеландии. — *Ред.*], женщины, обитающие по течению реки Муррея (Австралия), совершают операцию, состоящую в ссаднении спины. Еуге называет ее татуировкой. Но правильнее было бы это назвать “насечками”. Процедура производится при наступлении половой зрелости у девочек и должна быть очень болезненной. Оператор всегда мужчина — с помощью раковины или кремня делает глубокие, доходящие до мышц разрезы в ряд, поперек спины, вплоть до плеч. Операция эта производит ужасающее впечатление. Кровь льется ручьем на землю, а несчастная жертва стонет все громче и громче, и стоны эти переходят наконец в вопль. И все-таки, несмотря на это, девушки охотно подвергаются этой пытке, ибо хорошо изборожденная спина вызывает общие восторги…» [↑](#footnote-ref-157)
628. Совокупление *(лат.).* [↑](#endnote-ref-473)
629. В книге «Недалекое прошлое и близкое настоящее». [↑](#footnote-ref-158)
630. Ibid. [↑](#footnote-ref-159)
631. Тоня (устар.) — по Толковому словарю В. Даля: «один залов, одна закидка, одна тяга невода». [↑](#endnote-ref-474)
632. Читателю должно быть ясно, что в настоящей главе такой театр, как нечто *служебное,* понимается сокращенно, т. е. не как «театр для театра» и «театр для меня», а *только как «театр для меня».* [↑](#footnote-ref-160)
633. См. его «Untersuchungen iiber Libido sexualis». [↑](#footnote-ref-161)
634. С обнаженной девушкой *(лат.).* [↑](#endnote-ref-475)
635. Любитель кормилец и нянек *(фр.).* [↑](#endnote-ref-476)
636. Бывают зрительные источники возбуждения еще более странные. Так д‑р Pascal в «Igiene dell’amore» [Видимо, имеется в виду книга Паоло Мантегацца «Гигиена любви» («Igiene delPamore»). Доктор Паскаль — персонаж романа Эмиля Золя «Docteur Pascal» (1893), завершающего тома серии романов «Ругон Маккары». — *Ред.*] сообщает, что «отношения одного господина к своей возлюбленной состояли *только* в том, что она намазывала руки углем или сажей и садилась перед зеркалом так, чтобы он мог видеть ее изображение». В pendant [здесь: в дополнение *(рус. + фр.). — Ред.*] к этому Краффт-Эбинг сообщает об одном офицере, который был в публичном доме известен под именем «масло», т. к. достигал удовлетворения лишь тем, что заставлял нагую женщину садиться в бочку, наполненную маслом. [↑](#footnote-ref-162)
637. Особо важное значение *маскарадной одежде* придают homosexualist’ы. В этом отношении представляет существенный интерес автобиография одного венгерца, приведенная Краффт-Эбингом в «наблюдении 129», пестрящая фразами: «особенно радовала меня маскарадная одежда, т. е. женская», «я с наслаждением смотрел на двух молодых людей, замаскированных женщинами», «особенно радовался я, когда товарищ маскировался дамой» и т. п. [↑](#footnote-ref-163)
638. Известны случаи, когда для такого «*сценического восстановления»* пользуются даже трупами (см., например, у Краффт-Эбинга историю прелата, который заставлял в публичном доме укладывать проститутку в постель, *обставляя ее как труп),* или *куклой* (см. у того же автора «наблюдение 105»), или моделью модного магазина (ibid., «наблюдение 107»). [↑](#footnote-ref-164)
639. Внешность, внешний вид *(лат.).* [↑](#endnote-ref-477)
640. Фр. tableau — картина. [↑](#endnote-ref-478)
641. См. A rebours, гл. I. <Гюисманс Ж. К. «Наоборот»>. [↑](#footnote-ref-165)
642. См. «Половую психопатию», наблюдение 200. [↑](#footnote-ref-166)
643. *Садические* роли ограничиваются главным образом позицией *зрителя,* о которой мы достаточно говорили в предыдущем параграфе. Вне этой позиции такие роли сравнительно редки и малоинтересны для данного параграфа. Так, например, Schulz (в Wiener med<izinische> Wochenschr<ift>, 1869 г., № 49) сообщает о молодом человеке, который мог выполнить coitus с женой «лишь тогда, когда он предварительно *искусственно* настраивал себя на состояние гнева»… Другие случаи, могущие быть отнесенными сюда, в том же роде. [↑](#footnote-ref-167)
644. Захер-Мазох (Sacher-Masoch) Леопольд (1836 – 1895) — немецкоязычный писатель, родом из Галиции. Жил в Граце, Лейпциге, Париже, Линдгейме. Автор многочисленных романов и рассказов, самый известный из них — «Венера в мехах» («Venus im Pelz»). Захер-Мазох разрабатывает концепцию любви, которая проявляется в нравственном и физическом подавлении сильной женщиной слабого мужчины. [↑](#endnote-ref-479)
645. От фр. page «паж». [↑](#endnote-ref-480)
646. Реки в Молдавии, на которых в 1770 г. состоялись два сражения Русско-турецкой войны 1768 – 1774 гг., во время которых русские войска под командованием генерала П. А. Румянцева-Задунайского (1725 – 1796) разбили турецкую армию. [↑](#endnote-ref-481)
647. При отсутствии «удобного случая» и высоком общественном положении, естественно, что такие «актеры» неминуемо вызывают грандиозный скандал, порою даже в своем роде «исторический», как это было, например, с лордом Cornbury [вероятно, Эдвард Хайд (Hyde), виконт Корнбери, который был губернатором штата Нью-Йорк в 1702 – 1708 гг. — *Ред.*], нью-йоркским губернатором, который, несмотря на свое высокое положение, «не мог удержаться от того, чтобы наряжаться в женские платья и разгуливать по улицам, *подражая* во всем куртизанкам». [↑](#footnote-ref-168)
648. Кинед (лат. cinaedus) — (продажный) содомит. [↑](#endnote-ref-482)
649. ТарновскийВениамин Михайлович (1837 – 1906) — российский венеролог, основатель научной школы и первого в Европе сифилидологического и дерматологического научного общества (1885). [↑](#endnote-ref-483)
650. Цитирую по выдержке из «Половой психопатии» проф. Р. Краффт-Эбинга в переводе д‑ра Б. Комаровского. [↑](#footnote-ref-169)
651. Феминизация, эффемин(из)ация, приобретение женских черт *(лат.);* как мед. термин: наличие или развитие свойственных женщине качеств (телесных и психических) у мужчины. [↑](#endnote-ref-484)
652. Букв.: кастрация *(лат.);* однако в данном контексте, очевидно, термин употреблен в значении «развитие мужских черт у женщины». [↑](#endnote-ref-485)
653. Аристотель «Никомахова этика», кн. I (1097 в 11): «Человек — по природе животное общественное (drōion {461} politikon)», т. е. существо, организующееся в полисе (Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 63). [↑](#endnote-ref-486)
654. См. в «Половой психопатии» наблюдение 63. [↑](#footnote-ref-170)
655. Взято из сообщения д‑ра Каррара в «Архиве психиатрии», XIX, 4. [↑](#footnote-ref-171)
656. Взято из «Igiene dell’amore» д‑ра Pascal (перевод д‑ра Б. Комаровского). [↑](#footnote-ref-172)
657. Ibid. [↑](#footnote-ref-173)
658. «Драма» эта приведена в «авторском» же изложении у Hammond в его книге «Половое бессилие» <«Sexual impotence»> (по «наблюдению» д‑ра Сох’а в Колорадо) и в «Половой психопатии» Краффт-Эбинга. [↑](#footnote-ref-174)
659. На четвереньках *(фр.).* [↑](#endnote-ref-487)
660. Чем больше перемен, тем больше все остается по-старому *(фр.).* [↑](#endnote-ref-488)
661. См. его исследование «Болезненные явления полового чувства». [↑](#footnote-ref-175)
662. Человек, который колется *(фр.).* [↑](#endnote-ref-489)
663. Заимствован Краффт-Эбингом из журнала «Gil Blas», 1891 г. [↑](#footnote-ref-176)
664. Таксиль Лео (наст. имя Габриэль Антуан Жоган-Паже, Jogand-Pages, 1854 – 1907) — французский писатель и общественный деятель, антиклерикал. Известен книгами «Забавная библия» и «Священные порнографы». [↑](#endnote-ref-490)
665. См. его капитальный труд «Автоэротизм». <Для врачей и юристов. СПб.: Луч, 1911.> [↑](#footnote-ref-177)
666. Valera уAlcala Galiano J. (Валера Хуан, 1824 – 1905) — испанский поэт, романист, критик, историк литературы, академик (секретарь посольства Испании в Петербурге, посол в Лиссабоне и Вашингтоне). Роман «Характер и фигура» («Genio у Figura», 1897). [↑](#endnote-ref-491)
667. См., напр.: «Beitrage» Bloch’a, I, стр. 201. <Bloch I. Beitrage zur Altiologie der Psychopathia sexualis. Bd. 1 – 2. Dresden: H. R. Dorhn, 1902 – 1903. S. 201> [↑](#footnote-ref-178)
668. На закуску *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-492)
669. ДессуарМакс (Dessoir M., 1867 – 1947) — немецкий ученый, психолог, профессор в Берлине (1897 – 1934), автор сочинений «История новой немецкой психологии» (1894), «Эстетика и немецкое искусство» (1906), «Я, сон, смерть» (1947) и др. [↑](#endnote-ref-493)
670. См. его статью «О перевоплощаемости в художественном творчестве» в V‑м томе «Вопросов теории и психологии творчества». [↑](#footnote-ref-179)
671. Dr. A. Trannoy — «La mythomanie», — психологический и судебно-медицинский этюд лжи и болезненных вымыслов. [↑](#footnote-ref-180)
672. Появилась в русском переводе д‑ра медицины Е. В. Святловского в 1914 г. [↑](#footnote-ref-181)
673. Плечевое сплетение *(лат.).* [↑](#endnote-ref-494)
674. «Симуляция чудесного». [↑](#footnote-ref-182)
675. Другие случаи подобных «игр», помещенные П. Сентивом в конце его книги, не менее поразительны; например, инсценированное одной девушкой из Курзона извержение рвотой 62‑х булавок, история Целестины Дебуа, 7 лет носившей в ладони обломок иглы, вызывавший *постоянные* боли и сведение пальцев, и др. [↑](#footnote-ref-183)
676. И. В. Гете переехал в столицу Саксен-Веймаре кого великого герцогства по приглашению герцога Карла Августа в 1775 г. Будучи министром, занимаясь общественной и научной деятельностью, Гете становится директором, драматургом и актером любительского придворного театра. С 1791 г. театр становится профессиональным, Гете как режиссер создает один из лучших театров Германии. В 1817 г., когда в театре начинает преобладать мелодраматический репертуар, Гете добивается своей отставки. [↑](#endnote-ref-495)
677. Роденбах (Rodenbach) Жорж (1855 – 1898) — бельгийский поэт-символист, автор романов, статей. Входил в группу, объединившуюся вокруг журнала «Молодая Бельгия» (Метерлинк, Ш. ван Лерберг и др.). [↑](#endnote-ref-496)
678. «Наша публика — мещанин в дворянстве: ее лишь бы пригласили в парадно освещенную залу, а уж она из благодарности, что ее, холопа, пустили в барские хоромы, непременно останется всем довольною» (слова В. Белинского). [↑](#footnote-ref-184)
679. В Древней Греции ежегодно выбираемый постановщик, оплачиваемый за государственный счет. В III в. до н. э. агонофеты сменили хорегов. [↑](#endnote-ref-497)
680. В одном из писем к Д’Аламберу Жан-Жак Руссо так выражает свое восхищение перед древнегреческим театром: «В представлениях греков не было всей той пошлости, которую мы видим теперь. Их театры воздвигались не из алчности, не из погони за наживой, не втискивались в темные тюрьмы; их актерам, чтобы быть уверенными в обеде, не приходилось взыскивать контрибуцию со зрителей, считать украдкой, сколько народа пришло в театр…» [Письмо Жана Жака Руссо Д’Аламберу (1717 – 1783) написано в 1758 г. по поводу выхода седьмого тома «Энциклопедии» со статьей Д’Аламбера «Женева», в которой автор сетовал на отсутствие в Швейцарии театра. Руссо выступает против современного театра, противопоставляя ему театр древних греков. Руссо называет шесть причин, по которым ремесло актера на являлось позорным в Греции. Шестая причина: «Зрелища древних не имели ничего общего с мелочностью нашего века. Их театры не строились в угоду алчности, они не были втиснуты в темные казематы; там актерам не надо было ни облагать зрителя контрибуцией, ни тайно подсчитывать искося, сколько людей вошло в зал, чтобы быть уверенным в сегодняшнем ужине» (Жан-Жак Руссо об искусстве. Л.; М.: Искусство, 1959. С. 168). — *Ред.*] [↑](#footnote-ref-185)
681. {462} Родовая знать в древних Афинах. [↑](#endnote-ref-498)
682. Гиерон I (540/525 – 467 гг. до н. э.) — тиран Сиракуз с 478 г., покровитель искусств, превратил Сицилию в культурный центр античного мира. При его дворе, помимо Эсхила (умершего в 456 г. в сицилийском городе Геле), жили поэты Симонид, Пиндар, Вакхилид. [↑](#endnote-ref-499)
683. Царь Македонии (413 – 399 до н. э.), пригласивший в 408 г. Еврипида в свою столицу Пеллу, где тот и умер в 406 г. [↑](#endnote-ref-500)
684. Ради искусства *(лат.).* [↑](#endnote-ref-501)
685. Известно, что еще Юлий Цезарь содействовал отчасти выступлению *знати* в качестве актеров. [↑](#footnote-ref-186)
686. Палатинские игры *(лат.)*, трехдневный праздник учрежденный в 15 г. н. э. в Риме в память императора Августа. [↑](#endnote-ref-502)
687. Эдил (от лат. aedes «храм») — выборная должность в Древнем Риме, в круг обязанностей которой входило проведение общественных игр. Упразднена в эпоху империи. [↑](#endnote-ref-503)
688. Распорядитель игр *(лат.).* [↑](#endnote-ref-504)
689. Тога с пурпурной каймой, которую носили высшие должностные лица Древнего Рима *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-505)
690. Хозяева труппы, антрепренеры *(лат.).* [↑](#endnote-ref-506)
691. Важно отметить, что в Риме считалось *бесчестным* всякое получение денег за труд. Цицерон говорит (p. Roscio 8), что знаменитый Квинт Росций Галл [См. комм. к стр. 103. — *Ред.* В электронной версии — [250](#_Tosh0000187)] (этот раб по происхождению, но аристократ по духу) мог бы заработать в десять лет 6.000.000 сестерций, если бы он не захотел работать бесплатно. [↑](#footnote-ref-187)
692. Marguerite de Navarre, 1492 – 1549 — королева Наварры, сестра Франциска I Валуа, автор новелл, поэм, пьес. Содержала при дворе труппу, которая разыгрывала ее пьесы, близкие к средневековым жанрам мистерии и моралите. [↑](#endnote-ref-507)
693. «Братство Страстей [Господних]» *(фр.),* театральная организация в конце XIV в. во Франции. В 1402 г. получило монопольное право устраивать театральные представления в Париже. Ставились главным образом мистерии, но в 1548 г. играть мистерии Братству было запрещено. Просуществовало до 1676 г. Способствовало возникновению профессионального театра. [↑](#endnote-ref-508)
694. Фр. Basoche, от лат. basilica «здание для судебных зеседаний» — одно из многочисленных шутовских обществ, возникших в XIV в. «Базош» объединяла чиновников парламента (верховного суда) Парижа и других французских городов. Имели пародийную государственную иерархию вплоть до короля. Регулярно разыгрывали комические сцены и фарсы. Возможно, в их среде родился фарс «Адвокат Патлен» (1485). Запрещены в конце XVI в. [↑](#endnote-ref-509)
695. Богемное общество, организованное по типу «Базоши». Во главе — избираемые Король Дураков и Мать-Дуреха. «Беззаботные дети» создали новый комический жанр — соти (дурачество). При Людовике XII (1498 – 1515) общество достигло расцвета, его членом и автором соти был придворный поэт Пьер Гренгуар (ок. 1475 — ок. 1540). [↑](#endnote-ref-510)
696. Масленичные игры, происходящие в основном в Нюрнберге. Бытовые и сатирические сценки постепенно превратились в литературный жанр. [↑](#endnote-ref-511)
697. {463} Возможно, Помпео Колонна (ум. в 1532), кардинал в Риме, вице-король Неаполитанский с 1530 г. Театр на Капитолии был выстроен в 1513 г. по случаю избрания папы Льва X. [↑](#endnote-ref-512)
698. Макиавелли (Machiavelli) Никколо (1469 – 1527) — флорентийский государственный деятель, историк, философ, драматург. Наиболее известна его комедия «Мандрагора» (1514). [↑](#endnote-ref-513)
699. Ученые не имеют других зрителей, кроме самих себя *(лат.).* [↑](#endnote-ref-514)
700. Статья Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме» написана в 1903 – 1904 гг. [↑](#endnote-ref-515)
701. Правильнее Cofradia… — «Конфедерация Страстей Господних» (религиозное братство мирян). [↑](#endnote-ref-516)
702. «Конфедерация Девы Марии в Уединении». [↑](#endnote-ref-517)
703. Интересно отметить, что настоящее время упадка театра в Испании совпадает с чисто показным интересом к нему испанской аристократии, приберегающей свой театральный пыл для величественного, красивого и благородно-азартного зрелища боя быков — этого ярчайшего театра из всех южных театров!.. И опять-таки процветание этого грандиозного аренного театра обязано, и эстетической роскоши его доблестных чар, той же аристократии, безвозмездно ведающей госпитальные кассы; и именно госпитали (как это ни странно для кровожадного «боя быков») и являются в Испании настоящими антрепренерами этого рыцарского рода зрелища. [↑](#footnote-ref-188)
704. Парк в Мадриде, пл., 143 га, с прудом и Хрустальным дворцом. В 1631 г. здесь сооружен роскошный театр итальянского образца. Сцена и приспособления для театральных эффектов оборудованы флорентийцем Козимо Лотти. [↑](#endnote-ref-518)
705. Аранхуэс — предместье Мадрида на берегу реки Тахо, королевский дворец с садами и фонтанами. [↑](#endnote-ref-519)
706. Труппа итальянских актеров, возглавляемая Дзан Ганасса (Альберто Назелли), прибыла в Париж в 1571 г. Огромный успех имела труппа Джельзи в 1577 г. В годы Генриха IV (1589 – 1610) особой близости к королю удостоился исполнитель роли Арлекина Тристано Мартинелли (1557 – 1630). [↑](#endnote-ref-520)
707. Правильнее: Petit-Bourbon (Пти-Бурбон), придворный театр в Лувре, в котором играла итальянская труппа. [↑](#endnote-ref-521)
708. Сыгравшему также благодетельную роль в судьбе фарсового «Hotel de Bourgogne» своим властным заступничеством за гениальный триумвират Толстого Гильома, Готье Гаргиля и Тюрлюпэна [Толстый Гильом (Гро-Гийом) (Gros Guillaume, Робер Герен, ум. 1634), Готье-Гаргиль (Gauttier Garguille, Гюг Герю, 1574 – 1633) и Тюрлюпен (Turlupin, Анри Легран, 1587 – 1637) — три фарсовых актера, образовавших в 1622 г. актерский ансамбль в театре «Бургундский отель» (Hôtel de Bourgogne). — *Ред.*]. (См. книгу А. Газо «Шуты и скоморохи всех времен и народов».) [↑](#footnote-ref-189)
709. Ришелье, учредивший в 1634 г. Французскую академию, способствовал утверждению классицизма на сцене, в частности, театра Маре, поддержав первые постановки пьес П. Корнеля «Мелита» (1629), «Медея» (1635). [↑](#endnote-ref-522)
710. Достойно быть отмеченным, что свои лучшие трагедии, «Гофолию» и «Эсфирь» [Последние пьесы Ж. Расина «Гофолия» (1691) и «Эсфирь» (1689) были написаны по просьбе мадам де Ментенон для представлений, устраиваемых воспитанницами монастыря Сен-Сир. — *Ред.*], Расин написал, по желанию m-me де Ментенон [Ментенон (Maintenon) Франсуаза д’Обинье (мадам де Ментенон) (1635 – 1719) — маркиза, фаворитка и вторая (морганатическая) жена французского короля Людовика XIV. — *Ред.*], для упражнения в театральном искусстве *благородных* девиц, близких к парижскому двору (институт С<ен-> Сир). [↑](#footnote-ref-190)
711. Пользуясь поддержкой брата короля Людовика XIV герцога Орлеанского, провинциальная труппа Мольера получила возможность в 1658 году выступить при дворе. После этого актеры Мольера стали выступать в помещении театра «Пти-Бурбон» под названием «труппа мсье брата короля». [↑](#endnote-ref-523)
712. Мы не будем говорить здесь о том жалком состоянии, в каком очутился «Theatre du Marais» [Театр Маре — первоначально оплот классицизма, после премьеры корнелевского «Сида» (1636) оказался в немилости у Ришелье. В 1634 г. по распоряжению Людовика XIII четыре лучших актера Маре были переведены в Бургундский отель. В дальнейшем (в 1680 г.) путем слияния трупп Бургундского отеля, Отеля Генего и театра Маре была образована Комеди Франсез. — *Ред.*] без королевской поддержки, о том значении, какое выпало в истории «изящного театра» на долю маркизы де Помпадур [Маркиза де Помпадур (Pompadour) Жанна Антуанетта (1721 – 1764) — фаворитка Людовика XV, оказывала влияние на политику и культуру Франции, покровительствовала художникам, писателям, философам, поддерживала творчество драматургов (П. Ж. де Кребийон) и актеров (Белькур). Труппа Комеди Франсез играла в Тюильри с 1771 г. — *Ред.*], о том, какое благотворное значение для французской комедии имело переселение ее в Тюильри и вследствие этого ее интимная связь с королевским дворцом (Реньяр [Реньяр (Régnard) Жан Франсуа (1656 – 1709) — комедиограф, развивавший традиции Мольера, писал для Комеди Итальен и Комеди Франсез. — *Ред.*], Лесаж [Лесаж (Lesage) Ален Рене (1668 – 1747) — автор романов «Хромой бес», «Жиль Блаз», комедий «Криспин, соперник своего господина», «Тюркаре» и пьес для ярмарочного театра. — *Ред.*], Детуш [Детуш (Destouches) Филипп Нерико (1680 – 1754) — комедиограф-классицист, пропагандировал во Франции эстетические принципы английской нравоучительной драмы. — *Ред.*], Мариво [Мариво (Marivaux) Пьер Карле де Шамблен де (1688 – 1763) — романист и комедиограф, писавший для Комеди Итальен и Комеди Франсез, воплотил в драматургии эстетику рококо. — *Ред.*] и др. могли бы об этом рассказать много поучительного), точно так же, как мы не будем касаться той роли, какую сыграл император Наполеон I для «Theatre de la Republique» [Театр Республики — образован в 1791 г. частью труппы Театра Нации (бывшей Комеди Франсез). — *Ред.*], его 100.000 франков субсидии, его гениальные советы и покровительство артистам Тальма [Тальма (Talma) Франсуа Жозеф (1763 – 1826) — крупнейший французский актер конца XVIII – начала XIX в. С 1787 г. в Комеди Франсез. Во время Великой французской революции возглавил «красную эскадру» — революционно настроенную часть труппы, а потом — Театр Революции. Сблизился с Наполеоном в период Директории (1795 – 1799), давал ему уроки актерского мастерства. В дальнейшем пользовался покровительством императора. — *Ред.*], Веймер-Жорж [Веймер-Жорж (George, наст. имя: Жозефина Веймер, 1787 – 1867) — французская трагическая актриса, играла в классицистской манере. С 1802 г. на сцене Комеди Франсез. В 1808 – 1812 гг. играла в России. Пользовалась покровительством Наполеона и после его падения ушла из Комеди Франсез. С 1820‑х гг. играла в «Одеоне», в «Порт-Сен-Мартен», перешла на романтический репертуар и стала одной из основательниц актерской романтической школы. В издании второго тома «Театра для себя» (1916) ошибочно напечатано: «Рашель, Жорж». — *Ред.*] и пр., его изумительный венский паркет (партер) [Войска Наполеона заняли Вену 13 ноября 1805 г. В декабре русские и австрийские войска были разбиты под Аустерлицем. Вскоре Австрия подписала в Пресбурге мир с Наполеоном. Эти события не были связаны с театральностью Наполеона. Скорее всего, Евреинов имеет в виду знаменитый «партер королей», происходивший в сентябре 1808 г. в Эрфурте. Во время встречи, длившейся две недели и наметившей стараниями Талейрана сближение Наполеона и Александра I, устраивались театральные представления с участием Ф. Ж. Тальма. — *Ред.*], укомплектованный сплошь королевскими особами, до которого он однажды довел свою собственную труппу. — Все это невесть куда вывело бы нас из скромных размеров настоящей главы. [↑](#footnote-ref-191)
713. {464} Commedia erudita — «ученая комедия», новая драматургия, созданная крупнейшими литераторами итальянского Возрождения. Commedia {465} dell’arte — комедия дель арте (народная комедия, театр импровизации), иная театральная традиция, использующая сценарий вместо драматургии, импровизацию актеров-профессионалов, принцип масок. [↑](#endnote-ref-524)
714. Здесь: импровизационный *(итал.).* [↑](#endnote-ref-525)
715. Об этой работе и об ее авторе см. дальше, [в одной из выносок](#_Tosh0000188) в статье «Об отрицании театра». [↑](#footnote-ref-192)
716. См.: Миклашевский К. М. Le commedia dell’arte: Театр итальянских комедиантов в XVI, XVII, XVIII веках. СПб., 1914 – 1917. [↑](#endnote-ref-526)
717. Лассо (Lasso) Орландо ди (наст. имя: Ролан де Лассю, Roland de Lassus, ок. 1532 – 1594) — голландский композитор, работал в Италии, с 1563 г. руководитель придворной капеллы в Мюнхене. [↑](#endnote-ref-527)
718. «Дневник Тинги» (Tinghi С. Diario di Ferdinando I e Cosimo II… — см. Список литературы в конце книги). [↑](#endnote-ref-528)
719. импровизационная комедия делается флорентийскими дворянами *(итал.).* [↑](#endnote-ref-529)
720. См.: Solerti A. Ferrara: la corte estense nella seconda metà del sec. XVI. Citta Castello, 1899. [↑](#endnote-ref-530)
721. См.: Perrucci, Andrea. Dell’arte representativa, preme-diata, e dall’improviso. Napoli, 1699. [↑](#endnote-ref-531)
722. Чеккини (Cecchini) Пьер Мария (псевд.: Frittellino, 1563 – 1645), актер, теоретик искусства, автор сочинения «Плоды современного театра и указания для тех, кто играет» (Cecchini P. M. Frutti delle moderne commedie e avisi a chi le recita. Padua, 1625). [↑](#endnote-ref-532)
723. В 1583 г. герцогом Гонзага был Гульельмо (Guglielmo). Гонзага — итальянский княжеский род, владевший Мантуей с 1328 г. до начала XVIII в. С 1530 г. Гонзага — герцоги. [↑](#endnote-ref-533)
724. И, в частности, В. Э. Мейерхольду, идущему (как это можно выяснить из его журнала «Любовь к трем апельсинам» и как это видно из упражнений его студии [В. Э. Мейерхольд разрабатывал принципы комедии дель арте в ряде спектаклей: «Шарф Коломбины» (1909, Дом интермедий), «Обращенный принц» (1910, Дом интермедий), «Арлекин — ходатай судеб» (1911 – 1912). В 1913 г. открылась студия Мейерхольда на Бородинской. — *Ред.*]) по стопам Старинного театра, основанного в 1907 г. по моей инициативе и при руководящем моем участии. [↑](#footnote-ref-193)
725. Фламинио Скала — итальянский актер, работал в различных труппах комедии дель арте, руководил труппой Comici Confidènti в нач. XVII в. Автор первого сборника сценариев комедии дель арте: Flaminio Scala. Il Teatro delle faviole rapresentative overo la ricreatione comica, boscareccia e tragica. Venezia, 1611. [↑](#endnote-ref-534)
726. Корни; происхождение *(лат.).* [↑](#endnote-ref-535)
727. «Награда благородному искусству должна исходить из рук *больших синьоров*, а не от толпы жалких личностей», — пишет в «Истории происхождения моих десяти театральных сказок» знаменитый апологет комедии dell’arte граф Карло Гоцци [Карло Гоцци (1720 – 1806) написал «Чистосердечное рассуждение и подлинную историю происхождения моих десяти театральных сказок» в качестве предисловия к первому полному собранию своих фьяб. (См., напр.: Гоцци К. Сказки для театра. Пг.: Всемирная литература, 1923. Т. 1.) — *Ред.*]. [↑](#footnote-ref-194)
728. «Горбодук, или Феррекс и Поррекс» — первая английская трагедия об английском короле, разделившем свое королевство между детьми, представленная в 1562 г. лондонской юридической корпорацией в честь королевы Елизаветы. Авторы ее — Томас Секвилл (Sackville, 1536 – 1608) и Томас Нортон (Norton, 1532 – 1584). [↑](#endnote-ref-536)
729. Готфрид Монмутский — Гальфрид (Джефри) Монмутский (лат. Gaufridus Monemutensis, англ. Geoffrey of Monmouth, 1100? — 1154), английский {466} хронист, автор латинской «Истории королей Британии», в которой первым обработал легенды о рыцарях Круглого стола и короле Лире. [↑](#endnote-ref-537)
730. Театр.: мальчик, приглашающий актера на сцену *(англ.).* [↑](#endnote-ref-538)
731. Или «бэконианская теория» — одна из гипотез об авторстве пьес Шекспира, выдвинутая в середине XVIII в. и отвергнутая в середине XX, утверждалось, что автором пьес является Фрэнсис Бэкон (Bacon, 1561 – 1626) — философ, историк, лорд-канцлер Иакова I. [↑](#endnote-ref-539)
732. См.: Тиандер К. Ф. Очерки истории театра в Западной Европе и России. Харьков, 1911. [↑](#endnote-ref-540)
733. Этот аристократический склад ума, как удачно выяснил граф Лев Толстой, опираясь на Гервинуса [Гервинус (Gervinus) Георг Готфрид (1805 – 1871) — немецкий историк театра, шекспировед. Л. Н. Толстой критикует его книгу «Шекспир» (1852, рус. пер. — 1878). — *Ред.*], вытекает из всего миросозерцания, составляющего содержание пьес Шекспира. Это «миросозерцание, считающее внешнюю высоту сильных мира действительным преимуществом людей, презирающее толпу, т. е. рабочий класс, отрицающее всякие, не только религиозные, но и гуманитарные стремления, направленные к изменению существующего государственного строя» (см. Л. Н. Толстой «О Шекспире и о драме»). Действительно, по Гервинусу, у Шекспира «стремление к признанию равенства людей — безумие; осуществление его привело бы человечество к величайшей беде». Шекспир, по Гервинусу, смерть и убийство из честолюбия предпочитает воздержанию и мудрости. Это «такой человек, который так красноречиво влечет к почестям» и т. п. [↑](#footnote-ref-195)
734. Правильно: Ричард Тарльтон (Tarlton, ум. 1588) — крупнейший комический актер елизаветинской эпохи, исполнял фарсы, буффонады, танцы и песни в труппе «Слуги королевы Елизаветы», автор пьес и сборников шуток. [↑](#endnote-ref-541)
735. Первой английской труппой, работавшей в Лондоне постоянно, стали «Слуги графа Лестера»: в 1574 г. фаворит Елизаветы Роберт Дадли (Dudley), граф Лестер, получил лицензию на право игры его актеров во всем королевстве. В 1576 г. эта труппа, возглавляемая Джеймсом Бербеджем, начала выступать в первом театральном здании, получившем название «Театр». В 1583 г. труппа потеряла королевское расположение после образования труппы «Слуги королевы Елизаветы». После смерти графа Лестера в 1588 г., труппа слилась с труппой «Слуги лорда Стренджа» («Lord Strange’s men»). [↑](#endnote-ref-542)
736. Начало истории труппы «Слуги лорда Камергера» довольно запутанно. Эта история прослеживается до 1564 – 1567 гг. когда была известна труппа «Слуги лорда Хенсдона» («Hunsdon’s Men»), патроном которой был Генри Кэри (Carey), 1‑й лорд Хенсдон. Хенсдон занял пост лорда Камергера в 1585 г. и под его покровительством до 1590 г. существует другая труппа «Слуги лорда Камергера» («Lord Chamberlain’s Men»). Два года спустя театры были закрыты из-за эпидемии чумы. Когда они вновь открылись в 1594 г., произошла значительные изменения — многие труппы исчезли, другие слились. Возникла сильная труппа «Слуги лорда Камергера». После смерти ее патрона в 1596 г., труппа перешла под покровительство его сына, Джорджа Кэри, 2‑го лорда Хенсдона. И снова она приняла название «Слуги лорда Хенсдона», пока ее патрон в 1597 г. не занял пост лорда Камергера. Поэтому она была известна под названием «Слуги лорда Камергера» до восшествия на престол Иакова I в марте 1603 г., когда перешла под королевское покровительство и стала известна как «Слуги короля» («King’s Men»). [↑](#endnote-ref-543)
737. «Слуги лорда Стренджа» *(англ.).* [↑](#endnote-ref-544)
738. «Слуги графа Дерби» *(англ.).* [↑](#endnote-ref-545)
739. «Слуги короля» *(англ.).* [↑](#endnote-ref-546)
740. Правильно: граф Саутгемптон — покровитель Шекспира, способствовал получению Шекспиром дворянского герба. [↑](#endnote-ref-547)
741. {467} Комедия Шекспира «Виндзорские кумушки» («Виндзорские насмешницы») была написана по заказу королевы Елизаветы и представлена в Виндзоре в 1598 г. [↑](#endnote-ref-548)
742. О. Уайльд «Критик как художник» (1890), часть 2. Приводим современный перевод: «Кто хочет верно понять Шекспира, должен изучить отношения Шекспира с Ренессансом и Реформацией, с веком Елизаветы и веком Иакова; он должен разбираться в истории борьбы между классическими формами и новыми романтическими веяниями, между школой Сидни, Дэниела и Джонсона, с одной стороны, и, с другой — школой Марло и его сына, превзошедшего отца; он должен знать, каким материалом располагал Шекспир и как им пользовался…» (Уайльд О. Избр. произведения: В 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 2. С. 291). [↑](#endnote-ref-549)
743. В одном из писем к Джону Семару [Джон Семар — один из псевдонимов Э. Г. Крэга. — *Ред.*] Гордон Крэг откровенно сознается: «Я не социалист. Я привязан к мысли о блестящих лордах Англии!..» И через несколько строк повторяет: «Нет! я не социалист, дорогой Семар, отнюдь нет!..» (См. его книгу «Искусство театра», изд. Н. И. Бутковской, стр. 91 и 92.) [↑](#footnote-ref-196)
744. «Боже, короля храни» — первая статья сборника статей Г. Крэга «Искусство театра», написана в 1911 г. [↑](#endnote-ref-550)
745. После закрытия в Англии в 1642 г. всех театров, многие английские актеры оказались в Германии. С 1586 г. в Южной Германии выступают английские труппы, ставящие пьесы английских драматургов. Единственным немецким драматургом, ставящимся этими труппами, был герцог Юлий Брауншвейгский (1564 – 1613). [↑](#endnote-ref-551)
746. «Эмилия Галотти» — пьеса Готхольда Эфраима Лессинга (Lessing, 1729 – 1781), задуманная в 1757 г. как воплощение принципов новой английской драматургии, была закончена в 1772 г. [↑](#endnote-ref-552)
747. В 1592 г. в Гессен прибыла труппа английских актеров во главе с Робертом Брауном и объездила часть Германии. Первая английская труппа прибыла в Германию (Дрезден) в 1586 г., возглавлял ее Уильям Кемп (Кетре. ум. 1603). [↑](#endnote-ref-553)
748. В английские труппы постепенно вливались немецкие актеры, Ганс Шиллинг возглавил труппу, игравшую на немецком языке, но состоявшую в основном из выходцев из Англии. [↑](#endnote-ref-554)
749. Фельтен (Velten) Иоганн (1640 – 1692) — вступил в бродячую труппу Карла Паульсена в 1672 г. и возглавил ее после смерти Паульсена, ставил пьесы Шекспира, Корнеля и Мольера. В 1685 – 1690 гг. труппа Фельтена была постоянным театром курфюрста Саксонского. [↑](#endnote-ref-555)
750. Нейбер (Neuber) Фридерика Каролина (1697 – 1760) — крупнейшая немецкая актриса, с 1718 г. выступала в бродячих труппах. С 1727 г. постоянно в Лейпциге. В 1740 г. гастролировала в России. Утвердила принципы классицизма в немецком сценическом искусстве. После возвращения из России ее труппа распалась. Окончательно распустила свою труппу в 1750 г. [↑](#endnote-ref-556)
751. «Вопросы теории и психологии творчества», т. III. [↑](#footnote-ref-197)
752. У казначея которого, как известно, была особая статья — «*Расходы на одевание гениев*». [↑](#footnote-ref-198)
753. Здесь: сначала красота, потом правда *(нем.).* [↑](#endnote-ref-557)
754. Гете (Goethe) Иоганн Вольфганг (1749 – 1832) — автор пьес «Брат и сестра» («Die Geschwister», 1787), «Триумф чувствительности» («Der Triumf der Empfindsamkeit», 1778), «Рыбачка» («Die Fischerin», 1782). Кроме {468} того, Евреинов называет произведения «Лили», «Бетели», «Шутка», «Хитрость и месть», «Птица». [↑](#endnote-ref-558)
755. «Гец фон Берлихинген» — драма Иоганна Вольфганга Гете штюрмерского периода (первый вариант — 1771 г., второй — 1773, третий — для постановки в Веймаре — 1804). Источником сюжета послужило собственное жизнеописание Готфрида фон Берлихингена (1480 – 1562), написанное в 1557 г. Драма принесла Гете широкую известность. [↑](#endnote-ref-559)
756. «Гражданин-генерал», 1793 и «Мятежные» — сатирические пьесы И. В. Гете, написанные под впечатлением от Великой французской революции и имеющие антиреспубликанскую направленность. [↑](#endnote-ref-560)
757. Иффланд (Iffland) Август Вильгельм (1759 – 1814) — актер, режиссер и драматург, создатель мангеймской актерской школы (в мангеймском Национальном театре работал с 1779 по 1796 г.) В 1796 г. назначен директором Берлинского придворного театра. Автор сентиментальных, чувствительных пьес с благополучными развязками. [↑](#endnote-ref-561)
758. Коцебу (Kotzebue) Август фон (1761 – 1819) — один из популярнейших в Европе авторов конца XVIII – начала XIX в. Автор более 200 пьес различных жанров, обладавших занимательной интригой. Коцебу был послом России в Пруссии и тайным агентом Александра I. Убит студентом Зандом. [↑](#endnote-ref-562)
759. Высказывание Гете из книги И. П. Эккермана «Разговоры с Гете в последние годы его жизни» (изданной в 1835 г.). [↑](#endnote-ref-563)
760. «Театр», лекции Карла Боринского, перевод Б. В. Варнеке. Изд. 1902 г. [↑](#footnote-ref-199)
761. Георг II стал герцогом Саксен-Мейнингенским в 1866 г. Созданный им театр вел интенсивную гастрольную деятельность с 1874 по 1890 г. [↑](#endnote-ref-564)
762. Байрейтский фестивальный театр был построен Вагнером в окрестностях Мюнхена на средства Людвига II Баварского, открытие состоялось в 1876 г. [↑](#endnote-ref-565)
763. Mitschopfer в «Bayreiter Taschenkalender» 1887 г. сообщает, что Вагнер вполне признавал как «Кольцо нибелунга», так и «Парсифаля» столько же творением Людвига II, как и его, Вагнера. Знаменательно, что еще в предисловии к тексту «Кольца нибелунга» Рихард Вагнер писал: «Найдется ли *монарх*, который поможет мне поставить на сцене мои произведения». [↑](#footnote-ref-200)
764. Незаимствованный русский театр есть *обрядовый театр*, заглушенный в свое время нашим духовенством и реформами Петра I. Этот театр, совершенно необследованный, в его целом, ни нашими отечественными, ни западными историками, будет впервые представлен во всем своем национальном значении с выходом в свет моей заканчиваемой ныне работы «*Русский обрядовый театр*» [Отдельной работы под таким названием у Евреинова нет, хотя он неоднократно затрагивает этот вопрос. В опубликованной посмертно книге «История русского театра с древнейших времен до 1917 г.» (Нью Йорк, 1955) есть глава «Обрядовый театр крестьянской Руси». — *Ред.*].

     Ввиду того что планомерность настоящей статьи требует обращения лишь к известным театральным явлениям, русский же обрядовый театр представляет собой для большинства публики некий *х*, я умолчу о нем бегства усложнений ради. [↑](#footnote-ref-201)
765. Вследствие этого, в силу этого *(лат.).* [↑](#endnote-ref-566)
766. См. его «Очерки истории театра в Западной Европе и России» в т. III «Вопросы теории и психологии творчества». [↑](#footnote-ref-202)
767. Грегори (Gregori) Иоганн (Яган) Готфрид (1631 – 1675) — немецкий пастор в России, создатель вместе с Артамоном Матвеевым первого придворного театра при дворе Алексея Михайловича, состоящего из иностранцев. Первое представление — 17 октября 1672 г. Писал пьесы на библейские сюжеты. [↑](#endnote-ref-567)
768. А не Софьи Алексеевны, как это выяснили исследования И. Е. Забелина и П. О. Морозова (см. «Историю русского театра» П. О. Морозова, т. I) [Неподтвержденные сведения о спектаклях во дворце царевны Софьи содержались в работе Якоба Штелина (1709 – 1758) «Краткое известие о театральных в России представлениях от начала их до 1768 года». — *Ред.*]. [↑](#footnote-ref-203)
769. {469} Наталья Алексеевна — любимая сестра Петра I. После закрытия в 1707 г. антрепризы Отто Фюрста Наталья Алексеевна переводит русскую часть своей труппы в свой дворец в селе Преображенском. В 1714 г. она строит свой дворец в Петербурге и при нем театр, который функционировал и после ее смерти в 1716 г. Писала пьесы на библейские сюжеты и сюжеты светских романов. [↑](#endnote-ref-568)
770. «Лекарь поневоле», 1666 — комедия в 3‑х действиях Ж. Б. Мольера. [↑](#endnote-ref-569)
771. Домашние же спектакли, с участием *благородных* девиц, устраивавшиеся царевной Наталией Алексеевной, продолжались, по отъезде ее в Петербург, царицей Прасковьей и герцогиней Мекленбургской. [↑](#footnote-ref-204)
772. В 1783 г. был учрежден Комитет для управления театральными зрелищами и музыкой, произошло разграничение на придворные и городские театры. В том же году открылся Каменный (Большой) театр на Театральной площади в Петербурге, начато строительство Эрмитажного придворного театра, а театр Книпера (Малый) на Марсовом поле был переведен в казну (т. е. стал императорским). [↑](#endnote-ref-570)
773. Екатерина II (София Фридерика Августа, принцесса Анхальт-Цербстская, 1729 – 1796), русская императрица с 1762 г., была автором ряда пьес, среди которых исторические драмы («Из жизни Рюрика», «Начальное управление Олега»), в которых чувствуется влияние хроник Шекспира. Среди комедий Екатерины — «Вот каково иметь корзину и белье» (переделка «Виндзорских насмешниц»). [↑](#endnote-ref-571)
774. Новиков Николай Иванович (1744 – 1818) — крупнейший русский просветитель, издатель, журналист XVIII в.; в своих журналах «Пустомеля», «Живописец», «Кошелек» (1770 – 1774) активно выступал против «улыбательной» сатирической комедии, идеологом которой выступила в 1772 г. Екатерина. Ее журнал «Всякая всячина» (изд. с 1769 г.) стал центром сатирической литературы «на пороки». Новиков не принимает комедию, в которой смех является самоцелью и превращает ее в «игрище». В 1780‑е гг. Екатерина пишет сатирические пьесы против масонов и Новикова, а в 1792 г. он оказывается в тюрьме. [↑](#endnote-ref-572)
775. Обо всех здесь перечисленных см. подробности их театральных начинаний в моей книге «Крепостные актеры», изд. Дирекции ими. театров 1911 г. [↑](#footnote-ref-205)
776. Дед А. Н. Островского достиг *сана* протоиерея, отец же великого драматурга выхлопотал внесение своей семьи в *дворянскую родословную* книгу Московской губернии. [↑](#footnote-ref-206)
777. Ср.: «“Зачем так тверд! — сказал однажды древесный уголь алмазу. — Разве мы не близкие родственники?” — Зачем так мягки? О братья мои, так спрашиваю я вас: разве вы — не мои братья?» (Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 155). [↑](#endnote-ref-573)
778. В случаях возвышения до кровного аристократизма (через образование, воспитание), духовного аристократизма, как это было, пожалуй, с Ломоносовыми, «первым актером» Волковым и немногими другими. [↑](#footnote-ref-207)
779. Поучительно отметить, что республика Женева в XVIII столетии совершенно *запретила у себя театр* — «эту школу безнравственности, роскоши и пустоты», как охарактеризовал театр женевец Жан Жак Руссо в своем письме к Д’Аламберу [См. [комм. к стр. 243](#_Tosh0000189). — *Ред.*]. (Вот уж по поводу чего уместно наше газетно-банальное «sapienti sat» [для понимающего достаточно *(лат.). — Ред.*].) [↑](#footnote-ref-208)
780. Официальное название Таиланда до 1939 г. и в 1945 – 1948 гг. [↑](#endnote-ref-574)
781. Мин-хуан (Ли Лунцзи, Сюань-цзун) — китайский император династии Тан, правленце которого (712 – 756) сопровождалось небывалым расцветом культуры, отмеченным такими именами, как Ли Бо и Ду Фу. [↑](#endnote-ref-575)
782. См. мою статью «Мельпомена и Мин-хуан» в «Театре и искусстве» за 1913 г. и заметку «Любовная реклама» в моей книге «Pro scena sua». [↑](#footnote-ref-209)
783. Нигде я не придаю курсиву, в смысле intelligendum [То, что должно быть понято *(лат.). — Ред.*], такого значения, как здесь. И caveant critici!.. [Пусть будут бдительны критики *(лат.). — Ред.*] [↑](#footnote-ref-210)
784. Бьернсон (Bjørnson) Бьёрнстьерне (1832 – 1910) — норвежский драматург и общественный деятель, лауреат Нобелевской премии (1903), пьесы {470} 1870‑х годов отражали острые социальные конфликты, поднимали морально-этические проблемы и принесли автору европейскую известность. [↑](#endnote-ref-576)
785. По существу *(фр.).* [↑](#endnote-ref-577)
786. Поистине классический пример из жизни Еврипида. [↑](#footnote-ref-211)
787. Куртуазность *(фр.).* [↑](#endnote-ref-578)
788. Книга Ромена Роллана (1866 – 1944), опубликованная в 1903 г. (рус. пер. — 1910). Опираясь на просветительские идеи и мысли об искусстве Л. Н. Толстого, Роллан отстаивает концепцию жизнеутверждающего театра, дающего народу положительные эмоции. [↑](#endnote-ref-579)
789. Здесь: вслед за *(фр.).* [↑](#endnote-ref-580)
790. Классицистская трагедия Мари Жозефа Шенье (Chénier, 1764 – 1811) «Карл IX, или Урок королям» была написана в 1789 г. Вскоре после премьеры в Комеди Франсез пьеса была снята с репертуара, потом возобновлена. Борьба вокруг пьесы привела к расколу в Комеди Франсез (Театр Нации) и образованию Театра Революции. [↑](#endnote-ref-581)
791. «Discours de la liberté du thêatre», 15 июня 1789 г. [↑](#footnote-ref-212)
792. Мирабо (Mirabeau) Опоре Габриель Рикети (1749 – 1791) — граф, активный участник Великой французской революции, выступал против абсолютизма, за конституционную монархию. [↑](#endnote-ref-582)
793. Талейран (Taleyrand-Périgord) Шарль Морис (1754 – 1838) — французский дипломат, министр иностранных дел при всех режимах (Директории, Консульстве, Империи, при Людовике XVIII). [↑](#endnote-ref-583)
794. Лаканалъ (Lakanal) Жозеф (1762 – 1845) — член Конвента, поддержал казнь короля, стремился к распространению народного образования. После термидорианского переворота — председатель Комитета народного просвещения. [↑](#endnote-ref-584)
795. Дантон (Danton) Жорж Жак (1759 – 1794) — один из лидеров Великой французской революции, лидер якобинцев, способствовал свержению монархи. В 1793 г. выступил против революционного террора и был казнен. [↑](#endnote-ref-585)
796. Буасси д’Англа (Boissy d’Anglas) Франсуа Антуан (1756 – 1826) — граф, писатель, умеренный конституалист, после термидорианского переворота член Комитета общественного спасения. [↑](#endnote-ref-586)
797. Барер (Вагёге) Бертран (1755 – 1841) — писатель, республиканец, в Конвенте поддерживал жирондистов, позднее — активный участник террора. [↑](#endnote-ref-587)
798. Карно (Carnot) Лазар Никола (1753 – 1823) — граф, французский математик, участник Великой французской революции, член Конвента и Комитета общественного спасения. [↑](#endnote-ref-588)
799. Сен-Жюст (Saint-Just) Луи (1767 – 1794) — один из лидеров якобинской диктатуры, сторонник М. Робеспьера. Казнен во время термидорианского переворота. [↑](#endnote-ref-589)
800. Билло-Варен (Billaud-Varenne) Жан Никола (1756 – 1815) — республиканец, якобинец, один из организаторов террора, упрекал в нерешительности Робеспьера. Перешел в оппозицию к Робеспьеру и стал одним из участников термидорианского переворота. Позднее сослан на Гвиану, жил на Гаити. [↑](#endnote-ref-590)
801. Приер (Prieur) Пьер Луи (1756 – 1827) — адвокат, депутат Конвента от департамента Марна (по прозвищу Приер из Марны, в отличие от инженера Приера из Кот д’Ор, оба — члены Комитета общественного спасения), член партии Мантаньяров (левая партия Конвента), сподвижник Робеспьера, в Комитете общественного спасения отвечал за военное производство. Выступив за казнь {471} Людовика XVI, в дальнейшем не был сторонником террора. Оставался активным политиком после термидорианского переворота, до периода Консульства. [↑](#endnote-ref-591)
802. Ленде (Lindet) Жан Батист Робер (1743 – 1825) — член Комитета общественного спасения в период якобинской диктатуры (1793 – 1794), занимался организацией продовольственного снабжения французской армии и отвечал за централизованное экономическое планирование, осуществляемое Комитетом. [↑](#endnote-ref-592)
803. Комо д’Эрбуа (Collot d’Herbois) Жан Мари (1750 – 1796) — актер и драматург, ставший политиком. Первоначально монархист, вступил в якобинский клуб, участвовал в подавлении восстания в Лионе. Перейдя в оппозицию к Робеспьеру, участвовал в термидорианском перевороте. Позднее предан суду и сослан в Кайенну, где поднял восстание негров. [↑](#endnote-ref-593)
804. Знаменитая фраза Кутона в речи, сказанной на заседании Национального Конвента 2 августа 1793 г.: «При теперешних обстоятельствах не следует пренебрегать театрами. Они слишком часто служили тирании: они должны, наконец, послужить свободе». [↑](#footnote-ref-213)
805. Кутон (Couthon) Жорж (1755 – 1794) — участник Великой французской революции, один из лидеров якобинцев, член Комитета общественного спасения, казнен во время термидорианского переворота. [↑](#endnote-ref-594)
806. Пейан — вероятно, Томас Пейн (Paine, 1737 – 1809), американский и английский политический деятель, участник Войны за независимость в Северной Америке, автор антимонархического памфлета «Здравый смысл» (1776). Провозглашен гражданином Франции, член Конвента, поддерживал жирондистов. [↑](#endnote-ref-595)
807. Фуркад — вероятно, Эмиль Фуркан (Fourcand, 1819 – 1881) — французский политический деятель, до 1870 г. президент трибунала в Бордо, мэр Бордо в 1870 – 1871 гг. Придерживался левых республиканских взглядов. [↑](#endnote-ref-596)
808. Букье — возможно, Bouchet Paul Emile Brutus (1840 – ?), французский политический деятель, адвокат, республиканский прокурор в Марселе в сентябре 1870 — марте 1871 г., после этого три месяца пробыл в тюрьме, депутат Национальной ассамблеи с 1872 г. Придерживался крайне левых взглядов. [↑](#endnote-ref-597)
809. Флориан (Florian) Жан Пьер Клари де (1755 – 1794) — французский писатель, автор басен (1792), повестей, стихотворных романов, комедий, автор перевода «Дон Кихота» Сервантеса, с которого был сделан перевод В. А. Жуковского. С 1788 г. член Французской академии. Во время революции заключен в тюрьму, откуда вышел больным и вскоре умер. [↑](#endnote-ref-598)
810. Робеспьер (Robespierre) Максимилиан (1758 – 1794) — крупнейший деятель Великой французской революции, лидер якобинцев, возглавил правительство во время якобинской диктатуры, казнен во время термидорианского переворота. [↑](#endnote-ref-599)
811. Клоотс (Cloots) Анахарси (наст. имя: J. В. du Val de Grâce, 1755 – 1794) — по происхождению немец, добивался войны с Германией, ярый атеист, член Конвента, сторонник казни короля, считал французов нацией исключительной. Казнен по требованию Робеспьера. [↑](#endnote-ref-600)
812. Мирбо (Mirbeau) Октав (1850 – 1917) — французский писатель, драматург, художественный критик. В его пьесах «Дурные пастыри» (1897), «Дела есть дела» (1903, в рус. пер. «Рабы наживы»), «Очаг» (1908) — социальные конфликты, сатира на буржуазное общество. [↑](#endnote-ref-601)
813. Жюльен (Jullien) Жан Тома Эдуар (1854 – 1919) — драматург и театральный критик. В 1890 г. основал журнал «Ар э Критик». Пьесы Жюльена «Серенада» и «Срок платежа» поставлены в Театре Либр. [↑](#endnote-ref-602)
814. {472} Декав (Descaves) Люсьен — автор пьес «Клубок» (1888), «Каплуны» (1890), поставленных в Театре Либр. [↑](#endnote-ref-603)
815. Ансей (Ancey) Жорж (наст. имя: G. M. E. Mathevon de Curnieu, 1860 – 1917) — французский драматург, автор пьес «Господин Ламбрен» (1888, Театр Либр), «Неразлучные» (1889, «Моинарнас»), «Вызов в суд» (1899, Театр Антуана). [↑](#endnote-ref-604)
816. Эрвье (Hervieu) Поль Эрне (1857 – 1915) — французский писатель (начинал как романист), драматург, член Французской академии. Автор психологических морализаторских пьес «Закон человеческий» (1897), «Бег с факелом» (1901), «Загадка» (1901), «Дедал» (1904), «Багатель» (1912). Часть пьес ставилась в Комеди Франсез. [↑](#endnote-ref-605)
817. Брие (Brieux) Эжен (1858 – 1932) — автор социальных драм натуралистического характера, популярных во Франции в 1890 – 1900‑х гг. В пьесах «Бланшетта» (1892, Театр Либр), «Бегство» (1896, Комеди Франсез), «Красная мантия» (1900, «Водевиль»), «Заместительницы» (1901, Театр Антуана), «Симона» (1903, Комеди Франсез), «Материнство» (1903, Театр Антуана), критикуются моральные устои буржуазного общества. [↑](#endnote-ref-606)
818. Кюрель (Curel) Франсуа де (1854 – 1928) — французский драматург, член Французской академии. Дебютировал в Театре Либр в 1892 г. (пьесы «Изнанка Святой», «Искомые»). В Театре Антуана поставлены пьесы «Пир Льва» (1897), «Новый идол» (1899), «Дикарка» (1902). Пессимистически оценивая социальное развитие, Кюрель выдвигает идеи аристократизма, будучи представителем дворянского рода. [↑](#endnote-ref-607)
819. Фабр (Fabres) Эмиль (1869 – 1955) — известный французский драматург-натуралист. Автор социальных комедий «Деньги» (1895, Театр Либр), «Общественная жизнь» (1901, «Ренессанс»), драм «Позолоченное чрево» (1905, «Одеон») «Победитель» (1908, Театр Антуана), «Крупный буржуа» (1914, Театр Антуана). В 1913 – 1936 гг. возглавлял Комеди Франсез. [↑](#endnote-ref-608)
820. Трарье (Trarieux) Габриэль (1870 – 1940) — французский поэт, писатель, драматург. В 1890 – 1900‑е гг. его пьесы ставились в Театре Антуана и «Одеоне». Наиболее значительная постановка — «Война в деревне» (Театр Антуана, 1903). В то же время писал и стихотворные драмы («Пигмалион и Дафна», 1898). [↑](#endnote-ref-609)
821. Бенар (Besnard) Люсьен (1872 – ?) — французский драматург. Испытал влияние Льва Толстого, был близок идеям народного театра. Автор пьес «Звон» (1896), «Фронда» (1900), «Поместье» (1902), «Дело Гризеля» (1904), «Самая любимая» (1906), «Дьявол-отшельник» (1909), «Неприемлемая цена» (1910), «Я хочу вернуться в свою Нормандию» (1913), «Человек, которого больше нет» (1924), «Разбитое сердце» (1926). [↑](#endnote-ref-610)
822. Как известно, П. И. Чайковский дал маху, допустив в своей музыке «1812 год» тему «Марсельезы». Его ошибку повторили многие драматурги, музыканты и режиссеры, касаясь эпохи Наполеона I. (Взять хотя бы всем известное «Во Францию два гренадера» («Die beiden Grenadieren» [«Два гренадера» — баллада Роберта Шумана на слова Г. Гейне («Романсы и баллады», ор. 49, 1849). — *Ред.*]) Шумана!) [↑](#footnote-ref-214)
823. Что количество театров во Франции отнюдь не показательно для *процветания* в ней драматического искусства, ясно для каждого, кроме фанатиков демократического театра вроде Эжена Мореля [Maurel — французский театральный деятель, автор «Проекта народных театров» (1903), где изложена идея создания системы самоокупаемых народных театров, независимых от государства. Идеи Мореля поддержаны Роменом Ролланом. — *Ред.*], дошедшего, при разработке экономических условий «Народного театра» до такого буквального абсурда: «Чем больше театров, тем лучше; чем больше публики, тем лучше. *Я обращаю внимание не на качество, а на количество*» («Revue Bleue» за 1902 г. — Письмо Мореля к Ж. Бурдону). [↑](#footnote-ref-215)
824. Долой Шекспира *(фр.).* [↑](#endnote-ref-611)
825. {473} Имеются в виду работы Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме» (1904) и «Что такое искусство?» (1897), в которых автор анализирует поведение персонажей трагедий Шекспира с точки зрения бытовой логики и приходит к выводу о нежизненности трагедий. [↑](#endnote-ref-612)
826. Фр. palliatif — полумера, не обеспечивающая решения проблемы. [↑](#endnote-ref-613)
827. Ф. Ницше, «Так говорил Заратустра», ч. 3, «О старых и новых скрижалях», § 20 (ср.: «О братья мои, разве я жесток? Но я говорю: что падает, то нужно еще толкнуть!» — Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 151). [↑](#endnote-ref-614)
828. «Театр», лекции Карла Боринского, перевод Б. В. Варнеке. Изд. 1902 г. [↑](#footnote-ref-216)
829. Букв.: Ганнибал у ворот *(лат.)*, т. е. враг у ворот, опасность близка. [↑](#endnote-ref-615)
830. Намереваясь открыть в Москве частный театр, А. Н. Островский подает в 1881 г. записку «О неотложной потребности устройства русского театра в Москве», которая явилась сокращенным вариантом первоначальной рукописи «О положении драматического искусства в настоящее время». [↑](#endnote-ref-616)
831. <Толстой Л. Н.> «О Шекспире и о драме». [↑](#footnote-ref-217)
832. Что Московский Художественный театр — чисто *купеческое предприятие*, видно из того, что этот театр не создал *ни одной собственной ценности*, торгуя исключительно, и именно как товаром, ценностями, добытыми в творческой лаборатории других. Так, весь пресловутый режим театра Станиславского есть не что иное, как так называемый «железный режим» Веймарского театра при Гете, требовавшего от актера (см. у Stein’a «Goethe als Theaterleiter» и у К. Ф. Тиандера) «мысленно *разделить сцену на квадраты* и занести на бумагу, где ему следует стоять, чтобы в страстных сценах он не метался без плана…». Гете своими правилами [«Правила для актеров», написанные Гете для труппы Веймарского театра в 1803 г. и упорядоченные И. П. Эккерманом в 1824 г., являются воплощением классицизма на сцене. — *Ред.*] «*сильно стеснял актеров и совершенно их обезличил*. Шутили, что он ими *играл как в шахматы*…». Точно так же и употребив то же сравнение шутит над Станиславским Дорошевич [Дорошевич Влас Михайлович (1864 – 1922) — писатель и театральный критик, пользовался большим авторитетом в художественных кругах. Театральные очерки собраны в книге «Старая театральная Москва» (1923). — *Ред.*] в своей рецензии о постановке «Федора Иоанновича», — в чем надо видеть доказательство, что совершенно идентичный (в данном случае *заимствованный*) режим должен вызвать и совершенно идентичную по существу шутку. Когда в Европе наделал столько шуму метод реалистических постановок Кронегка [См. комм. к стр. 176; В электронной версии — [370](#_Tosh0000190). Кронегк разработал принцип натуралистической постановки массовых сцен: статисты на сцене разбиты на группы, каждая группа разыгрывает свой «спектакль» в строгом соответствии с общим замыслом. — *Ред.*], режиссера герцога Мейнингенского, Станиславский, учтя добротность, рекламу и вероятную ходкость этой «новинки‑с», взял данный метод *товаром* в свой театр [Замысел создания Московского Художественного театра возник у К. С. Станиславского в значительной мере под влиянием гастролей Мейнингенского театра в России в 1890 г. — *Ред.*]. Когда стал спрос на Чехова, Станиславский забрал Чехова в свой театр без остатка — цельным куском. Заинтересовался потребитель стилизацией — валяй! — попробуем в «Драме жизни» [«Драма жизни» Кнута Гамсуна была поставлена К. С. Станиславским в МХТ в 1907 г. К репетициям режиссер приступил в 1905 г. с целью освоения символистской эстетики, «искания новых форм». — *Ред.*], каков спрос на стилизацию. Старинный театр пригласил, по моей инициативе, декораторами Добужинского и Рериха [В спектаклях, поставленных в декабре 1907 г. в Старинном театре, М. В. Добужинский оформил пастораль «Игра о Робене и Марион», Н. К. Рерих — мистерию «Три волхва». — *Ред.*], вызвав их на их первый сценический дебют, — Станиславский, увидев успех их, пригласил обоиххудожников для постановок к себе [М. В. Добужинский был приглашен К. С. Станиславским в МХТ для оформления спектакля «Месяц в деревне» И. С. Тургенева (1913). Н. К. Рерих оформил в МХТ спектакль «Пер Гюнт» Г. Ибсена в 1912 г. — *Ред.*], как уже «ходкий товар». Прославился в Париже Александр Бенуа — стали торговать Александром Бенуа [Бенуа оформил в Париже спектакли русских сезонов С. Дягилева: «Борис Годунов» М. П. Мусоргского (1908) и «Петрушка» И. Ф. Стравинского (1911). В МХТ оформил и поставил спектакли «Брак поневоле» и «Мнимый больной» Мольера (1913), «Каменный гость», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы» А. С. Пушкина (1915). В 1914 г. оформил в МХТ «Хозяйку гостиницы» К. Гольдони. — *Ред.*]. «Вошел в моду» Гордон Крэг — попробовали коммерцию и на этом заморском товаре [Крэг был приглашен К. С. Станиславским в МХТ для совместной постановки «Гамлета» в 1908 г. Премьера состоялась в декабре 1911 г. — *Ред.*]. Прославился Макс Рейнхардт — стали «объявлять» в газетах о поручении одной из постановок Рейнхардту [Макс Рейнхардт. — Сотрудничество Рейнхардта с МХТ не состоялось. — *Ред.*]. (Не удалось — война помешала.) Когда стал «общедоступен» и моден Ибсен — взяли Ибсена [В МХТ были поставлены пьесы Г. Ибсена: «Гедда Габлер» (февраль 1899, реж. К. С. Станиславский), «Доктор Штокман» (октябрь 1900, К. С. Станиславский), «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1900, Вл. И. Немирович-Данченко), «Столпы общества» (1903, Вл. И. Немирович-Данченко). В 1905 г. Станиславский и Немирович-Данченко работают над постановкой «Привидений», но замысел не был осуществлен. В дальнейшем Немирович-Данченко поставил спектакли «Бранд» (1906), «Росмерсхольм» (1908), в 1912 г. К. А. Марджанов поставил «Пера Гюнта». — *Ред.*], Метерлинк — закупили Метерлинка [В МХТ в 1904 г. К. С. Станиславский поставил «Метерлинковский спектакль»: «Непрошенная», «Слепые», «Там, внутри» (в переводе и при участии К. Бальмонта). В 1908 г. в МХТ состоялась мировая премьера «Синей птицы». — *Ред.*], Кнут Гамсун — Кнута Гамсуна [В МХТ были поставлены пьесы Кнута Гамсуна «Игра жизни» (1907, под назв. «Драма жизни», реж. Станиславский), «У врат царства» (1909, Немирович-Данченко), «Голос жизни» («У жизни в лапах», 1911, К. А. Марджанов). — *Ред.*], Леонид Андреев — Леонида Андреева [В МХТ были поставлены пьесы Л. Н. Андреева «Жизнь человека» (1907, Станиславский), «Анатэма» (1908, Немирович-Данченко), «Екатерина Ивановна» (1912, Немирович-Данченко), «Мысль» (1914, Немирович-Данченко). — *Ред.*] и т. д.

     Скажите на милость, о каком «Художественном театре», как *о самостоятельном* театре, с *собственной* физиономией, с определенным сценическим credo, ясным *своим* направлением, может быть речь? (Я уже не спрашиваю, каких авторов или художников обрел он *сам* в гуще артистической жизни и выдвинул их на своей сцене, не ограничившись одним лишь спекулированием на «ходких именах»?)

     Поистине, только в магазине *готового* платья торгуют чужими «фасонами» и «материалами», угождая покупателю среднего роста и его «осторожному вкусу» к новинкам, так, как это наблюдается в Московском Художественном театре.

     «*Это очень умное коммерческое предприятие широкого масштаба*» — так определил Московский Художественный театр работавший в нем Гордон Крэг на страницах своей книги «Искусство театра» [Гордон Крэг пишет о МХТ в книге «Искусство театра» в статье «Театр в России, Германии и Англии» (1908). Автор восхищается игрой актеров и пишет о Станиславском: «Директор театра — Константин Станиславский совершил невозможное. Он мало-помалу создал некоммерческий театр» (Крэг Г. Искусство театра. СПб., 1911. С. 95). Однако в статье «Искусство театра. Второй диалог» (1910) Крэг восхищается прежде всего экономическим устройством МХТ. Приведенная Евреиновым фраза — из этого диалога (Там же. С. 132). — *Ред.*].

     P. S. Надеюсь, читатель после выясненного не удивится, что я в этой статье об *аристократах* театра уделяю место предприятию К. С. Станиславского в петите. [↑](#footnote-ref-218)
833. {474} Морозов Савва Тимофеевич (1862 – 1905) — русский промышленник, меценат МХТ. [↑](#endnote-ref-617)
834. Незлобии Константин Николаевич (1857 – 1930) — держал антрепризы с 1893 г. (Харьков, Рига, Вильно, Новочеркасск). В 1909 г. в Москве открылся Театр Незлобина, преобразованный в 1917 г. в товарищество, а в 1922 г. соединенный с Театром РСФСР‑1. Незлобии после революции работал режиссером в Прибалтике. [↑](#endnote-ref-618)
835. Рейнеке Арнольд Кондратьевич — актер и антрепренер, руководил в Петербурге Новым драматическим театром (бывш. Панаевским). Театр открылся 15 сентября 1912 г. (главный режиссер Е. П. Карпов, очередной — А. Я. Таиров). Со следующего сезона театр стал совместным предприятием Рейнеке и К. Н. Незлобина. [↑](#endnote-ref-619)
836. {475} Щукин Яков Васильевич (1856 – 1926) — театральный предприниматель, владелец театра «Эрмитаж» в Каретном ряду. Создатели МХТ арендовали это помещение у Щукина. В театре «Эрмитаж» МХТ находился с 1898 по 1912 г. [↑](#endnote-ref-620)
837. Попов Николай Александрович (1871 – 1949) — режиссер, драматург. Начал свою театральную деятельность в Обществе искусства и литературы в 1894 г. В 1902 – 1907 гг. руководил Народным театром на Васильевском острове в Петербурге, главный режиссер киевского Театра Соловцова (1901 – 1910), режиссер петербургского Театра Комиссаржевской (1904 – 1906), московского Малого театра (1907 – 1910, 1929 – 1934), Большого театра (1919 – 1920, 1926 – 1927). Автор статей и воспоминаний о К. С. Станиславском, книг о народном театре, пьес детского репертуара. [↑](#endnote-ref-621)
838. Арбатов (наст. фам.: Архипов) Николай Николаевич (1869 – 1926) — возглавил Общество литературы и искусства после ухода оттуда Станиславского. Репетиции труппы будущего МХТ летом 1898 г. проходили в имении Арбатова в Пушкино. В 1908 – 1915 гг. — главный режиссер Театра Суворина. В 1921 – 1922 гг. — главный режиссер бывшего Александрийского театра. [↑](#endnote-ref-622)
839. Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874 – 1940) — родился в семье пензенского предпринимателя, по происхождению немца. «Лукоморье» — театр-кабаре, открывшийся в Петербурге при артистическом клубе, в 1908 г. Мейерхольд вместе с М. Добужинским и И. Билибиным поставил здесь три одноактные пьесы. В Доме интермедий Мейерхольд поставил пантомиму «Шарф Коломбины», комедию «Обращенный принц» (обе — 1910). [↑](#endnote-ref-623)
840. Елисеев Григорий Григорьевич — виноторговец, меценат, председатель правления акционерного общества «Новая Бавария» и Торгового товарищества «Братья Елисеевы». Театр «Фарс» открылся в помещении Панаевского театра 15 сентября 1898 г., осенью 1901 г. переехал в Пассаж, просуществовал до 1904 г. «Луна-Парк» — такое название получил театр Пионтковской в 1913 г., (Офицерская, 39 — бывш. Театр В. Ф. Комиссаржевской, потом — Новый драматический театр). В декабре 1913 года в «Луна-Парке» прошли спектакли Первого в мире футуристов театра. [↑](#endnote-ref-624)
841. Театр комической оперы и оперетты в Петербурге (1910 – 1914), организованный в помещении театра «Луна-Парк» актрисой Валентиной Ивановной Пионтковской (1877 – ?). После 1914 г. Пионтковская организовала театр оперетты в Париже. [↑](#endnote-ref-625)
842. Фокин Александр Михайлович (1877 – 1936) — брат великого хореографа Михаила Фокина. Был спортсменом (велосипедистом, рекордсменом по гребле, автомобилистом), организовал в Петербурге Троицкий театр миниатюр (1911 – 1917). В 1927 г. А. М. Фокин уехал в Латвию. [↑](#endnote-ref-626)
843. Жевержеев Левкий Иванович (1881 – 1942) — искусствовед, коллекционер, один из создателей театрального музея в Петрограде, организатор спектаклей Первого в мире футуристов театра. [↑](#endnote-ref-627)
844. Зон Игнатий Сергеевич — театральный антрепренер, владелец московских театров «Антей», «Буфф», петроградского Нового театра (сезон 1909/1910 гг.), театра «Зон» (1913 г.), ставивших в основном оперетты. [↑](#endnote-ref-628)
845. Мамонтов Савва Иванович (1841 – 1918) — крупный промышленник, устраивал домашние спектакли в имении Абрамцево, в 1885 г. организовал Московскую частную русскую оперу. [↑](#endnote-ref-629)
846. {476} Солодовников Гавриил Гавриилович (ум. 1901) — владелец театра на Большой Дмитровке. Здесь в разное время размещались Русская частная опера Мамонтова и Частная опера Зимина. В настоящее время — Московский театр оперетты. [↑](#endnote-ref-630)
847. Зимин Сергей Иванович (1885 – 1942) — организовал в 1914 г. в Москве Оперный театр Зимина. В начале 1920‑х гг. — председатель акционерного общества «Свободная опера С. И. Зимина». [↑](#endnote-ref-631)
848. В частности, о московских купцах еще покойный М. Погодин [Погодин Михаил Петрович (1800 – 1875) — историк, литературовед, критик, публицист, издатель крупнейших московских журналов, драматург. — *Ред.*] писал, что это «*негодное поколение*, переход от грубости, доброты, простоты к так называемой цивилизации». [↑](#footnote-ref-219)
849. Пьеска «*Театр купца Епишкина*» Мировича [Пьеса Евстигнея Афиногеновича Мировича (наст. фам.: Дунаев, 1878 – 1952), актера, режиссера, драматурга, с 1919 г. крупного деятеля белорусского театра. — *Ред.*] представляет лишь один из примеров долженствовавшего случиться. [↑](#footnote-ref-220)
850. Живо представляю себе, с каким недоумением грядущее поколение лучших людей узнает о том совместительстве, какое являли в начале XX века наши виднейшие критики, игнорировавшие такие истины, как нравственная невозможность служить театральным критиком-рецензентом, будучи одновременно и драматургом, пробивающим себе (само собою разумеется, *соперничая*) дорогу к популярности и ео ipso к «авторскому гонорару», что нельзя писать рецензии о театре, где играет жена, или когда сам содержишь театр, или служишь в театре «секретарем», «заведующим репертуаром» и т. п.

     Пожалуй, будущему поколению этих лучших людей покажется просто фантастической клеветою, даже сущей невозможностью «скандальная хроника» наших дней, регистрирующая (прямо или косвенно, тайно или явно) все новые и новые случаи (почти получившие «право гражданства»), когда в одном лице совмещаются следующие лица:

     а) критик-рецензент и драматург или композитор (например, А. Измайлов [Измайлов Александр Алексеевич (1873 – 1921) — известный театральный и литературный критик (с 1897 г. в журнале «Театр и искусство»), автор пародий, стихов, рассказов и подражательной («чеховской») драматургии, не получившей признания. — *Ред.*], П. Ярцев [Ярцев Петр Михайлович (1871 – 1930) — театральный критик с 1890‑х гг. (Петербург, Москва, Киев). В 1900‑х гг. им написаны пьесы «Брак», «Волшебник», «У монастыря» и др. После революции работал режиссером в Болгарии. — *Ред.*], Арк. Аверченко [Аверченко Аркадий Тимофеевич (1881 – 1925) — писатель, фельетонист, редактор журнала «Сатирикон», позже — «Новый Сатирикон». Автор пьес-миниатюр, сценок, водевилей, ставившихся в 1910‑е гг. в Литейном театре, в театре «Кривое зеркало», «Аквариум», в Троицком театре. После революции жил в Париже. — *Ред.*], М. М. Иванов [Иванов Михаил Михайлович (1849 – 1927) — музыкальный критик. В 1880 – 1917 гт. заведовал музыкальным отделом газеты «Новое время». Автор опер («Забава Путятишна», «Горе от ума»), балетов, романсов. После революции жил в Италии. — *Ред.*], Ц. Кюи [Кюи Цезарь Антонович (1835 – 1918) — композитор и музыкальный критик. Член «Могучей кучки». Печатался в «Санкт-Петербургских ведомостях», в журнале «Артист», редактор журнала «Музыкальное обозрение». — *Ред.*]);

     б) критик-рецензент и муж артистки (например, Эфрос [Эфрос Николай Ефимович (1867 – 1923) — театральный критик, историк, переводчик, драматург. Постоянный сотрудник «Русских ведомостей», журналов «Ежегодник императорских театров», «Театрал». — *Ред.*], Дорошевич [Дорошевич Влас Михайлович — см. [комм. к стр. 262](#_Tosh0000191). — *Ред.*]);

     в) критик-рецензент, драматург и заведующий репертуаром (Вл. Азов [Азов Владимир Александрович (Ашкинази, 1873 — после 1941) — журналист, театральный критик («Театр и искусство», «Театральная Россия»), переводчик, драматург. Сотрудничал с театром «Кривое зеркало». — *Ред.*]);

     г) критик-рецензент, драматург и режиссер (Юрий Беляев [Беляев Юрий Дмитриевич (1876 – 1917) — театральный критик и драматург, работал в журнале «Театр и искусство», в «Новом времени» А. С. Суворина. — *Ред.*]);

     д) критик, декоратор, режиссер и «заведующий художественной частью» в театре (Александр Бенуа);

     е) критик, драматург и муж или брат артистки (или автора) (С. Ауслендер [Ауслендер Сергей Абрамович (1886 – 1943) — прозаик, драматург, литературный критик, вел театральную хронику в журнале «Аполлон». Жена — актриса Н. А. Зборовская. — *Ред.*], Е. А. Зноско-Боровский [Зноско-Боровский Евгений Александрович (1884 – 1954) — литературный и театральный критик («Аполлон», «Новая студия», «Русская мысль» и др.), драматург (сотрудничал с В. Э. Мейерхольдом). После революции эмигрировал в Париж. Жена — актриса М. В. Филаретова-Багрова, сестра — актриса Н. А. Зборовская. — *Ред.*], П. П. Потемкин [Потемкин Петр Петрович (1886 – 1926) — поэт-сатирик, после 1917 г. в эмиграции. Жена — актриса «Кривого зеркала» Евгения Александровна Хованская (1987 – 1977), засл. арт. РСФСР. — *Ред.*], Д. Мережковский [Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865 – 1941) — писатель, публицист, критик. Вместе со своей женой З. Н. Гиппиус (1869 – 1945) стоял у истоков русского символизма. — *Ред.*]);

     ж) критик-рецензент, драматург, муж артистки и редактор театрального журнала (Мунштейн-Lolo [Мунштейн Леонид Григорьевич (1866 – 1947) — журналист, поэт, фельетонист, драматург, издатель журнала «Рампа и жизнь» (1909 – 1918). Писал под псевдонимом Lolo. Эмигрировал в Италию. Жена — актриса и театральный критик В. Н. Ильинская (по сцене — Ильнарская, 1880 – 1946). — *Ред.*] и др. и пр. и т. п. и т. д.).

     Для всех этих лиц («многоличных») понятие «судебного *отвода*» по причинам родства, прикосновенности, заинтересованности и пр., практикующегося даже среди малокультурных и полуцивилизованных народов, должно казаться, по меньшей мере, «непрактично» практикующимся стеснением.

     Я уже не упоминаю здесь о приемах «кормления» мелких сошек нашей прессы! — им сам бог наживы велел!

     Кажется, единственный критик, которого нельзя упрекнуть ни в том, что он «раскритиковывает» пьесы или постановки других, прочищая своим пьесам или постановкам местечко, ни что его жена актриса, в интересах славы которой так любезно мужу-рецензенту омрачать славу других див, ни что он сам служит под тем или иным «видом» в театре, — это Ю. Айхенвальд! [См. комм. к стр. 135. — *Ред.* В электронной версии — [305](#_Tosh0000192)] но… (о насмешка Судьбы) такая его «чуждость» театра и всего до театра касающегося привела его к… отрицанию театра. [↑](#footnote-ref-221)
851. {477} Шумлевич Константин Яковлевич (ум. 1942) — поэт, сотрудник периодических изданий 1900‑х гг. [↑](#endnote-ref-632)
852. Театральный Петроград помнит, конечно, о том ловком рекламном и *страховом* трюке, к которому, ввиду этого «террора», прибег Арк. Аверченко, добиваясь успеха своей пьески «На Волге». — Пригласив Юрия Беляева поставить эту вещицу, в которой и «ставить»-то нечего, без сомнения, «остроумный» Арк. Аверченко убивал сразу трех зайцев: 1) заявлял лестное предпочтение, перед всеми режиссерами тогдашнего Петербурга, именно режиссеру Юрию Беляеву (мол, «чувствуй, какой у меня, Аверченко, тонкий вкус в области “художественных” постановок, и благодари за вниманье сейчас да и впредь»); 2) обеспечивал себе даровую рекламу об этой пьеске в театральной хронике «Нового времени» и «Вечернего времени», заведывание которой в руках все того же Юрия Беляева и 3) добился наверняка лестных рецензий в названных газетах.

     Если к этой совершенно «*интересной*» истории прибавить, что Арк. Аверченко не сразу решился на подобный «трюк», а сначала подкупил (извините!) Юрия Беляева своей возможно хвалебной рецензией в «Сатириконе» о его постановке «Птичек певчих» на сцене «Палас-театра», — то «остроумие» Арк. Аверченко предстанет пред читателем в своих настоящих поистине изумительных и не достижимых никем другим размерах. [↑](#footnote-ref-222)
853. Конради Павел Павлович (ум. 1916) — писатель, журналист. [↑](#endnote-ref-633)
854. («Культурные звери») — драма в 4‑х действиях из современной войны, написанная М. В. Дальским в соавторстве с П. М. Корсаковым и показанная в Суворинском театре 21 сентября 1914 г. [↑](#endnote-ref-634)
855. Подробности читатель найдет на страницах газеты «Театр», поднявшей в 1912 г. по почину ее фактического редактора Александра Бродского дело о *подкупе прессы* и назвавшей все имена. [↑](#footnote-ref-223)
856. Нечто подобное (конечно в минимально слабой степени) наблюдалось у графа Льва Толстого, доходившего почти до сладострастья в радости глумления над признанно ценным театра. Возьмите его описание спектакля в «Войне и мире», репетиции «Фераморса» А. Рубинштейна в «Что такое искусство», разбор «Короля Лира» в критическом очерке «О Шекспире и о драме». [↑](#footnote-ref-224)
857. Ввиду того что наше омещанившееся общество совсем забыло эту мудрую басню, приведу ее здесь целиком:

     Запачканный голик попал в большую честь:  
     Уж он полов не будет в кухнях месть,  
     Ему поручены господские кафтаны  
     (Как видно, слуги были пьяны).  
     Вот развозился мой голик:  
     По платью барскому без устали колотит  
     И на кафтанах он как будто рожь молотит,  
     И подлинно, что труд его велик.  
     Беда лишь в том, что сам он грязен, неопрятен:  
     Что пользы от его труда?  
     Чем больше чистит он, тем только больше пятен. [↑](#footnote-ref-225)
858. Библейский образ, получивший широкое распространение в литературе накануне революционных событий в России (статья Д. С. Мережковского «Грядущий Хам», 1905). См. комм. к стр. 79; В электронной версии — [214](#_Tosh0000216). [↑](#endnote-ref-635)
859. Комедия в 3‑х действиях И. В. Шпажинского (1880, тогда же поставлена в Александрийском и Малом театрах). [↑](#endnote-ref-636)
860. Сравни с характером игры *профессионала* в любительском спектакле каторжан, описанном Ф. М. Достоевским ([см. выше](#_Tosh0000193)). [↑](#footnote-ref-226)
861. «Психология театральной жизни», сочинение Лоренса (По поводу 150‑летия существования русского театра в 1900 г.). Издание барона Л. Е. Розена. [↑](#footnote-ref-227)
862. Имеется в виду письмо Екатерины II Вольтеру от 30 января 1772 г. (см.: Всеволодский В. История театрального образования в России. СПб., 1913. С. 373 – 390; Черепнин Н. П. Императорское воспитательное общество благородных девиц. Т. 1. СПб., 1914. С. 151 – 163). [↑](#endnote-ref-637)
863. Мещерский Прокофий Васильевич (1736 – 1818) — князь, актер-любитель. См.: М. С. Щепкин. М.: Искусство, 1952. С. 111 – 115. [↑](#endnote-ref-638)
864. См.: Михаил Семенович Щепкин: Записки его, письма, рассказы, материалы для биографии и родословная / Сост. М. А. Щепкин. СПб., 1914. [↑](#endnote-ref-639)
865. Технический термин *(лат.).* [↑](#endnote-ref-640)
866. Никулина-Косицкая Любовь Павловна (1827 – 1868) — выдающаяся русская актриса, с 1847 г. — в Малом театре, первая исполнительница роли Катерины в «Грозе» (1859). [↑](#endnote-ref-641)
867. См. мою книгу «Крепостные актеры», издание Дирекции императорских театров. [↑](#footnote-ref-228)
868. Кокошкин Федор Федорович (1773 – 1838) — драматург, театральный деятель. В 1823 – 1831 гг. возглавлял Дирекцию императорских театров. [↑](#endnote-ref-642)
869. Вероятно, имеется в виду князь Волконский Петр Михайлович (1776 – 1852) — генерал-фельдмаршал, министр императорского двора с 1825 г. [↑](#endnote-ref-643)
870. {478} Закревский Арсений Андреевич (1786 – 1865) — граф, министр внутренних дел, финляндский генерал-губернатор, с 1848 г. московский военный генерал-губернатор. С 1859 г. уволен в отставку. [↑](#endnote-ref-644)
871. Благотворительные спектакли Литературного фонда устраивались регулярно с 1860 по 1882 г. (представления проходили в Зале А. И. Павловой, Кононовском зале, в Пассаже, открытом вместе с его театрально-концертным залом в 1848 г.). Непременным участником был Писемский, участвовали Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев. Евреинов называет писателей: Алексея Николаевича Апухтина (1840 – 1893), Алексея Феофилактовича Писемского (1820/21 – 1881), Алексея Антоновича Потешна (1829 – 1908), Виктора Александровича Крылова (1838 – 1906), Михаила Николаевича Владыкина (1830 – 1887), актера Малого театра, драматурга. [↑](#endnote-ref-645)
872. Музыкально-драматический кружок любителей создан в Петербурге в 1877 г. Просуществовал до 1919 г. Привлекал любителей музыкантов и актеров для выступления перед искушенной публикой. Здесь впервые в Петербурге поставлены оперы «Евгений Онегин» (1882), «Хованщина» (1886). [↑](#endnote-ref-646)
873. Волконский Михаил Сергеевич (1832 – 1909) — сын декабриста, товарищ министра народного просвещения, статс-секретарь. [↑](#endnote-ref-647)
874. Шереметев Александр Дмитриевич (1859 – 1931) — граф, любитель искусств, композитор, создатель симфонического оркестра (1882) и церковного хора (1884). В 1910 г. учредил Музыкально-историческое общество. С 1918 г. — в эмиграции. [↑](#endnote-ref-648)
875. «Материалы к истории русского театра» барона Н. В. Дризена (Вместо введения, IV, стр. 10 и 11). [↑](#footnote-ref-229)
876. Я говорю здесь *впервые*, имея в виду публичное исполнение; в домашней же обстановке «Плоды просвещения» были впервые разыграны (*тоже любителями*) в Ясной Поляне, чуть не тотчас же по написании комедии. [↑](#footnote-ref-230)
877. Мамонтов Савва Иванович (1841 – 1918) — см. комм. к стр. [263](#_Tosh0000217); В электронной версии — 628. В домашних спектаклях в Абрамцево принимали участие художники В. Д. Поленов, В. М. Васнецов, М. А. Врубель, К. А. Коровин. [↑](#endnote-ref-649)
878. «Чайка» Чехова впервые была показана в Александрийском театре 17 октября 1896 г., в МХТ — 17 декабря 1898 г. [↑](#endnote-ref-650)
879. См. монографию Э. А. Старка «Старинный театр», изд. «Современного искусства». Как инициатору этого театра, мне неудобно говорить здесь о его значении подробнее. — *Н. Е.* [↑](#footnote-ref-231)
880. Драма (1885) в 4‑х действиях Алексея Михайловича Пазухина (1851 – 1919). [↑](#endnote-ref-651)
881. Пьеса Габриэле Д’Аннунцио (1902). [↑](#endnote-ref-652)
882. Пьеса Станислава Пшибышевского (1903). [↑](#endnote-ref-653)
883. Пьеса Оскара Уайльда (1892). [↑](#endnote-ref-654)
884. См. готовящийся к печати (исполняется пятилетие существования этого кружка) альбом под названием «*Сценические начинания кружка баронессы И. А. Будберг*». [↑](#footnote-ref-232)
885. Завсегдатай *(фр.).* [↑](#endnote-ref-655)
886. Дольский Мамонт Викторович (наст. фам.: Неелов, 1865 – 1918) — известный актер романтической традиции. В 1890 – 1900 гг. — в труппе Александрийского театра, исполнял роли классического репертуара. В дальнейшем играл в различных труппах и собственных антрепризах. [↑](#endnote-ref-656)
887. Правда, «стол» лицедея требует приправки пищи лавровым листом, но это мелочь вряд ли решающего характера. [↑](#footnote-ref-233)
888. Прочнее меди *(лат.)*. Из первой строки оды Горация (III, 30): «Я воздвиг памятник прочнее меди…» [↑](#endnote-ref-657)
889. Курсив мой, так же как и в дальнейшем. Цитирую по записи ответной речи Вл. И. Немировича-Данченко Ю. Айхенвальду, напечатанной в сборнике «В спорах о театре». [↑](#footnote-ref-234)
890. Вот аргумент *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-658)
891. Фейербах (Feuerbach) Ансельм (1829 – 1880) — немецкий художник-неоклассицист, разрабатывал сюжеты античности, подражал художникам итальянского Ренессанса, работал в Италии. [↑](#endnote-ref-659)
892. Эти слова А. Фейербаха приводятся, между прочим, в монографии о нем J. Allgeyer’a (т. II) и в книге Георга Фукса «Революция театра», стр. 54. [↑](#footnote-ref-235)
893. «Театр», лекции Карла Боринского, перевод Б. В. Варнеке, изд. 1902 г., стр. 104. [↑](#footnote-ref-236)
894. Гонкур (Goncourt) Эдмон де (1822 – 1896) — французский {479} писатель-натуралист, драматург, историк и теоретик искусства, работал в соавторстве со своим братом Жюлем (1830 – 1870). Наиболее известные пьесы: «Генриетта Марешаль» (1865), «Отечество в опасности» (1889). Впоследствии Эдмон де Гонкур делал инсценировки романов, считая при этом театр второстепенным искусством, не обладающим жизненным правдоподобием. Предисловие Э. де Гонкура написано к изданию: Goncourt E. et J. Théâtre. P., 1879. [↑](#endnote-ref-660)
895. Золя (Zola) Эмиль (1840 – 1902) — французский писатель, драматург, теоретик искусства, критик, глава писателей-реалистов. Основные статьи о театре были объединены автором в два сборника, вышедших в 1881 г., «Наши драматурги» и «Натурализм в театре». Золя критически воспринимает драматургов-романтиков, противопоставляя им классицистскую традицию в театре. [↑](#endnote-ref-661)
896. Аугуст Стриндберг в предисловии к своей драме «Фрекен Юлия» («Фрекен Жюли», 1888) отмечает постоянное стремление театра к «популярной форме», к адаптированию религии, которая вымирает вместе с театром. Кризис, по мысли Стриндберга, охватил различные виды искусства в крупнейших культурных странах. [↑](#endnote-ref-662)
897. Фриче Владимир Максимович (1870 – 1929) — русский литературовед, шекспировед, историк театра. С 1890‑х годов выступал с позиций марксисткой эстетики, в 1920‑е годы перешел на позиции вульгарного социологизма. В сборнике «Кризис театра» (М., 1908) опубликована статья Фриче «Театр в современном и будущем обществе». [↑](#endnote-ref-663)
898. Эта статья вошла целиком, без изменений, в мою книгу «Театр как таковой», с таким диалектическим аппетитом цитируемую Ю. И. Айхенвальдом в его статье «Отрицание театра». [↑](#footnote-ref-237)
899. Комиссаржевская Вера Федоровна (1864 – 1910) — возглавляла театр, созданный ею в Петербурге в 1904 г. С 1906 г. главным режиссером театра был В. Э. Мейерхольд. После разрыва Комиссаржевской с Мейерхольдом в 1907 г. спектакли ставят Ф. Ф. Комиссаржевский, Н. Н. Евреинов. Однако Комиссаржевская, не удовлетворенная направлением развития театра, мечтавшая о создании школы-студии, принимает решение о закрытии своего театра, в 1908 г. уезжает на гастроли в Северную Америку. [↑](#endnote-ref-664)
900. С кафедры; непререкаемо, авторитетно (часто иронич.) *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-665)
901. В Московском Художественном театре было поставлено четыре пьесы Леонида Андреева ([см. комм. к стр. 263](#_Tosh0000218)) и драма Семена Соломоновича Юшкевича (1868 – 1927) «Miserere» (1910). Оба драматурга входили в группу, объединившуюся вокруг литературных сборников «Знание» Максима Горького. [↑](#endnote-ref-666)
902. Здесь: последнее средство *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-667)
903. Мысль о кризисе современного театра, и прежде всего о косности и традиционности публики, Андре Антуан высказал, в частности, в 1913 году в лекции, посвященной 200‑летию Д. Дидро. В 1906 – 1914 гг. Антуан возглавляет театр «Одеон». [↑](#endnote-ref-668)
904. Здесь: обращение к публике *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-669)
905. Свою атеатральность Вл. И. Немирович-Данченко лучше всего доказал инсценировкой и постановкой «Николая Ставрогина» [Спектакль МХТ, поставленный Вл. И. Немировичем-Данченко по роману Ф. М. Достоевского «Бесы» в 1913 г. — *Ред.*], где вся пьеса сведена к сценам «разговора вдвоем», нудно чередующимися, затяжным, отрывочным и случайным. Если спросить у самого восторженного поклонника Художественного театра, что интереснее и выше в художественном, психологическом, политическом и прочих отношениях — «Николай Ставрогин» драматурга и режиссера Вл. И. Немировича-Данченко или «Бесы» не-драматурга и не-режиссера Ф. М. Достоевского, ответ будет с ручательством: «Бесы» Достоевского! Ergo [Следовательно *(лат.). — Ред.*] книга выше театра, к чему и клонит торжествующий Ю. И. Айхенвальд. [↑](#footnote-ref-238)
906. Г‑да Дарский [Дарский Михаил Ефимович (Шавров, 1865 – 1930) — актер, режиссер. На профессиональной сцене с 1884 г. (Петербург, провинциальные театры). Сезон 1898 – 1899 гг. — Актер МХТ (играл роль Шейлока). В 1902 – 1924 гг. — Актер и режиссер Александринского театра. — *Ред.*], Лаврентьев [Лаврентьев Андрей Николаевич (1882 – 1935) — актер, режиссер. С 1902 г. учился в школе МХТ, затем — актер МХТ. В 1910 – 1918 гг. — актер и режиссер Александринского театра. Один из организаторов и главный режиссер Большого драматического театра. — *Ред.*], Мейерхольд, Попов [В МХТ начинали и Алексей Дмитриевич Попов (в 1912 г.) — в дальнейшем руководитель Центрального театра Советской Армии (1935 – 1960), и Владимир Александрович Попов (в 1908 г.) — в дальнейшем актер МХАТ‑2, автор книг по звуковому оформлению спектакля. Евреинов имеет в виду скорее всего Николая Александровича Попова (см. комм. к стр. 263; В электронной версии — [620](#_Tosh0000194)). — *Ред.*], Пронин [Пронин Борис Константинович (1875 – 1946) — поступил в режиссерский класс МХТ, принимал активное участие в организации Театра-студии МХТ в 1905 г., был сорежиссером Станиславского по делам Театра-студии. После ее закрытия — в Товариществе новой драмы Мейерхольда, с 1906 г. — Помощник режиссера в Театре Комиссаржевской. В 1908 – 1909 гг. вместе с Мейерхольдом организует театр-кабаре «Лукоморье», в 1910‑м — в Доме интермедий. В 1911 г. один из организаторов «Бродячей собаки». В 1916 – 1919 гг. директор «Привала комедиантов». В 1930 – 1940‑е гг. актер Академического театра им. Пушкина. — *Ред.*], Ракитин [Ракитин Юрий Львович (Ионин, 1882 – 1952) — актер, режиссер. Закончил Петербургское театральное училище, работал с Мейерхольдом в Товариществе новой драмы. В 1907 – 1911 гг. артист МХТ. В 1911 – 1917 гг. режиссер Александринского и Михайловского театров. В эмиграции с 1919 г. Ставил спектакли в Белградском Народном театре: «Фауст» (1922), «Зойкина квартира» М. Булгакова (1934). С 1947 г. — в Народном театре г. Нови-Сад («Вишневый сад», 1950). — *Ред.*], Санин [Санин Александр Акимович (Шенберг, 1869 – 1956) — актер и режиссер, начинал в Обществе искусства и литературы, с 1898 г. в МХТ. Сорежиссер спектаклей «Царь Федор Иоаннович», «Венецианский купец», «Потонувший колокол», «Смерть Иоанна Грозного», «Снегурочка». В 1902 – 1907 гг. актер и режиссер Александринского театра. В 1907 г. работал в Старинном театре. В дальнейшем — режиссер оперных спектаклей в крупнейших театрах мира. — *Ред.*]; в частных театрах — Балиев [Балиев Никита Федорович (1877 – 1936) — актер театра и эстрады, режиссер. В 1906 – 1911 гг. актер МХТ, организатор мхатовских «капустников». С 1908 г. руководитель театра-кабаре «Летучая мышь», возникшего на основе актеров МХТ. В 1920 г. вместе с театром эмигрировал за границу. — *Ред.*], Лапицкий [Лапицкий Иосиф Михайлович (1876 – 1944) — актер, оперный режиссер. На сцене с 1897 г. В 1903 – 1906 гг. режиссер московского оперного театра Солодовникова. Выступал с идеей реформы оперного театра, которую поддержал К. С. Станиславский. В 1906 – 1908 гг. режиссер Большого театра. В 1912 – 1919 гг. руководитель созданного им в Петербурге Театра музыкальной драмы. В 1920‑е гг. директор и режиссер Большого театра. Утверждал принципы реализма и психологизма на оперной сцене. — *Ред.*], Марджанов [Марджанов Константин Александрович (Марджанишвили Котэ, 1872 – 1933) — режиссер. Актерскую деятельность начал в 1893 г. в Кутаиси. С 1901 г. ставил спектакли в Вятке, Риге, Харькове, Киеве, Одессе, Москве. В 1910 – 1913 гг. — в МХТ, поставил спектакли «У жизни в лапах» К. Гамсуна (1911), «Пер Гюнт» Г. Ибсена (1912). В 1913 г. организовал в Москве Свободный театр. В 1916 – 1917 гг. возглавлял театр «Буфф» в Петрограде. С 1922 г. работал в Грузии. — *Ред.*] и др. [↑](#footnote-ref-239)
907. {481} В отличие от модерна как художественного направления совокупность черт, присущая массовой культуре начала XX в.: манерность, изощренность чувств, темы «роковой» любви, образ «женщины-вамп», поверхностный эстетизм. Вероятнее всего, Евреинов намекает на те постановки Художественного театра, которые относят обычно к «символистскому» направлению: «Драма жизни» К. Гамсуна (1907), «Жизнь человека» Л. Андреева (1907), «Росмерсхольм» Г. Ибсена (1908) и др. Впрочем, упрек в «стиле модерн» можно было бы адресовать и самому Евреинову в его постановках в Театре В. Ф. Комиссаржевской, в манере его повседневного поведения. [↑](#endnote-ref-670)
908. От фр. épater «поражать, ошеломлять, эпатировать». [↑](#endnote-ref-671)
909. В сущности говоря, отрицая театр, Ю. И. Айхенвальд ополчается не на театр в настоящем (моем) смысле этого понятия, а на институт спекулирования на чувстве театральности, — институт, очень редко поднимающийся до значения *настоящего* театра. [↑](#footnote-ref-240)
910. Гиппарх (ок. 180 или 190 – 125 до н. э.) — древнегреческий астроном, один из основоположников астрономии. [↑](#endnote-ref-672)
911. Древнегреческий математик, работал в Александрии в III в. до н. э. [↑](#endnote-ref-673)
912. Буше (Boucher) Франсуа (1703 – 1770) — один из наиболее известных художников рококо, любимый художник маркизы де Помпадур, создавал для нее эскизы костюмов и причесок, учил рисованию. [↑](#endnote-ref-674)
913. Ванлоо (Vanloo) — семья французских художников, ведущих свое начало от фламандского живописца Якоба Ван Лоо (Van Loo, 1614 – 1670), работавшего с 1662 г. в Париже. В стиле рококо писали два брата: Жан Батист Ванлоо (1684 – 1745), автор портретов Людовика XV и придворных дам, и Шарль (Карл) Андре (1705 – 1765), живописец, гравер, автор гобеленов, директор парижской Академии живописи и скульптуры. Шарль Ванлоо был первым придворным живописцем, работал в замке Бельвью маркизы Помпадур по ее приглашению. [↑](#endnote-ref-675)
914. Латур (La Tour) Морис де (1794 – 1788) — художник-портретист эпохи рококо, автор пастелей. Прозван «Кантен», т. к. родился в Сен-Кантене (в отличие от Жоржа Латура, работавшего в XVII в. в Лотарингии). Автор портретов Людовика XV, членов его семьи, маркизы де Помпадур. Наиболее известный ее портрет — 1755 года — находится в Лувре, Евреинов говорит об одном из вариантов, находящемся в Сен-Кантене. [↑](#endnote-ref-676)
915. Понимала и без усвоенья всей «премудрости» геометрии, столь *чуждой*, обычно, капризно-вольному театральному духу. В этом отношении для маркизы де Помпадур было б утешительно в свое время узнать, что и современник ее, знаменитейший итальянский поэт-драматург Альфьери, тоже был чужд геометрии. «Что касается *геометрии*, — говорил он в своих мемуарах, — которую я проходил и которая заключалась в шести книгах Евклида, то я *никогда не мог понять* четвертой теоремы и не понимаю ее и посейчас, т. к. моя голова устроена вполне *аптшеометрично*» (см.: «Vitta di Vittorio Alfieri da Asti, sritta da esso» [Альфьери (Alfieri) Витторио (1749 – 1803) — итальянский драматург, автор трагедий, в которых соединяется эстетика классицизма с новым предромантическим мировоззрением. «Vitta di Vittorio Alfieri da Asti, sritta da esso» («Жизнь Витторио Альфьери из Асти, рассказанная им самим») — мемуары писателя (рус. пер.: М., 1904). — *Ред.*]). [↑](#footnote-ref-241)
916. На одном из собраний сценических деятелей у барона Н. В. фон дер Остен-Дризена [Один из создателей Старинного театра (см. комм. к стр. 31; В электронной версии — [3](#_Tosh0000195)). — *Ред.*], в 1910 г., я предложил К. С. Станиславскому высказать, с возможной определенностью, свое мнение о театральности, принцип которой я неоднократно отстаивал на этих собраниях. К. С. Станиславский не заставил себя ждать с самой отрицательной критикой (я бы сказал даже: с разносом) театральности, которая вызывала в нем представление о пошлейшей внешности театра (о капельдинерах в красных ливреях, парадных дорожках между креслами и пр.), причем закончил он свою критику признанием, что день, когда театральность водворилась бы в его театре, был бы днем его ухода из театра. Несмотря на заверительный характер такого признания, пьеса «У жизни в лапах» Кнута Гамсуна [Спектакль МХТ (1911, режиссер К. Марджанов). По мнению историка МХТ М. Н. Строевой, «это был пышный, красочный, внешне театральный спектакль, построенный на едином захватывающем музыкальном лейтмотиве “вальса погибающих” (музыка И. Саца)» (Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908 – 1917). Кн. 3. М.: Наука, 1977. С. 42). — *Ред.*] была на следующий (1911‑й) год поставлена в плане… проповедуемой мной театральности.

     По этому поводу присяжный панегирист Художественного театра Н. Эфрос писал в «Речи» (от 6‑го марта 1911 г., № 63): «Разве… не измена, что театр, поднявший знамя бунта против “театральности”, поклявшийся аннибаловой клятвою в ее уничтожении, не знавший и в своей программе, и в своем обиходе слова уничижительнее и презрительнее этого, — вдруг широко распахнул двери перед этою самою “театральностью” и на ней, как на главной базе, обосновал свой последний спектакль?..»

     Однако всегда довольный Художественным театром почтенный критик усмотрел и *здесь* некую *победу*, из которой, однако, по его мнению, «вовсе не следует… что отныне театральные победы только при условии театральности и возможны. Новое завоевание ничего не отменило и ничего окончательно не утвердило». Тем не менее даже *он* (сам Н. Эфрос!) не мог скорбно не признать, что «театр театральный требует особенно хороших актеров, особенно богато одаренных темпераментом, этой основной актерской стихией. И в этом отношении спектаклю Художественного театра можно сделать некоторые упреки…». Другими словами, быть может, сам того не желая, Н. Эфрос выразил больно бьющую Художественный театр мысль, что сей театр, хоть и хороший, очень даже хороший («завоевание» и пр.), а все-таки, когда он хочет стать *настоящим* (сиречь «театральным»), ему (о, кто бы поверил?!)… «*можно сделать некоторые упреки*»…

     Самое же интересное во всей этой истории *измены* Художественного театра самому себе — это то, что, когда на обеде у академика Н. А. Котляревского [Котляревский Нестор Александрович (1863 – 1925) — литературовед, критик, автор учебников и книг о русской литературе, первый директор Пушкинского Дома (с 1910 г.), академик разряда изящной словесности (с 1906 г.). В 1908 – 1917 гг. — заведующий репертуаром Русской драматической труппы императорских театров. — *Ред.*] я спросил К. С. Станиславского: «Как же вы допустили у себя театральность, за которую вы так напали на меня в прошлом году у барона Н. В. Дризена», Константин Сергеевич (которого — спешу оговориться — я искренне люблю и уважаю) добродушно рассмеялся и шутливо-секретно сообщил мне на ухо: «Это была… ужасная ошибка».

     Покоренный веселостью дорогого мне артиста, я, из светской политичности, не стал расспрашивать, что же было причиной этой «ужасной ошибки» — принцип театральности или неподготовленность и потому неумелость в артистичном проведении этого принципа на сцене.

     Кстати, мне лично постановка в Художественном театре «У жизни в лапах» поправилась. Недурно, хотя… Впрочем, что значит «беспристрастная критика» апологета театральности, когда она относится к театру, стыдящемуся самого слова «театр» и проклинающему a qui mieu-mieu [Наперебой *(фр.). — Ред.*] театральность. [↑](#footnote-ref-242)
917. {482} См. комм. к стр. 135; В электронной версии — [305](#_Tosh0000219). [↑](#endnote-ref-677)
918. Умный человек, человек тонкого ума; ирон.: умник *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-678)
919. Писатели, литераторы; ирон.: писаки *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-679)
920. В своем увраже [Фр. ouvrage — труд, сочинение. — *Ред.*] «Commedia dell’arte» (удостоенном Академией наук похвального отзыва) К. М. Миклашевский [Миклашевский Константин Михайлович (1886 – 1944) — театровед, автор книги «La Commedia dell’arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий» (СПб.: Сириус, 1914 – 1917), статей в журнале «Любовь к трем апельсинам». Актер Старинного театра первого сезона (1907/1908). Во втором сезоне (1911/1912) — один из руководителей театра, режиссер спектакля «Благочестивая Марта» Тирсо де Молина. Должен был играть определяющую роль в третий сезон театра, посвященный комедии дель арте, но осенью 1914 г. был призван в армию. — *Ред.*], мой славный товарищ по организации спектаклей итальянского Старинного театра, говорит (цитирую по корректурным гранкам, любезно предоставленным мне автором): «Трудно себе представить, насколько огромно количество трактатов духовных особ против театра, и уж наверное, авторы их не подозревали, какую хорошую услугу они оказывают историку театра. Теоретические рассуждения, наставления духовенству, наставления пастве, декреты епископов, решения духовных соборов — все это представляет неоцененный материал». [↑](#footnote-ref-243)
921. Впрочем, спешу оговориться: я видел примеры утешительной аристократизации кинематографа, например, в прекрасной ленте — «Мифологический роман» (постановка Макса Рейнхардта [Макс Рейнхардт (Reinhardt, 1873 – 1943) поставил в 1910‑е гг. несколько кинофильмов: «Сумурун» (1910), «Венецианская ночь» (1912), «Остров блаженных» (1913). Зрительского признания фильмы не получили. — *Ред.*]) и др. [↑](#footnote-ref-244)
922. Девиз *(итал.)*. [↑](#endnote-ref-680)
923. См. мою книгу [«Театр как таковой»](#_Toc125710721). [↑](#footnote-ref-245)
924. Нонсенс *(англ.)*. [↑](#endnote-ref-681)
925. Главное, основное блюдо; самое существенное, главное *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-682)
926. Петроний (Petronius) Гай — римский писатель, автор «Сатирикона», был одним из ближайших друзей императора Нерона, устраивал светские развлечения и получил прозвище «elegantiae arbiter» (арбитр изящного). Он был впутан в заговор Кальпурния Пизона, что стало следствием действий префекта претория Софония Тигеллина — нового фаворита императора. По приказу Нерона Петроний в 66 г. покончил с собой. [↑](#endnote-ref-683)
927. Страшно сказать *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-684)
928. Понятие, в начале XX в. характеризующее новый театр, противопоставлявшийся театру психологическому, натуралистическому. [↑](#endnote-ref-685)
929. собирательное понятие, распространяемое на любые театральные течения режиссерского театра. (См., напр., издание «Театр. Книга о новом театре», выпущенное в 1908 г. со статьями А. Горнфельда, А. Бенуа, В. Мейерхольда, Ф. Сологуба, Г. Чулкова, С. Рафаловича, В. Брюсова, А. Белого.) [↑](#endnote-ref-686)
930. {483} Падеревский (Paderewski) Игнацы Ян (1860 – 1941) — один из крупнейших пианистов конца XIX – начала XX в., композитор, неоднократно гастролировал в России. С 1919 г. премьер-министр Польши. [↑](#endnote-ref-687)
931. Гофман (Hoffmann) Иосиф (1876 – 1957) — польский пианист, ученик А. Г. Рубинштейна, интерпретатор Ф. Шопена, гастролировал в России с 1895 г. С 1899 г. жил в США. [↑](#endnote-ref-688)
932. Сарясатае‑и‑Наваскуэс (Sarasate у Navascuez) Пабло де (1844 – 1908) — крупнейший испанский скрипач-виртуоз, композитор, вел активную гастрольную деятельность (в России — с 1869 г.). [↑](#endnote-ref-689)
933. Кубелик (Kubelik) Ян (1880 – 1940) — чехословацкий скрипач-виртуоз, интерпретатор Н. Паганини. Гастролировал в России в 1901 г. [↑](#endnote-ref-690)
934. Идея, постоянно разрабатываемая Морисом Метерлинком как основополагающая в символизме и связанная с понятием «молчания» как главного «сокровища смиренных». Интерпретирована Метерлинком в произведениях 1890‑х гг., в пьесах («Непрошенная», «Слепые», «Там, внутри») и трактатах. В его книге «Сокровище смиренных» Метерлинк пишет: «Ребенок, который молчит, в тысячу раз мудрее Марка Аврелия, который говорит» (Метерлинк М. Полн. собр. соч.: В 4 т. Пг.: А. Ф. Маркс, 1915. Т. 2. С. 62). [↑](#endnote-ref-691)
935. Уэллс (Wells) Герберт Джордж (1866 – 1946) — основоположник научной фантастики. Роман «Освобожденный мир» (1914), посвященный проблеме использования атомной энергии, рисует картину построения всемирного государства после разрушительной войны и краха буржуазной цивилизации. [↑](#endnote-ref-692)
936. Дювернуа (Duvernois) Анри (наст. имя и фам.: Анри Симон Швабахер, 1875 – 1937) — французский писатель-романист, драматург, новеллист. Долгое время работал журналистом, выработал умение кратко, точно, иронично описывать бытовые сцены, парижские нравы. [↑](#endnote-ref-693)
937. Офицерская ул., ныне ул. Декабристов, 13 — кинотеатр в Петербурге. [↑](#endnote-ref-694)
938. Невский, 72 — кинотеатр в Петербурге. [↑](#endnote-ref-695)
939. Пате (Pathé) Шарль (1863 – 1957) — французский кинопромышленник, кинопродюсер, первый человек, сделавший кинематограф производством, создавший киноимперию. В 1895 г. была создана компания «Братья Пате», в 1907 – 1916 гг. она достигает своего расцвета. Ориентировался на массового зрителя, при этом отстаивал принцип общественной универсальности кинема-то графа. [↑](#endnote-ref-696)
940. «Ключи счастья» (1909 – 1913) — популярный роман Анастасии Алексеевны Вербицкой (1861 – 1928) на темы отношений между полами, женской эмансипации, содержал критическое отношение к общепринятой морали. [↑](#endnote-ref-697)
941. Да будет свет *(лат.)* (Быт. 1:3). [↑](#endnote-ref-698)
942. В наилучшем виде эта система, по свидетельству Н. Тичера, существует в городе Ньютоне (в штате Массачусетс), где инициаторами драматизации явились суперинтендент школ Сполдинг и супервизор начальных школ мисс Брайс. [↑](#footnote-ref-246)
943. См.: Н. Тичер «Драматизация как один из методов современной школы». [↑](#footnote-ref-247)
944. Правильнее: Дуайен (Doyen) Эжен Луи (1859 – 1916) — французский хирург, автор трудов «Бактериологический атлас» (1897), «Хирургическая техника» (1897). Председатель секции на Международном медицинском конгрессе в Москве (1897), доктор права в Эдинбургском университете. [↑](#endnote-ref-699)
945. Искаженное употребление вагнеровского основного понятия «гезамткунстверк» («синтетическое произведение искусства», точнее: полное, единое произведение искусства). Ориентируясь на античный синкретический театр и искания немецких романтиков, Рихард Вагнер выдвигает {484} в середине XIX в. идею произведения, в котором соединяются все виды искусства на основе музыки, поэзии, танца. В интерпретации Евреинова понятие меняет смысл, получается: художественное синтетическое произведение. [↑](#endnote-ref-700)
946. Напротив *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-701)
947. Концепция, активно разрабатываемая в России в начале XX в. Андреем Белым, А. Скрябиным, П. Флоренским. Наиболее последовательно — в трудах Вячеслава Иванова, начиная со статьи «Вагнер и Дионисово действо» (1904). Именно на примере Вяч. Иванова очевиден переход от символистской концепции отражения невыразимой сущностной реальности в художественной форме к синтетической — соборной — концепции, более последовательно разрабатывающей идеи Вагнера. [↑](#endnote-ref-702)
948. В конце концов *(фр.).* [↑](#endnote-ref-703)
949. Это не что иное, как влияние этого ужасного Айхенвальда *(фр.).* [↑](#endnote-ref-704)
950. Дорогая тетушка *(фр.).* [↑](#endnote-ref-705)
951. Две из семи пьес-пародий, написанных и поставленных Евреиновым в театре «Кривое зеркало», где он работал в 1910 – 1917 гг. Премьера «Ревизора» состоялась 11 декабря 1911 г., спектакль состоял из пяти сцен, пародирующих различные типы режиссуры: классическую, Станиславского, Рейнхардта, Крэга, кинематографическую. [↑](#endnote-ref-706)
952. Все понять — значит все простить *(фр.).* [↑](#endnote-ref-707)
953. Мания противоречия *(лат.).* [↑](#endnote-ref-708)
954. Извините за выражение *(фр.).* [↑](#endnote-ref-709)
955. Показная добродетель, неприступность *(фр.).* [↑](#endnote-ref-710)
956. «Заведение Телье» — новелла Г. де Мопассана, вошедшая в сборник из восьми новелл «Заведение Телье» (1881), посвященный И. С. Тургеневу. Заведение мадам Телье — публичный дом. [↑](#endnote-ref-711)
957. Ты слишком придирчив *(фр.).* [↑](#endnote-ref-712)
958. Моя дорогая тетушка *(фр.).* [↑](#endnote-ref-713)
959. Увеселительная прогулка; развлечение *(фр.).* [↑](#endnote-ref-714)
960. Это более чем ужасно *(фр.).* [↑](#endnote-ref-715)
961. Безделица, пустяк *(фр.).* [↑](#endnote-ref-716)
962. Я достаточно ненавижу мужчин и достаточно не люблю женщин *(фр.),* афоризм Себастьена Роша Никола Шамфора (Chamfort, 1741 – 1794). [↑](#endnote-ref-717)
963. Здесь: человек, принадлежащий к «хорошему обществу», светский *(фр.).* [↑](#endnote-ref-718)
964. Нахлебники, прихлебатели *(фр.).* [↑](#endnote-ref-719)
965. Вопреки всему *(фр.).* [↑](#endnote-ref-720)
966. Театр без специфической внешности, созданный мной самим *(лат.).* [↑](#endnote-ref-721)
967. В положение, которое было прежде *(лат.).* [↑](#endnote-ref-722)
968. Хлеб *(лат.).* [↑](#endnote-ref-723)
969. {485} Зрелища *(лат.).* [↑](#endnote-ref-724)
970. Внешность, внешний вид *(лат.).* [↑](#endnote-ref-725)
971. См. исследование Вильгельма Вундта «Фантазия как основа искусства». [↑](#footnote-ref-248)
972. Ibid. [↑](#footnote-ref-249)
973. «Histoire de la littérature anglaise» — одно из основополагающих сочинений французского философа, теоретика и историка искусства, писателя Ипполита Адольфа Тэна (Taine, 1828 – 1893). Первый том вышел в 1863 г., во введении к нему впервые определены эстетические принципы позитивизма и сформулирована программа культурно-исторической школы. [↑](#endnote-ref-726)
974. Парафраза из Пролога комедии Бена Джонсона «У всякого свои причуды» (1598). [↑](#endnote-ref-727)
975. Сидни (Сидней) (Sidney) Филип (1554 – 1586) — Елизаветинский придворный, государственный деятель, военный, поэт, меценат, считался идеальным джентльменом своего времени. Его «Астрофель и Стелла» (1591) считается лучшим елизаветинским циклом сонетов после сонетов Шекспира. Автор книги «Защита поэзии» (1595), одного из первых образцов английской литературной критики. [↑](#endnote-ref-728)
976. Для понимающего достаточно *(лат.).* [↑](#endnote-ref-729)
977. Бабенчиков Михаил Васильевич (1890 – 1957) — литературный и художественный критик. [↑](#endnote-ref-730)
978. Фр. compromettant — компрометирующий. [↑](#endnote-ref-731)
979. В ряде новелл Октава Мирбо (см. комм. к стр. 259; В электронной версии — [600](#_Tosh0000219)) натуралистически описывается быт французского крестьянства и буржуазии. [↑](#endnote-ref-732)
980. Автобиографический роман (1896) Федора Кузьмича Сологуба (Тетерникова, 1863 – 1927). [↑](#endnote-ref-733)
981. Вопросы теории и психологии творчества, т. I, стр. 15 – 16. [↑](#footnote-ref-250)
982. Следуют доказательства; см. стр. 16 op. cit. [↑](#footnote-ref-251)
983. По моей доброй воле, по моему собственному побуждению, добровольно *(лат.).* [↑](#endnote-ref-734)
984. См. «Исторические люди в анекдотах», стр. 194 – 196. [↑](#footnote-ref-252)
985. Костомаров Николай Иванович (1817 – 1885) — российский историк, писатель, член-корреспондент Петербургской АН (1876). [↑](#endnote-ref-735)
986. Известный писатель. [↑](#footnote-ref-253)
987. Мордовцев Даниил Лукич (1830 – 1905) — русский и украинский писатель, историк. [↑](#endnote-ref-736)
988. Например, искусство «театра для себя» не исключает участия в нем больного, лишенного возможности выйти из дому или страдающего физическим недостатком, препятствием к поступлению на службу общественного театра и т. п. [↑](#footnote-ref-254)
989. Персонаж романа Чарлза Диккенса (Dickens, 1812 – 1870) «Тяжелые времена» («Hard times», 1854), действие которого происходит в угольном городе (Коктауне). Томас Гредграйнд гордился своим сугубо практическим складом ума и пытался воспитать в том же духе собственных детей. [↑](#endnote-ref-737)
990. См. «Вопросы теории и психологии творчества», т. V, стр. 66 – 67. [↑](#footnote-ref-255)
991. Praxiteles — древнегреческий скульптор. Работал в Афинах в середине IV в. до н. э. Автор скульптурных изображений Афродиты Книдской, Гермеса Олимпийского. [↑](#endnote-ref-738)
992. Phidias — древнегреческий скульптор, работал в Афинах и Дельфах в середине V в. до н. э., умер в Олимпии в изгнании. Автор скульптурных изображений Афины Промахос на Акрополе, Афины Парфенос, Афины Лемнии, а также Зевса Олимпийского — одного из чудес света. [↑](#endnote-ref-739)
993. От ит. l’attio «действие» — термин commedia dell’arte. [↑](#endnote-ref-740)
994. Меня часто упрекали в пристрастии к цитатам. Игнорирую эти упреки, так как источник их: 1) в моей литературной *честности*, избегающей компиляции «из чужого» за своею подписью (как это практикуется у нас «именами», не столь щепетильными, как я); 2) в моей *эрудиции*, охотно расточающей себя, при случае, на пользу своих, большей частью совершенно невежественных читателей и 3) в моей *оригинальности*, которую цитируемые мной соперники могут порой только контрастно подчеркнуть.

     Упрекающих меня в пристрастии к цитатам оправдываю только как людей, достойных сожаления в своей зависти! Ибо поистине должно быть тяжело убедиться воочию, что *один* знает больше, чем *все* они вместе. [↑](#footnote-ref-256)
995. Своеобразный; необычный; оригинальный *(лат.).* [↑](#endnote-ref-741)
996. См. комм. к стр. 51; В электронной версии — [86](#_Tosh0000220). [↑](#endnote-ref-742)
997. Это, по-видимому, хорошо понимал еще Игнатий Лойола [(San Ignacio de Loyola, Iñigo López de Recalde de Loyola, 1491 – 1556) — основатель ордена иезуитов (учрежден в 1540 г.). Написал устав ордена и религиозные руководства, по которым главной задачей является умерщвление личной воли человека и превращение себя в орудие церкви. Основное сочинение — «Exercitia» («Духовные упражнения»). В 1622 г. канонизирован. — *Ред.*], вдохновенно хитрый основатель ордена иезуитов, которому, как справедливо замечает Ш. Летурно [См. комм. к стр. 50. — *Ред.* В электронной версии — [83](#_Tosh0000196)] в «Физиологии страстей», «первому принадлежит честь подметить значение *фигуральной* работы мысли при создании образов». Из книги «Духовных упражнений» Игнатия Лойолы не только проницательный Ш. Летурно, но и всякий, даже поверхностный читатель может заключить, что «главным предметом этих “Упражнений” является создание правил для *укрепления воображения* в целях приучения верующего закреплять в своих мыслях настоящие сценические представления, религиозные феерии, которые не только заинтересовывают человека, но и трогают, волнуют его душу». Возьмем из этой книги для примера «упражнение, состоящее в созерцании ада»! — Здесь первое вступление заключает в себе «топографию местности, причем игрою воображения нужно представить себе длину, ширину и глубину ада»… Первый параграф заключается в том, чтобы «представить себе, что видишь обширные костры, разложенные в аду, причем душа помещается в огне, как в темнице»… Второй параграф состоит в том, чтобы «усилиями воображения услышать стенания, плачь, крики и проклятия, поднимающиеся из ада»… Третий параграф состоит в том, чтобы «обонять таким же порядком дым, адскую серу и все зловонные нечистоты этого вертепа». Четвертый параграф сводится к «воображаемому испытанию вкуса очень горьких вещей, какими признаются слезы, плеснь и червь совести». Пятый — состоит в «соприкосновении с огнем, который жжет даже душу». Хвала театральному таланту великого иезуита, так ясно сознавшему необходимость *постепенности* в преодолении дистанции от сцены (т. е. «топографии местности») до эмоции, ею обусловливаемой (т. е. «соприкосновения с огнем»). [↑](#footnote-ref-257)
998. См. «Творческое воображение». [↑](#footnote-ref-258)
999. {486} Эстетическая концепция Артура Шопенгауэра изложена в 3‑й книге первого тома его основного сочинения «Мир как воля и представление» (1819) и в Дополнениях второго тома ко 2‑й и 3‑й книгам первого. Задачу художественного произведения Шопенгауэр видит в способности зрителя «отрешиться от собственной личности» (т. I, кн. 3, § 37). При этом художественное произведение облегчает эстетическое наслаждение, которое человек может получить от любого явления. Говоря о трагедии, Шопенгауэр отмечает, что она связана не с чувством прекрасного, а с чувством возвышенного в высшей его степени, т. к. зритель при созерцании трагедии отвлекается от самой воли к жизни (т. I, Дополнение к 3‑й книге, гл. 37). Подобная концепция имеет много общего с «Рождением трагедии» Ницше. [↑](#endnote-ref-743)
1000. Разговор, беседа *(лат.).* [↑](#endnote-ref-744)
1001. Конкретно, в действительности *(лат.).* [↑](#endnote-ref-745)
1002. Абстрактно, отвлеченно *(лат.).* [↑](#endnote-ref-746)
1003. От греч. Διόνυσος, «Дионис» и χόλαξ «льстец» — льстец Диониса. См. примеч. Евреинова на [стр. 126 наст. изд.](#_Tosh0000221) [↑](#endnote-ref-747)
1004. Постановкой, режиссированием *(фр.).* [↑](#endnote-ref-748)
1005. Пусть погибнут те, кто раньше нас высказал наши мысли *(лат.).* [↑](#endnote-ref-749)
1006. Точнее: All the world’s a stage, / And all the men and women merely players — «Весь мир — театр, в нем женщины, мужчины — все актеры» — строки из комедии Шекспира «Как вам это понравится» (II, 7). [↑](#endnote-ref-750)
1007. Искусство вести спор. [↑](#endnote-ref-751)
1008. Образованный читатель, надеюсь, легко разбирается, где Шопенгауэр говорит от себя и где по внушению моего Гения Сна. [↑](#footnote-ref-259)
1009. Отсутствие жизни, движения; апатичность; усталость *(англ.).* [↑](#endnote-ref-752)
1010. Да здравствует комедия! *(лат.).* [↑](#endnote-ref-753)
1011. В начале своего творчества Ницше считал А. Шопенгауэра «единственным философом» XIX в. Его отношение сформулировано в кратком предисловии к ненаписанной книге — «Отношение шопенгауэровской философии к возможной немецкой культуре» (1872) — и в «Несвоевременном размышлении» (1873 – 1876) — «Шопенгауэр как воспитатель». Однако начиная с «Человеческого, слишком человеческого» (1878) его отношение к Шопенгауэру резко меняется. Ницше воспринимает пессимизм Шопенгауэра как воплощение христианского мировоззрения, как проявление слабости и страдания, противопоставляя ему «волю к трагическому». [↑](#endnote-ref-754)
1012. Если бы ты молчал, ты остался бы философом!.. *(лат.).* [↑](#endnote-ref-755)
1013. {487} Ницше действительно многократно обращался к проблеме актерства в своих афоризмах и в философских книгах. Провозглашая трагедию высшим воплощением дохристианской культуры, Ницше видел в современном актере сосредоточение лживости и целесообразности культуры современной. Характерное высказывание содержится в «Утренней заре» (1881): «Театр и актер, наряженный героем, являются тормозом, а не крыльями фантазии: слишком близко, слишком определенно, слишком тяжело, слишком мало грез и полета!» (Ницше Ф. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. М., 1901. С. 141.) [↑](#endnote-ref-756)
1014. Мимикрия *(англ.).* [↑](#endnote-ref-757)
1015. По преимуществу *(фр.).* [↑](#endnote-ref-758)
1016. Букв.: из предыдущего *(лат.);* в логике — умозаключение, основанное на общих положениях, принимаемых за истинные. [↑](#endnote-ref-759)
1017. Никто не может долго носить придуманную маску *(лат.).* [↑](#endnote-ref-760)
1018. «О милосердии» — философский трактат Луция Аннея Сенеки (Seneca, 4 до н. э. — 65 н. э.). [↑](#endnote-ref-761)
1019. Ариосто «Неистовый Роланд» (IV, 1):

      У притворства — худая слава,  
      Сколько зла в нем — каждому видно;  
      Но часто, очень часто  
      И оно благотворно спасало  
      От хулы, от беды, от смерти.  
      *(Пер. М. Гаспарова.)* [↑](#endnote-ref-762)
1020. Синтетические априорные суждения. По Канту: суждение, в котором сказуемое не заключено в подлежащем, но существует до всякого опыта. Синтетическое суждение расширяет познание, в отличие от аналитического, объясняющего уже имеющееся знание. [↑](#endnote-ref-763)
1021. «The Decay of Lying», 1889 — программное эссе Оскара Уайльда, вошедшее в сборник «Замыслы». [↑](#endnote-ref-764)
1022. Эмерсон (Emerson) Ралф Уолдо (1803 – 1882) — американский писатель и философ, основоположник новоанглийского трансцендентализма. Находясь под влиянием романтизма, разрабатывал принципы духовной и социальной независимости личности. Пропагандировал идеи немецкого классического идеализма. [↑](#endnote-ref-765)
1023. Речь идет о так называемых «Посмертных афоризмах», написанных во время работы над книгой «Так говорил Заратустра» (1883 – 1884). Русск. изд.: Ницше Ф. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. М.: М. В. Клюкин, 1901. [↑](#endnote-ref-766)
1024. Ницше умер 25 августа 1900 г., Уайльд — 30 ноября 1900 г. [↑](#endnote-ref-767)
1025. Витала в воздухе *(итал.).* [↑](#endnote-ref-768)
1026. Браунинг (Browning) Роберт (1812 – 1889) — английский поэт, автор стихотворных романов и драм. Произведениям Браунинга присущ психологизм, исповедальный характер. [↑](#endnote-ref-769)
1027. {488} Евреинов противопоставляет принцип театральности уайльдовскому принципу эстетизма (см. статью [«Театрализация жизни»](#_Toc125710725) в книге «Театр как таковой»). [↑](#endnote-ref-770)
1028. Дорогой мэтр *(фр.).* [↑](#endnote-ref-771)
1029. Эстетический феномен как единственное оправдание бытия и мира обозначен Ницше в первом его крупном произведении — «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). [↑](#endnote-ref-772)
1030. Пусть погибнут те, кто раньше нас высказал наши мысли *(лат.).* [↑](#endnote-ref-773)
1031. Великие умы сходятся (находят общий язык) *(фр.).* [↑](#endnote-ref-774)
1032. Волшебное озеро, к которому стремятся персонажи каприччо Э. Т. А. Гофмана «Принцесса Брамбилла» (1820). [↑](#endnote-ref-775)
1033. Персонаж каприччо Э. Т. А. Гофмана «Принцесса Брамбилла», создатель озера Урдар. [↑](#endnote-ref-776)
1034. От фр. péruvien «перуанский» — выражение связано с историей завоевания европейцами Южной Америки и легендой о гипотетической «стране золота» — Эльдорадо, в частности, с именем Франсиско Писарро (Pizarro, 1468? — 1541), который в 1531 – 1533 гг. завоевал Перу, разграбив и уничтожив государство инков. [↑](#endnote-ref-777)
1035. Чем больше перемен, тем больше все остается по-старому *(фр.).* [↑](#endnote-ref-778)
1036. Персонаж «Принцессы Брамбиллы» Э. Т. А. Гофмана. [↑](#endnote-ref-779)
1037. «Фантазус» «Phantasus», 1812 – 1816 — трехтомное собрание статей Иоганна Людвига Тика (Tieck, 1773 – 1853). Тик — автор целого ряда сочинений по теории искусства, драматургии, театру, в частности «Драматургических листков» (вышедших отдельным изданием в 1827 г.). Тик пропагандирует принципы драматургии Шекспира и законы елизаветинской сцены. В своих режиссерских опытах Тик стремился развивать устройство елизаветинского театра. [↑](#endnote-ref-780)
1038. Цитата из письма Л. Тику актера Пия Александра Вольфа, ученика Гете, режиссера Берлинского театра (с 1816 г.). В 1819 г. Тик переехал в Дрезден, здесь он устраивал «вечера чтения», на которые собирались актеры и литераторы со всей Германии. Тик читал собственные пьесы, драмы Г. фон Клейста, классическую драматургию. В 1825 г. Тик был приглашен в Дрезденский придворный театр на должность драматурга, он выполнял эти обязанности до 1842 г. [↑](#endnote-ref-781)
1039. О мертвых либо хорошо, либо ничего *(лат.).* [↑](#endnote-ref-782)
1040. От греч. katholikos «всеобщий» — соборность, один из основных признаков христианской церкви, означающий ее самопонимание как всеобщей, универсальной. [↑](#endnote-ref-783)
1041. Л. Н. Толстой присутствовал на репетиции оперы А. Г. Рубинштейна «Фераморс» в Московской консерватории 19 апреля 1897 г. С описания этого посещения начинается трактат «Что такое искусство?», над {489} которым он работал в тот год. Далее Евреинов приводит почти дословные цитаты из трактата «Что такое искусство?». [↑](#endnote-ref-784)
1042. Росси (Rossi) Эрнесто (1829 – 1896) — итальянский актер-трагик, исполнитель шекспировских ролей, гастролировал в России в 1877 и 1896 гг. [↑](#endnote-ref-785)
1043. Холодно *(фр.).* [↑](#endnote-ref-786)
1044. Сац Илья Александрович (1875 – 1912) — композитор, в 1906 – 1912 гг. заведующий музыкальной частью и дирижер МХТ. Сац написал музыку для спектаклей Старинного театра «Действо о Теофиле», «Игра о Робене и Марион» и др. [↑](#endnote-ref-787)
1045. Книппер Ольга Леонардовна (1868 – 1959) — ведущая актриса МХТ с 1898 г., с 1901 г. — жена А. П. Чехова. Москвин Иван Михайлович (1874 – 1946) — ведущий актер МХТ с 1898 г. Качалов Василий Иванович (Шверубович, 1875 – 1948) — ведущий актер МХТ с 1900 г. Званцев Николай Николаевич (1870 – 1923) — актер, режиссер, в МХТ в 1903 – 1911 гг. Леонидов Леонид Миронович (Вольфензон, 1873 – 1941) — ведущий актер МХТ с 1903 г. [↑](#endnote-ref-788)
1046. Название, ставшее нарицательным для обозначения театральной пародии. Имя, придуманное М. Н. Волконским, автором текста оперы-пародии «Вампука» («Принцесса Африканская»), написанной в 1900 г. См. комм. к стр. 77; В электронной версии — [202](#_Tosh0000222). [↑](#endnote-ref-789)
1047. Леонид Николаевич Андреев — автор многочисленных критических статей о театре (писал под псевдонимом Джемс Линч). Статьи о МХТ собраны в кн.: Джемс Линч и Сергей Глаголь. Под впечатлением Художественного театра. М., 1902. Теоретические взгляды на театр и кинематограф Андреев изложил в двух «Письмах о театре». Первое письмо написано в 1912 г., опубликовано в журнале «Маски» (1912 – 1913. № 3), позднее вошло в Собрание сочинений. Второе письмо написано в 1913 г., опубликовано в Литературно-художественном альманахе издательства «Шиповник», кн. 23 (СПб., 1914). [↑](#endnote-ref-790)
1048. От фамилии Передонов, персонаж романа Федора Сологуба «Мелкий бес» (1902, опубл. 1907). [↑](#endnote-ref-791)
1049. Пико делла Мирандола (Pico della Mirandola) Джованни (1463 – 1494) — итальянский мыслитель Возрождения, входил в кружок Лоренцо Медичи, автор «Речи о достоинстве человека». [↑](#endnote-ref-792)
1050. Стихотворение Ф. Сологуба «Околдовал я всю природу…». [↑](#endnote-ref-793)
1051. Стихотворение Ф. Сологуба «Я бог таинственного мира…» (1896). [↑](#endnote-ref-794)
1052. Стихотворение Ф. Сологуба «Живи и верь обманам…» (1889, 1894). [↑](#endnote-ref-795)
1053. Мать Шопенгауэра — Иоганна Шопенгауэр, писательница, после развода с мужем (в 1803 г.) собирала литературно-художественный салон. Вела дружбу с Гете, Виландом, Фр. Шлегелем, Рейнгольдом и другими выдающимися представителями немецкой культуры. Артур также оказался в этом кругу, но в 1814 г. произошел разрыв с матерью. [↑](#endnote-ref-796)
1054. Статья Ф. Сологуба, в которой сформулирована его театральная концепции, изложенная здесь Евреиновым. Опубликована в сборнике «Театр. Книга о новом театре» (СПб.: Шиповник, 1908). [↑](#endnote-ref-797)
1055. {490} Действовать, работать, функционировать *(лат.).* [↑](#endnote-ref-798)
1056. Опыт *(лат.).* [↑](#endnote-ref-799)
1057. Существование *(лат.).* [↑](#endnote-ref-800)
1058. Сущность *(лат.).* [↑](#endnote-ref-801)
1059. Стихотворение Ф. Сологуба «Живы дети, только дети…» (1897). [↑](#endnote-ref-802)
1060. Точнее: Res est magna tacere — Великая вещь — молчание *(лат.),* слова из эпиграммы римского поэта Марка Валерия Марциала (Martialis, ок. 40 н. э. – ок. 104 н. э.). [↑](#endnote-ref-803)
1061. Рукоплещите, друзья! *(лат.).* Ср.: Plaudite cives. Acta est fabula. — Граждане, рукоплещите. Пьеса сыграна. — Слова, которыми актеры римского театра объявляли об окончании спектакля и приглашали зрителей аплодировать. [↑](#endnote-ref-804)
1062. Принцип «кинематографического механизма мышления» изложен А. Бергсоном в самой значительной его книге «Творческая эволюция» (1907). [↑](#endnote-ref-805)
1063. Эстетика комического подробно рассмотрена А. Бергсоном в книге «Смех» («Le Rire», 1900) — единственном произведении Бергсона, полностью посвященном эстетическим вопросам. [↑](#endnote-ref-806)
1064. С точки зрения театра *(лат.).* [↑](#endnote-ref-807)
1065. Бог сна. [↑](#endnote-ref-808)
1066. Богиня мудрости. Атрибутом Афины является сова, в этом смысле петух — птица зари — противопоставляется птице ночи — сове. Таким образом, Афина должна позволить, чтобы сова уступила место петуху. Кроме того — Евреинов просит у Афины мудрости, чтобы убедительнее донести свои идеи. [↑](#endnote-ref-809)
1067. Лекен (Le Kain) Анри Луи (1729 – 1778) — крупнейший французский актер XVIII в., ученик Вольтера, исполнитель главных ролей в трагедиях Вольтера — Магомед, Чингис-хан («Китайская сирота»), Оросман («Заира»), Арзас («Семирамида»), Танкред. В Комеди Франсез с 1750 г. [↑](#endnote-ref-810)
1068. Из статьи Ф. Ж. Тальма «Размышления о Лекене и о театральном искусстве» («Remarques sur Le Kain et sur l’art théâtral»), написанной в 1825 г. На русском языке: Тальма о сценическом искусстве. М.: Изд. З. Макаровой, 1888. [↑](#endnote-ref-811)
1069. Соответствуют примерно 22,5° по Цельсию. [↑](#endnote-ref-812)
1070. От фр. orge «ячмень» — прохладительный напиток, первоначально приготовлявшийся из отвара ячменя. [↑](#endnote-ref-813)
1071. Наш дорогой доктор *(фр.).* [↑](#endnote-ref-814)
1072. Деловой стиль *(англ. + рус).* [↑](#endnote-ref-815)
1073. Источниками настоящей пьесы послужили «вечер дурного тона», устроенный у себя, на квартире, Филимоном Петровичем М‑м, «мещанский бал», спроектированный года три тому назад Н. И. Бутковской [Бутковская Наталья Ильинична — сподвижник Евреинова, издатель его книг, актриса Старинного театра, закончила (в 1902 г.) драматические курсы Петербургского Театрального училища. — *Ред.*], и личное впечатление, вынесенное из посещения одного из вечеров в зале Пальма. [↑](#footnote-ref-260)
1074. Интерес *(англ.).* [↑](#endnote-ref-816)
1075. Так у Евреинова. Трудно себе представить, что это случайная ошибка (если это, конечно, не «опечатка» наборщика, повторяющаяся и в последующем тексте). [↑](#endnote-ref-817)
1076. У Толстого знакомство Пьера с Каратаевым происходит именно в темном балагане, где французы содержали русских пленных. [↑](#footnote-ref-261)
1077. {491} Я не хочу в это углубляться *(фр.).* [↑](#endnote-ref-818)
1078. Фактически, на деле *(лат.).* [↑](#endnote-ref-819)
1079. Абстрактно, отвлеченно *(лат.).* [↑](#endnote-ref-820)
1080. См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. С. 381 – 382. [↑](#endnote-ref-821)
1081. Вероятно, название духов (англ. «душистый горошек»). [↑](#endnote-ref-822)
1082. Обеды *(фр.).* [↑](#endnote-ref-823)
1083. Стихотворение Уильяма Блейка «Святой четверг» из сборника «Песни опыта» («Songs of Experience», 1794): Видно, сутки напролет Здесь царит ночная тьма, Никогда не тает лед, Не кончается зима. Где сияет солнца свет, Где роса поит цветы, — Там детей голодных нет, Нет угрюмой нищеты. [↑](#endnote-ref-824)
1084. Правильнее: джулеп, англ. julep — напиток из коньяка или виски с водой, сахаром, льдом и мятой. [↑](#endnote-ref-825)
1085. Роман американского писателя Томаса Майна Рида (Reid, 1818 – 1883), написанный в 1856 г. (т. е. до гражданской войны). [↑](#endnote-ref-826)
1086. Алкогольный напиток, приготовляемый в странах Азии и Африки из некоторых видов пальм. [↑](#endnote-ref-827)
1087. Правильнее: cake-walk — кекуок (танец). [↑](#endnote-ref-828)
1088. Правильнее: шерри-коблер — херес с сахаром, лимоном и льдом. [↑](#endnote-ref-829)
1089. Искаж. англ. master — хозяин. [↑](#endnote-ref-830)
1090. Искаж. англ. mistress — хозяйка. [↑](#endnote-ref-831)
1091. Короткие рукава *(фр.).* [↑](#endnote-ref-832)
1092. Здесь: белье *(фр.).* [↑](#endnote-ref-833)
1093. Кресло-качалка *(англ.).* [↑](#endnote-ref-834)
1094. Тустеп (англ. two-step, букв.: «двойной шаг»), американский бытовой танец двухдольного размера, быстрого темпа, предшественник уанстепа и фокстрота. В начале XX в. получил распространение в Европе. [↑](#endnote-ref-835)
1095. Зоил — Древнегреческий философ IV в. до н. э., ученик Сократа, критик Гомера (автор «Порицания Гомеру»). Имя Зоила стало нарицательным для обозначения въедливого критика. [↑](#endnote-ref-836)
1096. Перемены декораций при опущенном занавесе (театральный термин). [↑](#endnote-ref-837)
1097. Теперь на больших океанских пароходах не койки, а обыкновенные кровати. [↑](#footnote-ref-262)
1098. Предпочтительное время действия — зима. [↑](#footnote-ref-263)
1099. Свидетельство о бедности *(лат.),* обнаружение собственной слабости, своих слабых сторон. [↑](#endnote-ref-838)
1100. Кейф (араб.) — Приятное безделье, отдых. [↑](#endnote-ref-839)
1101. Евреинов приводит строки из Корана в двойном переводе {492} с французского, сделанном К. Николаевым (первое изд. — М., 1864). Названия сур, приводимые Евреиновым, соответствуют следующим названиям в переводе И. Ю. Крачковского (первое изд. — М., 1963): «Мария» — у И. Ю. Крачковского «Мариам» (сура 19); «Я Син» — «Йа Син» (36); «Чинно стоящие» — «Стоящие в ряд» (37); «Магомет» — «Мухаммад» (47); «Гора Синай» — «Гора» (52); «Милосердие» — «Милосердный» (55); «Событие» — «Падающее» (56); «Обманщики» — «Обвешивающие» (83). Названия остальных сур соответствуют переводу Крачковского. Таснима — «Высший» (слово Мухаммада) источник в раю, из которого пьют близкие к богу. [↑](#endnote-ref-840)
1102. Микстура *(лат.),* жидкое лекарство, составленное из смеси двух или более лекарственных средств. [↑](#endnote-ref-841)
1103. Кейф гаремный *(макароническая латынь).* [↑](#endnote-ref-842)
1104. Понимай сие иносказательно. [↑](#footnote-ref-264)
1105. Гран Гиньоль — см. комм. к стр. 54; В электронной версии — [107](#_Tosh0000223). [↑](#endnote-ref-843)
1106. Фр. ramollissement — расслабленность; старческий маразм. [↑](#endnote-ref-844)
1107. Число глупцов бесконечно (Еккл. 1 : 15). [↑](#endnote-ref-845)
1108. В греческой мифологии бог огня, бог-кузнец. Будучи мужем прекрасной Афродиты, сам был хром на обе ноги и безобразен лицом. [↑](#endnote-ref-846)
1109. Греческий воин, участник Троянской войны. Обличитель Агамемнона, враг Ахилла, и Одиссея. Гомер изображает его безобразным, горбатым, хромым сквернословом. Характеристику шута он получает уже в европейской традиции (в частности, у Шекспира в «Троиле и Крессиде»). [↑](#endnote-ref-847)
1110. Илиада, песнь 2‑я, ст. 211 – 219, перевод Минского. [↑](#footnote-ref-265)
1111. Корнвалис Корнуолл — полуостров и область на юго-западе Англии. [↑](#endnote-ref-848)
1112. Встречаются даже резные украшения храмов, относимых к XV веку, изображающие *епископа* с шутовским жезлом или *монаха* в колпаке с ослиными ушами. Фрески, изображающие *скоморохов*, читатель может видеть и у нас, в Киево-Софийском соборе, например. [↑](#footnote-ref-266)
1113. «О времени» *(лат.).* [↑](#endnote-ref-849)
1114. Достаточно указать, что «Празднество Глупцов» (шутов) справлялось в кафедральных соборах, причем *причт* выбирал из своей среды епископа Глупцов и посвящение его в этот сан сопровождалось целым рядом шутовских обрядов. Когда посвящение было совершено, то епископ Глупцов совершал богослужение с митрою на голове, с посохом и епископским крестом в руках. Далее известно, что в некоторых епархиях (в особенности в Рейнской) многие епископы принимали участие в особого рода увеселениях, которые назывались «Декабрьскою свободою», причем знаменитый в XV столетии ректор Парижского университета Жан Герзон [Правильнее: Жерсон, Gerson; подлинное имя: Charlier, 1363 – 1429 — выдающийся французский богослов, канцлер Парижского университета, реформатор школы. — *Ред.*] даже поддерживал мнение, что подобная шутовская церемония была так же приятна Богу, как и празднование Благовещения Пресвятой Девы. И мы, например, знаем, что в Руане шутовскому кружку «Coqueluchiers» [Или «Coqueluchers» — «Капюшонники» *(фр.)*, объединение буффонов, которые в конце XV в. участвовали в шутовском облачении в процессиях и молитвах об урожае, предшествующих дню Вознесения. — *Ред.*] было официально разрешено собираться в церкви Богоматери-Благовестницы. В конце Средневековья прославились еще *капустники* (coupe-choux), занимавшие на Святках места монахов в церкви и забавлявшие всех тем, что надевали навыворот разорванные ризы, держали в руках книги вверх ногами, делая вид, что их читают, надевали при этом очки с вынутыми стеклами и вставленными вместо них апельсинными корками, дули в кадильницы, наполненные золою, и осыпали ею друг друга. Наконец, среди духовных пастырей нередко попадались проповедники, избиравшие роль шута в интересах занимательности и популяризации проповедуемых ими христианских истин; из них прославились Мишель Мино (Лангдор) из ордена Кордельеров и Оливье Майяр [(Maillard) Оливье (1440 – 1502/08) — монах-францисканец, теолог, доктор Сорбонны. — *Ред.*]. (См.: «Исторические исследования о шутах французских королей» М<сье> Канеля [Canel A. Recherches historiques sur les fous des rois de France. Paris, 1873. — *Ред.*] и «Шуты и скоморохи» А. Газо.) [↑](#footnote-ref-267)
1115. См. «Римские древности». [↑](#footnote-ref-268)
1116. Римский философ и историк I в. до н. э., греческого происхождения, автор сочинений по риторике («О древних ораторах», «О стиле Демосфена») и двадцатитомной «Римской археологии» («Древняя история Рима»). [↑](#endnote-ref-850)
1117. Из книги Самуила видно, что Давид, например, притворился «дураком», когда прибыл к Акишу, царю страны Гатской [См.: 1 Сам. 21 : 10 – 15. В русской Библии: Анхус, царь Гефский (1 Цар. 21 : 10 – 15). — *Ред.*], преследуемый гневом Саула. «Зачем вы его привели ко мне? — спросил Акиш у своих царедворцев. — Разве у меня мало своих шутов?» [↑](#footnote-ref-269)
1118. Представитель династии Селевкидов, македонского происхождения. Сын Антиоха III Великого. При его правлении вспыхнуло восстание иудеев в 167 г. до н. э. под предводительством Матафеи и Маккавеев. [↑](#endnote-ref-851)
1119. {493} Антиох IX Кизикский — воевал со своим сводным братом Антиохом VIII Грипом, в результате чего Сирия разделилась на две части и в 103 г. до н. э. в Сирии возникла римская провинция. [↑](#endnote-ref-852)
1120. Последний, как известно, даже чрезвычайно прилежно изучал ремесло фигляров и шутов. [↑](#footnote-ref-270)
1121. Видный член дижонского товарищества «Матери шутов», вступивший в него в 1626 г. [↑](#footnote-ref-271)
1122. Генрих II Конде (принцы крови вандомской линии Бурбонов) (1588 – 1646) пользовался покровительством короля Франции Генриха IV, участник Тридцатилетней войны, в конце жизни — член Совета регентства при Людовике XIV. [↑](#endnote-ref-853)
1123. Ванденэсс (Vandenesse) Жан де — хронограф XVI в. из Бургундии. В 1514 – 1560 гг. управляющий (или суперинтендант) двора императора Священной Римской империи Карла V и короля Испании (с 1556 г.) Филиппа II. Автор «Дневника путешествий императора Карла V и короля Филиппа II, его сына». [↑](#endnote-ref-854)
1124. Аббат (l’abbé de la Rivière, наст. имя: Barbier Louis, ум. 1670), епископ Лангры (Langres). [↑](#endnote-ref-855)
1125. «Все смешное, — учит Шопенгауэр, — это или остроумная выдумка, или глупый поступок… Выдавать же остроту за глупость — составляет искусство придворных *шутов*» (см. «Мир как воля и представление», т. 1, книга 1, § 13). [↑](#footnote-ref-272)
1126. Здесь: импровизируя *(ит.).* [↑](#endnote-ref-856)
1127. Евтерпа — Муза лирической поэзии и музыки. Талия — муза комедии и пасторальной поэзии. Полигимния — муза пения и священного танца. [↑](#endnote-ref-857)
1128. К сему зело пригодны наши кустарные ткани. [↑](#footnote-ref-273)
1129. «Фракийская кобылица», пер. А. Н. Баженова (Песни Анакреона / В пер. и с примеч. А. Баженова. М.: Унив. типогр., 1861. С. 54 – 55.). Ода известна в переложении Пушкина: «Кобылица молодая…». [↑](#endnote-ref-858)
1130. Эх, кабы с настоящей аттической солью! [Речь идет о грубом, оскорбительном языке персонажей древнеаттической комедии, подвергающем комическому осмеянию друг друга и зрителей. — *Ред.*] [↑](#footnote-ref-274)
1131. Перевод Минского. [↑](#footnote-ref-275)
1132. «Как ни далек от нас Гомер, — говорит Лев Толстой в критическом очерке “О Шекспире и о драме”, — *мы без малейшего усилия переносимся в ту жизнь, которую он описывает*. А переносимся мы, главное, потому, что какие бы чуждые нам события ни описывал Гомер, он верит в то, что говорит, и потому никогда не преувеличивает, и чувство меры никогда не оставляет его. От этого-то и происходит то, что не говоря уж об удивительно ясных, живых и прекрасных характерах Ахиллеса, Гектора, Приама, Одиссея и вечно умиляющих сценах прощания Гектора, посланничества Приама, возвращения Одиссея и др., — вся “Илиада”, в особенности “Одиссея”, так естественно *близки всем нам*, как будто мы сами жили и живем среди богов и героев». [↑](#footnote-ref-276)
1133. Одиссей. [↑](#endnote-ref-859)
1134. Точнее: Quandoque bonus dormitat Homerus — Иногда и наш добрый Гомер дремлет (Гораций «Паука поэзии», 351 – 59). [↑](#endnote-ref-860)
1135. Из неоконченного *(фр.).* [↑](#endnote-ref-861)
1136. Фр. междометие, выражающее презрительное отношение к чему-либо. [↑](#endnote-ref-862)
1137. От фр. je m’en fiche «наплевать» — наплевательство, «пофигизм». [↑](#endnote-ref-863)
1138. Хорошо смеется тот, кто смеется последним *(фр.).* [↑](#endnote-ref-864)
1139. Потому что абсурдно *(лат.),* от известного средневекового латинского (парафразирующего Тертуллиана) выражения credo, quia absurdum (верю, потому что абсурдно), отражающего противоположность религиозной веры и логического понимания. [↑](#endnote-ref-865)
1140. Ариман Анхра-Манью, авест. «враждебный дух» — в иранской мифологии верховное божество зла, противник Ахурамазды. [↑](#endnote-ref-866)
1141. Ормузд Ахурамазда, авест. «премудрый владыка» — верховный бог в зороастризме и маздаизме, персонификация доброго начала, ведущего постоянную борьбу с Ариманом, персонификацией зла и тьмы. [↑](#endnote-ref-867)
1142. «Вендидад» «Видевдат» — одна из частей «Авесты», священной книги зороастризма. [↑](#endnote-ref-868)
1143. Очерк Эмиля Золя, написанный по заказу русского журнала «Вестник Европы». Опубликован в нем в 1876 г. {494} под названием «Как умирают во Франции». Во Франции опубликован в 1882 г. в сборнике «Капитан Бюрль». В современном издании очерк опубликован под названием «Как люди умирают» (Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. М.: Худож. лит., 1966. Т. 23.). Золя описывает смерть разных представителей социальных типов. [↑](#endnote-ref-869)
1144. Выход открыт *(лат.).* [↑](#endnote-ref-870)
1145. Башкирцева Мария Константиновна (1860 – 1884) — русская художница. Творческое наследие (более 150 картин, рисунки, акварели, скульптуры), а также «Дневник» (на французском языке; в русском переводе опубликован в 1892 г.) отразили умонастроения и эстетические веяния последней четверти XIX в., позднее оформившиеся в эстетике декадентства. [↑](#endnote-ref-871)
1146. «Chłopy» — четырехтомный роман польского писателя Владислава Станислава Реймонта (Reimont, 1867 – 1925). Опубликован в 1904 – 1909 гг. В 1924 г. автору присуждена за него Нобелевская премия. [↑](#endnote-ref-872)
1147. Вероятно, St. Miltiades (Melchiades), папа римский с 311 по 314 г. [↑](#endnote-ref-873)
1148. Цитата взята из этой брошюры, с. 45. [↑](#footnote-ref-277)
1149. Обнинский Виктор Петрович (1867 – 1916) — депутат Государственной Думы первого созыва (1906 – 1907), член конституционно-демократической фракции. [↑](#endnote-ref-874)
1150. Гора в Крыму. [↑](#endnote-ref-875)
1151. Фр. air fixe — отличительная черта. [↑](#endnote-ref-876)
1152. Или форминга — древнегреческий струнный щипковый инструмент, древнейшая разновидность лиры. [↑](#endnote-ref-877)
1153. См. «Замечательные чудаки и оригиналы», стр. 245 – 246. [↑](#footnote-ref-278)
1154. См. «Недалекое прошедшее и близкое настоящее», стр. 25 – 26. [↑](#footnote-ref-279)
1155. О мертвых либо хорошо, либо ничего *(лат.).* [↑](#endnote-ref-878)
1156. Оперетта, поставленная в петербургском «Палас-Театре» (ныне Театр музыкальной комедии) в 1913 г. Урванцов Лев Николаевич (1865 – 1929) — драматург, критик, автор «Венеры Марцеловой» и «пьесы высшего настроения» «Вечерний звон». Лев Урванцов в современном театроведении часто смешивается с Николаем Урванцовым (1876 – 1941) — актером, режиссером, автором пародий «Жан Нуар и Анри Заверни, или Пропавший документ», «Восторги любви», «Дамы в трауре». В комментариях к изданию книги Евреинова «В школе остроумия» (М.: Искусство, 1998) Н. Н. Урванцову приписаны данные его брата Льва. В самом тексте воспоминаний автором пародии «Жак Нуар и Анри Заверни» называется то Н. Урванцов (стр. 73), то Л. Урванцов (стр. 75). [↑](#endnote-ref-879)
1157. Милюков Павел Николаевич (1859 – 1943) — политический деятель, лидер партии кадетов, избирался в III и IV Государственные Думы, в 1917 г. министр иностранных дел во Временном правительстве. [↑](#endnote-ref-880)
1158. Маринетти (Marinetti) Филиппо Томмазо (1876 – 1944) — итальянский писатель, глава и теоретик футуризма («Манифесты футуризма», 1909 – 1919). Стихи, поэмы, очерки, пьесы («Король-кутеж», 1905), романы («Мафарка-футурист», 1910). В публицистике — идеология итальянского фашизма; сотрудничал с Муссолини. [↑](#endnote-ref-881)
1159. Ежегодный литературный альманах, издававшийся в Петербурге в 1825 – 1831 гг., редактор А. А. Дельвиг при участии О. М. Сомова, последний выпуск издан А. С. Пушкиным. В альманахе печатались {495} В. А. Жуковский, Н. М. Языков, Е. А. Баратынский. Здесь впервые публиковались фрагменты «Евгения Онегина». [↑](#endnote-ref-882)
1160. Шаликов Петр Иванович (1767 – 1852), грузинский князь, поэт, писатель и журналист. Страстный поклонник карамзинского сентиментализма. В 1803 – 1804 гг. вышло «Путешествие в Малороссию», и в 1805 г. — «Путешествие в Кронштадт». Обе книги написаны в подражание «Письмам русского путешественника». Вскоре после 1812 г. в течение 25 лет был редактором «Московских ведомостей». Имя Шаликова стало почти нарицательным для обозначения приторной и слащавой чувствительности. Деятельность Шаликова может быть охарактеризована как вырождение сентиментализма. Единственное произведение Шаликова, имеющее некоторую ценность, — «Историческое известие о пребывании в Москве французов 1812 г.». [↑](#endnote-ref-883)
1161. Запись этой песни помещена в «Живой старине», 1910 г., вып. I – II, стр. 111. [↑](#footnote-ref-280)
1162. Изд. А. С. Суворина 1907 г. (полностью), изд. журнала «Театр и искусство» 1907 г. (с цензурными купюрами). См. также в 1‑м томе собрания моих драматических произведений изд. 1908 г. Представлена впервые на сцене Малого театра (в Петрограде) 16 декабря 1906 г. в постановке Е. П. Карпова. [↑](#footnote-ref-281)
1163. Five russian plays, пер. С. Е. Bechhofer (см. *The beautiful despot*). London Kegan Paul, Trench, Trubner & Co LTD, изд. 1916 г. [↑](#footnote-ref-282)
1164. Или Ингерманландия — одно из названий Ижорской земли, территории, населенной ижорцами (ижорой), по берегам Невы и юго-западному Приладожью (часть современной Ленинградской обл.). [↑](#endnote-ref-884)
1165. Административно-территориальная единица Новгородской земли (в Новгородской республике и до нач. XVIII в.), между реками Волхов и Луга. В XVI в. делилась на Карельскую и Полужскую половины. В нач. XVIII в. вошла в Петербургскую губ. [↑](#endnote-ref-885)
1166. Багалей Дмитрий Иванович (1857 – 1932) — историк, археолог, ректор (с 1906 г.) Харьковского университета. Среди его сочинений «К истории учений о быте древних славян» (Киев, 1892), «Русская история» в 2‑х т. (Харьков, 1909 – 1911). Академик АН Украины (1919). [↑](#endnote-ref-886)
1167. Строки из вступления к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-887)
1168. Теперь Государственный Русский музей в Санкт-Петербурге. [↑](#endnote-ref-888)
1169. Памятник И. Ф. Крузенштерну установлен в Петербурге в 1873 г. на набережной Васильевского острова (современный адрес: наб. Лейтенанта Шмидта, 17). Скульптор И. Н. Шредер, архитектор И. А. Монигетти. [↑](#endnote-ref-889)
1170. Воронихин Андрей Никифорович (1759 – 1814) — русский архитектор, представитель ампира. У Евреинова, очевидно, ошибка — Монетный двор существует в Петропавловской крепости с 1724 г., существующее здание Монетного двора построено в 1798 – 1806 гг. предположительно архитектором А. Порто. [↑](#endnote-ref-890)
1171. Научно-исследовательское учреждение; собрание рукописей на различных восточных языках и библиотека книг по востоковедению (свыше 200 тыс. томов). Основан в 1818 г. в Санкт-Петербурге на основе коллекции Кунсткамеры. В 1930 г. на базе Азиатского музея и ряда других востоковедных учреждений был создан Институт востоковедения АН СССР (с 1991 г. РАН). [↑](#endnote-ref-891)
1172. Шедевр *(фр.).* [↑](#endnote-ref-892)
1173. Рестораны в Петербурге. [↑](#endnote-ref-893)
1174. См. комм. к стр. 42; В электронной версии — [43](#_Tosh0000224). [↑](#endnote-ref-894)
1175. {496} Евреинов предлагает следующий маршрут осмотра скульптур, установленных в Петербурге: памятник Николаю I на Исаакиевской площади (1856 – 1859) и скульптуры юношей и коней на Аничковом мосту (1850) Петра Карловича Клодта фон Юргенсбурга (1805 – 1867); памятник Александру III у Московского вокзала (1900 – 1906, ныне — у Мраморного дворца) Павла (Паоло) Петровича Трубецкого (1866 – 1938); памятник великому князю Николаю Николаевичу-старшему (1831 – 1891) Пьетро Каноники (Canonica P., 1869 – 1962), установленный в 1914 г. на Манежной площади; И. А. Крылову в Летнем саду (1848 – 1855) П. К. Клодта; А. В. Суворову на Марсовом поле (1801) Михаила Ивановича Козловского (1753 – 1802). [↑](#endnote-ref-895)
1176. «Контан» (Мойка, 58), «Медведь» (Б. Конюшенная, 27, ныне здание Театра эстрады) — рестораны в Петербурге. [↑](#endnote-ref-896)
1177. Ногами апостолов *(лат.).* [↑](#endnote-ref-897)
1178. То же, что бессмертник. [↑](#endnote-ref-898)
1179. Макреди (Macready) Уильям Чарлз (1793 – 1873) — великий английский актер (на сцене с 1810 г.), соперник Эдмунда Кипа, руководил в разное время театрами Друри-Лейн и Ковент-Гарден, один из предшественников режиссерского театра. Прощальный бенефис его состоялся в 1851 г. [↑](#endnote-ref-899)
1180. Льюис Джон (правильно: Джордж) (Lewes George Henry, 1817 – 1878) — английский философ, последователь О. Конта, автор книг «Античная философия», «Вопросы о жизни и духе», биографических книг об И. Канте, В. Гете и др. Видимо, имеется в виду книга «Актеры и сценическое искусство» (пер с англ. Ф. И. Павлова. Варшава: Тип‑я О. Сикорского, 1876). [↑](#endnote-ref-900)
1181. Невыразимую скорбь обновить велишь ты, царица *(лат.).* Этими словами Эней начинает рассказ о последних днях Трои и о своих скитаниях (Вергилий, «Энеида», II, 3 – 8). [↑](#endnote-ref-901)
1182. Правильно: Аранхуэс (Aranjuez). См. комм. к стр. 245; В электронной версии — [518](#_Tosh0000225). [↑](#endnote-ref-902)
1183. Анри Бергсон подробно рассматривает соотношение человеческого восприятия и воспоминаний образов во 2‑й главе работы «Материя и память» (1896). [↑](#endnote-ref-903)
1184. Напротив *(фр.).* [↑](#endnote-ref-904)
1185. См. комм. к стр. 115; В электронной версии — [267](#_Tosh0000226). [↑](#endnote-ref-905)
1186. Ансамбль *(фр.).* [↑](#endnote-ref-906)
1187. Статья Евреинова «Демон театральности» опубликована в газете «Жизнь искусства» в 1922 г. в двух номерах (№ 7. С. 2; № 8. С. 2). Автор не включал ее в последующие свои сборники, статья ни разу не переиздавалась, вероятно, в силу революционности позиции автора. В других своих сочинениях он более терпимо относится к соотношению христианства и театра и даже пытается сблизить театр и церковь. [↑](#endnote-ref-907)
1188. Роман «Дневник Сатаны» начат Леонидом Николаевичем Андреевым весной 1918 г. Роман остался {497} неоконченным — 12 сентября 1919 г. Андреев умер. Впервые опубликован в Гельсинфорсе в 1921 г. (изд. Библион). [↑](#endnote-ref-908)
1189. Кульбин Николай Иванович (1868 – 1917) — художник-авангардист, входил в группу «Бубновый валет», читал лекции о новом искусстве, кроме того — приват-доцент Военно-медицинской академии. Кульбин сделал иллюстрации для «Театра как такового» и для первого и третьего томов «Театра для себя». [↑](#endnote-ref-909)
1190. Наподобие художника *(фр.).* [↑](#endnote-ref-910)
1191. Правильнее: «Los caprichos», «Капричос» — серия офортов Франсиско Хосе Гойи‑и‑Лусиентеса (Goya-y-Lucientes, 1746 – 1828), созданная в 1797 – 1798 гг. [↑](#endnote-ref-911)
1192. См. Альманах изд‑ва Шиповник, книга 22. Письмо о театре, датированное 21 октября 1913 г. [↑](#footnote-ref-283)
1193. К. Чуковский «Лица и маски». Изд. Шиповник. С. П. Б., см. «О Леониде Андрееве». [↑](#footnote-ref-284)
1194. Mundus vult decipi, <ergo decipiatur> — Мир желает быть обманутым, <пусть же его обманывают> (лат.). [↑](#endnote-ref-912)
1195. Евреинов цитирует слова из трактата «О зрелищах» («De spectaculis») Квинта Септимия Флорента Тертуллиана (Tertullianus, 155/165 — после 220). Приводим более точный перевод Э. Юнца: «Сами демоны, предвидя, что удовольствие от зрелищ приведет к идолопоклонству, внушили людям мысль изобрести театральные представления» (Тертуллиан. Избр. сочинения. М.: Прогресс, 1994. С. 284). [↑](#endnote-ref-913)
1196. Ефрем Сирин (ок. 306 – 373) — сирийский христианский писатель, диакон, автор около тысячи произведений, в основном толкований Святого Писания, выражал отрицательное отношение к «эллинской мудрости». [↑](#endnote-ref-914)
1197. См. Полн. собр. твор. св. И. Златоуста, т. VII, стр. 69. [↑](#footnote-ref-285)
1198. Письмо [С. П.] Шевыреву из Неаполя от 27 апреля 1847 г. [↑](#footnote-ref-286)
1199. Письмо к N. F. от 6 декабря 1849 г. [↑](#footnote-ref-287)
1200. «Гоголь. Творчество, жизнь и религия». Пантеон, 1909, стр. 75. [↑](#footnote-ref-288)
1201. Вера в черта Вл. Соловьева стоит особняком. [↑](#footnote-ref-289)
1202. В. В. Розанов. «Среди художников». СПб., 1914, стр. 293 – 295. [↑](#footnote-ref-290)