Фукс Г. **Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра** / Перев. с немецк. Ред. А. Л. Волынский. СПб.: Грядущий день, 1911. 287 с.

Предисловие к русскому изданию VII [Читать](#_TOC290146203)

Предисловие 1 [Читать](#_TOC290146204)

Театр, как культурная проблема 11 [Читать](#_TOC290146205)

Цель и стиль театра 74 [Читать](#_TOC290146217)

Актеры 88 [Читать](#_TOC290146221)

Сцена и театральное здание 121 [Читать](#_TOC290146226)

Драма 166 [Читать](#_TOC290146235)

Опера 204 [Читать](#_TOC290146242)

Варьете 220 [Читать](#_TOC290146246)

К истории возникновения Художественного Театра 234 [Читать](#_TOC290146249)

Новое сценическое искусство и театральное дело 262 [Читать](#_TOC290146250)

Приложение 278 [Читать](#_Toc290146251)

# **{VII}** Предисловие к русскому изданию

Я испытываю высокое удовлетворение при мысли, что моя маленькая книга появится на русском языке, ибо я убежден, что России суждено дать могучие импульсы к культурному преобразованию театра. Мюнхенский Художественный Театр и те революционно-художественные воззрения, которые я положил в его основу, нигде, за исключением Франции, за исключением Парижа, не встретили такого сильного и радостного отклика, как в руководящих артистических кругах России. Это совпадение в симпатиях двух наций, столь различных по своей культуре, кажется на первый взгляд странным. Однако, при ближайшем рассмотрении, оно должно быть признано совершенно понятным. Дело в том, что во Франции, в Париже, романо-классическая театральная традиция существует очень давно — вот почему именно здесь она и кажется особенно устаревшей. Во Франции более, чем где бы то ни было, художники, люди самостоятельной {VIII} мысли и изысканного вкуса, внимательно следят за теми течениями, которые могут создать новый театр, способный вызвать энтузиазм, способный воспламенить и увлечь с заезженных путей отжившего сценического комедиантства.

Нужно помнить, что романский театр имел совершенно определенную задачу: увеселение двора. Наши же современные условно-традиционные театры являются лишь мещанской подделкой под старо-романскую культуру. Это именно обстоятельство и делает их столь невыносимыми для всякого требовательного человека, даже для француза, который в вопросах культуры и вкуса держится — с полным основанием — идей бесспорно консервативного характера. В России же, напротив, положение вещей почти такое же, как и у нас в Германии. Придворный романский стиль появился здесь лишь в XVIII – XIX вв., будучи заимствован с Запада и Юга, но влияние его было не настолько глубоко, чтобы нельзя было надеяться выработать культуру театра, которая отвечала бы самобытным основам местной жизни, расовым особенностям {IX} и темпераменту русского человека. Мы, немецкие революционеры театра, ясно чувствуем это тождество положений, хотя к достижению общей цели мы идем несомненно разными путями. Мюнхенский Художественный Театр неизбежно должен был взять исходной точкой архитектуру, художественное устройство всей сцены, вполне артистическую установку света и его оттенков, красок и костюмов. Тем не менее, конечная цель рисуется ему в том же виде, как и его русскому, достойному всяческого удивления, собрату: Художественному Театру в Москве. Это, я надеюсь, выяснится из моей книги.

Наш путь более длинен. Нам далеко еще до несравненных постановок Московского Художественного Театра. Правда, не наша вина, что мы не могли еще приняться за окончательную переработку всего стиля актерской игры, с такою же энергией, с какою мы взялись за преобразование сцены с архитектурной стороны. В этом повинны, прежде всего, все искажающие и все разрушающая условия, господствующая в литературной и театральной жизни официальной Германии. Натурализм растратил {X} те огромные консолидированные фонды театральной культуры и традиции, которые были накоплены со времени Гете, Шиллера, Лаубе. О каком-нибудь объединении наличных талантов, об организации сценических сил на основах нового стиля, не могло быть и речи до тех пор, пока мародеры натурализма держали в своих руках все «задающие тон» театры. За границей принято думать, будто в Германии занимает в настоящее время господствующее положение новая школа драматических писателей, известная под именем неоромантиков. Но это неверно. Эти неоромантики те же натуралисты и отличаются от последних только своим фантастическим нарядом. Во всем остальном они действуют средствами, ничего общего с искусством не имеющими. Самое главное для них — ударить каким-нибудь сильным впечатлением на нервы, на сексуальную чувствительность публики! Вообще должно сказать, что именно господство партийных течений в литературных и театральных сферах Германии и лишило нас, на первых же порах, возможности приняться за революционную переработку всего стиля актерской игры, столь {XI} успешно проведенную в Москве. Вся эта клика подражателей Ибсена, вся эта компания неоромантиков, которая все еще, по какому-то комическому недоразумению, слывет модернистской и прогрессивной, в сущности, насквозь проникнута реакционным духом. Она против каких бы то ни было изменений в культуре театра и актерской игры, ибо всякая перемена в этой области разрушила бы ее господство в вопросах сценического искусства, возможное только при теперешней общей псевдокультурности. Нужно иметь в виду, что грубая плутократия, стоящая во главе литературного и театрального мира официальной Германии, душит все сильное и способное, все талантливое и оригинальное, все, что ни выходит из недр народа. Наши знаменитые теперешние драматурги почти сплошь богатые люди, которые, благодаря своему финансовому и общественному положению, держат в своих руках театральных директоров, акционеров, издателей, агентов и прессу — молчаливо, без всякого подкупа! Талантливому человеку из народа совершенно немыслимо выдвинуться в Германии. Вот почему у нас абсолютно {XII} невозможно действовать так, как в России. Повторяем, все, что господствует у нас в литературе и театре, относится с враждою ко всякого рода преобразованиям, к повышению общего театрального уровня. Но зато наше изобразительное искусство, наша архитектура и, в особенности, наше прикладное и декоративное искусство являются совершенно открытой ареной для новых талантов. Это та область, где сильные руки, смелый ум и расовый темперамент могут беспрепятственно развернуть свои силы. Вот почему мы с самого начала и пошли солидарно именно с молодыми деятелями в области прикладного искусства: при их содействии мы и создали новый театр и сцену, создали необходимый новый стиль инсценировки. На этом же фундаменте мы рассчитываем строить и дальше: мы хотим сделать свободными режиссера, артиста и автора, найти те средства выражения, в которых могла бы вылиться истинно творческая интуиция современного поколения.

Таким образом, движение, начатое Художественным Театром, снова вернулось к своему исходному пункту. Основы этого {XIII} театра, равно как и принципы лежащей перед вами книги, почерпнуты мною из собственной моей драматической деятельности. Эта последняя с самого начала явилась решительным протестом против эпигонов натурализма и, будучи сразу понята именно в этом смысле, встретила сочувственный прием у молодого поколения. Когда лет пятнадцать тому назад я закончил мою пьесу «Till Eulenspiegel», у меня буквально рвали из рук еще не напечатанную рукопись. Ее читали нарасхват, и отовсюду ко мне приходили письма с выражением разных чувств. Вскоре затем я стал получать произведения молодых авторов, с энтузиазмом выражавших твердую решимость идти одним путем со мной. Это было словно освобождение от долгого гнета, и когда первые постановки моего «Eulenspiegel» увенчались несомненным успехом, надежды моих друзей достигли апогея. Публика, актеры, независимая от берлинских агентов и синдикатов критика — все были в восторге, все ждали переворота в театре. Только я один был огорчен, подавлен, погружен в безнадежно-печальное настроение. Почему же? Потому {XIV} что я узнал театр, каким он стал под державными жезлом литературных партий и под опекой разных аферистов. Я понял, что в этом театре никакая художественная эволюция совершиться не может. И вот тогда-то я и решил, в союзе с единомышленными архитекторами, художниками, музыкантами, режиссерами и актерами и при поддержке всех мало-мальски культурных людей, организовать сцену, которая снова могла бы стать очагом подлинного драматического искусства. В настоящей моей книге и изложены те принципы, по которым я действовал, и те результаты, каких я при этом достиг. Моя трагедия «Манфред» написана для этого театра будущего, который я еще десять лет тому назад представлял себе так отчетливо и реально, как если бы он уже существовал в действительности. При этом я должен сказать, что в моих интеллектуальных и поэтических концепциях я бесконечно многим обязан тому, что из кругозора моего никогда не выходили вопросы пространственных отношений. Я не мог бы создать современной трагедии, с хорами, с ритмическим движением и ритмической {XV} речью торжественно настроенных масс, если бы я не имел перед собою вполне завершенную по стилю пространственную форму. Но, прежде всего, приходилось убеждать наших современников в пригодности той сценической формы, которую предлагаем мы. Мы должны были испробовать нашу новую сцену на произведениях старых авторов. Это было сделано в период времени от 1908 по 1910, особенно под конец, при содействии Макса Рейнгардта. Теперь мы должны надеяться, что творческие силы наших современников, раскрывшись в атмосфере нового театра, найдут для себя таких актеров и режиссеров, какие им нужны. Самое трудное еще впереди. В этой сложной и тяжелой работе сочувствие русских единомышленников еще больше подкрепить и воодушевить нас.

*Георг Фукс*

Мюнхен. Сентябрь.

1910

# **{1}** Предисловие

Мюнхенский Художественный Театр возник из самой сущности немецкого творческого духа, немецкого чувства формы, достигшего наивысшего, напряженнейшего своего выражения в художественной культуре Мюнхена. Я лично мог стать инициатором Художественного Театра исключительно благодаря моей тесной связи именно с этой культурой, с которой я сжился всеми фибрами моего существа, в атмосфере которой совершились все этапы моего духовного и художественного развития. Только благодаря этим счастливым условиям работа моя, всего десять лет тому назад начатая, могла привести к существенным результатам и послужить основой для успешного применения изобразительного искусства мюнхенских художников к требованиям сценических постановок.

{2} Победа Художественного Театра, серьезное намерение множества выдающихся сценических деятелей практически использовать отвоеванную позицию, теплое участие, которое встретили наши начинания в интеллигентной среде, все это сделало необходимым второе издание моей брошюры «Театр будущего». Но так как печатавшееся под редакцией д‑ра Гагемана собрание монографий «Театр» было приостановлено, то новое издание моего труда должно было выйти в свет вне этой серии, отдельной книгой. До сих пор сохраняю я чувство живейшей благодарности к д‑ру Гагеману за доставленную им мне некогда возможность впервые обнародовать в его собрании монографий мои идеи, казавшиеся тогда еретическими, равно как не менее признателен я и мюнхенскому издательству Георга Мюллера за то гостеприимство, которое оно оказало новому моему труду. Труд этот появится, таким образом, в том самом издательстве, которое печатает не только мои драматические произведения и мои художественно-критические работы, но и все, что официально исходит от Художественного Театра.

{3} Не могло быть и речи, разумеется, о перепечатке старой книги новым изданием. В виду опыта, приобретенного при организации и ведении Художественного Театра, оказалось необходимым внести в прежнюю работу некоторые дополнения и поправки, сводившийся, впрочем, больше к разъяснению и углублению прежних положений, чем к каким-либо изменениям по существу. Все положения, которые я впервые выставил в «Театре будущего», были применены в Художественном Театре и нашли в нем полное свое оправдание. Особенно это нужно сказать относительно всего, что касалось устройства здания и сцены, а также условий инсценирования драматических произведений. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить эскизы и планы, которые сделал для прежнего издания моей работы профессор Литман, с теми фотографическими снимками, которые сделаны, под руководством того же профессора Литмана, с выстроенного им Художественного Театра и снабжены комментариями в его мемуарах. Эти мемуары Литмана избавляют меня от обязанности войти в подробное {4} рассмотрение особенностей постройки Мюнхенского Театра и разных ее технических деталей.

Там, где я считал себя вынужденным изменить, на основании практического опыта, высказанные мной прежде взгляды, я не считался ни с какими сторонними соображениями. Правда, дело касалось только самых несущественных вещей. Я отказался, например, от своего предложения использовать солнечный свет для наших художественных постановок. Развитие электротехники опередило эту мою мысль. Ныне, благодаря, так называемой, пятикрасочной системе, усовершенствованной в последнее время применением зеленых лучей, электричество приобрело такую силу и такие качества, которые делают применение дневного света для сцены излишним.

Менее всего я задавался мыслью представить здесь цельное критическое или, тем более, историко-критическое исследование. Для этого далеко еще не приспело время. Если Художественному Театру и удалось осуществить целый ряд законченных опытов, то именно нам, людям, близко стоящим к этому делу, слишком хорошо известно, {5} какие бесконечно сложный и тяжелые задачи ждут еще своего разрешения. Чтобы сохранить за моей книгой ее чисто принципиальный характер, я должен был ограничиться тем, что привел в порядок и расположил по главам имевшийся у меня материал: как заметки, набросанные мной в эпоху борьбы за Художественный Театр, так и целый ряд статей, в свое время напечатанных в разных журналах. Пусть не ждут от меня, таким образом, чего-то вроде новой системы драматической и сценической эстетики. Здесь только намечены принципиальные вопросы и, прежде всего, вопрос о том положении, какое занимает современный театр среди других явлений новейшей культуры.

Иллюстрации, воспроизводящие различные сцены из пьес, шедших в Художественном Театре, были исключены мною уже в силу этого чисто принципиального содержания книги. Они произвели бы только несоответственное впечатление, породили бы ложные выводы. Фотографические опыты, произведенные в Художественном Театре при помощи наиболее усовершенствованных способов, дали, тем не менее, {6} самые неудовлетворительные результаты. Драма — это непрерывное движение, фотографическая же пластинка фиксирует только моменты покоя и потому, по самой своей природе, находится в противоречии с основными принципами драматического искусства. По тем же соображениям было бы совершенно неуместным дать здесь эскизы, которые набрасывались художниками для отдельных сцен. Эти эскизы только «картины», — картинами они и останутся. Художественный же Театр давал не картины, а ряд последовательных драматических моментов, и эскизы были использованы, при этом, совершенно иначе, чем то практикуется при постановке живых картин. Органическое перевоплощение идей, намеченных графическим путем, в драматическое действие никак не может быть передано иллюстрацией. Если бы кто-нибудь попытался дать актеру книгу таких иллюстраций, то, при самых благих намерениях, подобная попытка могла бы привести только к недоразумениям.

В приложениях я дал ряд сведений о возникновении и деятельности Художественного {7} Театра, которые, я надеюсь, не лишены некоторого интереса и для широкой публики. Там же я поместил и выдержки из отзывов руководящих органов немецкой и иностранной печати, так как отзывы эти могут, до известной степени, служить показателем того, насколько достигнутые результаты прочны и жизненны. Истины ради, не могу умолчать о том, что представители, так называемой, «литературы» в Германии, также как и некоторые театральные критики, сразу заняли резко-враждебную позицию по отношению к Художественному Театру и его культурным задачам. В дальнейшем я еще коснусь причин этого явления, поскольку они затрагивают самое существо дела. Менее всего я имею в виду, на этих страницах, воздать враждой за вражду или приписать этой неприязни критиков и хулителей не то значение, какое она имеет в действительности. Наоборот, я надеюсь, что открытое объяснение побудит некоторых литераторов, еще не вполне замкнувшихся в узкие рамки враждебного сектантства, отказаться от принятого ими совершенно несостоятельного образа действий. Не обойдется, {8} разумеется, без самых яростных нападок на мои взгляды, хотя они и подтвердились в нашем театре не только в смысле художественно-эстетическом, но и в смысле практическом. Я слишком хорошо знаю, что положительное или отрицательное отношение к моей постановке вопроса о театре зависит не столько от тех или иных эстетических взглядов, сколько от того или иного мировоззрения. К тому же всякое радикальное изменение вкуса неизбежно влечет за собой обесценение как наличных ценностей, не вполне еще сданных в архив, так и существующих способов их производства из определенного материала. А к явлениям последнего рода и относятся, например, разные категории современной драматической литературы. Было бы, поэтому, несправедливо поставить в вину лицам, осужденным этим новым движением, их не всегда корректную самозащиту. Полагаю, однако, что тем, кто действительно «заинтересован» в данном вопросе, будет не безразлично узнать, как указанное мной изменение вкуса отразилось на так называемой «художественной промышленности»: {9} вся материальная выгода оказалась там на стороне предпринимателей, которые, официально примкнув к общему протесту против «переворота», втихомолку заручились сотрудничеством наиболее видных сил «нового направления» и тем самым на целое десятилетие опередили тех своих конкурентов, которые лишь громко скорбели об исчезновении дурного вкуса. Главным образом надлежало, разумеется, остановиться в этом исследовании на том общем культурном процессе, который совершается в области искусства, и на тех новых перспективах, которые намечаются теперь для театра и драмы. Я хотел бы доказать, что общее культурное обновление должно привести, в конце концов, к революции театра, к той великой революции, через которую победоносно прошли все другие искусства, сбросившие с себя ярмо литературы и прочих внешних тенденций, не имеющих чисто художественной основы. «Rethéâtraliser le théâtre»: вот лозунг, под знаменем которого я и передаю на суд критики мои воззрения на задачи современной сцены.

Мюнхен,

15 октября 1908 г.

# **{11}** Театр, как культурная проблема

## 1

Для чего существует театр? Будем откровенны: мы идем в театр, чтобы испытать радость общения с людьми, радость подъема или, по меньшей мере, для того, чтобы развлечься. И нас не останавливаем при этом даже риск, что характер этого развлечения будет несколько смахивать на ужасы заклинания духов, на услаждающая зрелища лобных мест и костров, на эти излюбленные некогда удовольствия наших предков. Как бы то ни было, мы ищем, прежде всего, возбуждающей связи с толпой и негодуем, если нас заставили проскучать, с яростью выслушиваем всякое упоминание о том, что автор пьесы серьезнейшим образом разбирал какие-то серьезнейшие вопросы, что он призывал нас скорбеть душой о страждущем человечества, что нам осветили никогда никем раньше не исследованные душевные глубины, что пред нами разоблачили «женщину» и решили целый ряд других, подобных же «проблем».

Недавно, проходя мимо театра, я встретил одного из моих друзей, поспешно спускавшегося {12} по широкой монументальной лестнице. Это было приблизительно между вторым и третьим действием. Все мы убегаем теперь из театра еще до последнего акта: с нас предостаточно и первого. И друг мой тоже потерял терпение: он человек со вкусом. Увидев меня, он разразился негодующей тирадой:

— Я хотел развлечься, сознаюсь в этом, — обратился он ко мне, — и надеялся, что в театре я найду более одухотворенное удовольствие, чем в цирке. Я рассчитывал, что попаду в более разнообразное общество, чем в клубе, переживу больше эмоций, чем на балу, встречу больше ума и вкуса, чем в тех местах, где все — и я в том числе — непрерывно, без конца, говорят. И что же, друг мой, поймите и оцените мое бешенство, мое возмущение, весь ужас моего положения: меня буквально все время пытали, и, при этом, я должен был еще изображать на своем лице полнейшее восхищение. Ведь автор пьесы один из наших известнейших писателей! Меня ввели в вульгарное общество, заставили без конца смотреть на недостойное поведение слабосильных, чувствительных натур, слушать неряшливую речь плохо воспитанных людей. Меня всячески старались убедить стать на сторону всего, что болеет, вырождается, принижает, так что, под конец, я и сам почувствовал себя больным, расслабленным, приниженным. Меня всего передергивало от отвращения, но я принял вид любвеобильного друга человечества, вдумчивого врача, прогрессивного {13} социолога, словом, человека, находящегося вполне в курсе дня по части литературной моды столицы. Но согласитесь сами: если я захотел приучить себя к зрелищу плебейских пороков, проще всего было отправиться, вместо театра, в какой-нибудь притон. Разве на фабрике, в больнице, в тюрьме, в доме для умалишенных мне не представилось бы более широкой возможности развить свои социальные инстинкты и свою наблюдательность? Я должен быть подавлен и вновь возрожден, я должен познать, покаяться, что-то искупить? Прекрасно! Прекрасно! Но тогда я предпочитаю пойти в церковь! Я должен приобщиться к красоте будничной жизни, ощутить трагизм среднего человека, преклониться пред величием вселенной в самых пошлых, самых будничных, самых заурядных ее проявлениях? Чудесно! Но в таком случае я предпочитаю остаться дома. Не скрою от вас, при всем риске прослыть отсталым Беотийцем в вопросах современного прогресса, что всякий раз, когда я решаю пойти в театр, я готов встретить там все, что угодно, кроме обычного. И не хочу я, чтобы меня щадили, не хочу, чтобы, по соображениям мещанской морали, что-либо урезывали из кругозора театра. Я хочу, чтобы меня увлекли, вот чего я хочу! Но для того, чтобы меня могло потрясти зрелище благородства и красоты, вы должны показать мне его с полным совершенством выражения, хотя бы дьявольского, хотя бы кощунственного. Если должны потрясти меня пошлость {14} и безобразие, покажите мне и их с широким размахом безобразного и пошлого: тогда и это покажется мне чем-то божественным. Но, увы, слишком часто приходится убеждаться теперь, что пьесы современных авторов рисуют нам необычайное чертами заурядной действительности. И вот для чего я так элегантно приоделся! Приоделся, чтобы в нарядной толпе не выделяться безвкусным пятном. И для такого зрелища собрались здесь все эти очаровательные дамы в изысканных туалетах! Для такого рода зрелища потребовалось раззолоченное, сверкающее бесчисленными огнями здание, весь этот дворец, блистающий мрамором и бронзой, разукрашенный мозаикой и символами гордости и красоты, силы и радости! Что за нелепость! И я, человек с утонченным вкусом, человек высшей культуры, всеми своими помыслами столь далекий от этой толпы, наслаждающейся плоскими фарсами и банальными эффектами, я должен довольствоваться этим зрелищем, наводящим на меня отчаяние и тоску! Нет, довольно! Отныне я с теми, кто бежит от театра, как от «презренного места».

Допустим даже, что подобный взгляд и не отличается особенно глубоким пониманием театра, но я все же нахожу далеко не лишним, при обсуждении этого спорного вопроса, несколько больше держаться требований жизни и вкусов современных людей. Более того, я полагаю даже, что все дело, пожалуй, только в том, чтобы дать удовлетворение этим требованиям, {15} чтобы найти в них, именно в них, законы благородства, стиля и красоты.

## 2

Есть для нас какое-то необъяснимое упоение, когда мы чувствуем себя толпой, единой толпой, движимой единым чувством. Предоставим исследованиям ученых установить, из каких элементов нашего далекого доисторического прошлого сложилось это явление. Предоставим им определить, возникло ли оно из полузвериных оргий или из полубожественных культов. Одно несомненно: трепет пронизывает нас, когда мы чувствуем себя слитыми в единой страсти с другими, со множеством других людей, когда мы чувствуем себя одним грандиозным целым, единой массой.

Есть что-то внушающее уважение в тех силах, которые, с доисторических времен, то как бы колдуют над крестьянскими массами, кружа их в безумии базарной пляски, то разливаются среди городской черни, поднимая сотни тысяч народа на кровавые восстания, то, в массовом выступлении войск, увлекают к геройству самого жалкого труса. При современных условиях нам редко представляется возможность примкнуть к торжественным шествиям, ринуться в водоворот разнузданных празднеств или вооруженною рукою бороться против тирании неправой власти: с тем большею {16} жадностью ищем мы новых, частью более буржуазных, частью более одухотворенных, утонченных форм, в которых мы снова могли бы упиться могучими древними чарами. Празднично одетые, собираемся мы в роскошных зданиях, смотрим и даем на себя смотреть, устремляемся в общем потока по шумным залам и всеми фибрами нашего существа наслаждаемся толпой, разнообразием, роскошью, шумом, весельем, светом, разлитыми в воздухе благоуханиями и возбуждающей толкотней. Это то, чего мы хотели — хотели всегда, хотим и теперь. Но при этом на нас действует еще другой фактор: искусство. А когда на сцену выступает искусство, со своими задачами, со своим стилем, со всем тем, что делает его именно «искусством», то тут уже мы имеем дело ни с чем иным, как только с удовлетворением оргийной потребности повышенной жизни, получившим известный ритм, известную целесообразность.

Итак, перед нашими глазами — толпа собравшихся вместе людей, те настроения, те формы, в которых толпа эта выражает свои чувства, целое здание, объемлющее эту толпу, распределяющее ее, группирующее, из нее самой, для нее же, создающее определенное зрелище. «Spectatum veniunt, veniunt spectentur et ipsae. Et tacito pectore multa movent». Что-то в этом роде Овидий рассказывает о римлянках. Почему же мы колеблемся признать, что и мы приходим, чтобы смотреть, чтобы на нас смотрели, тая {17} в безмолвной груди, ах, как много волнений: тоску, предчувствия, надежды, стремления, все то, что может насытить только колдовство оргийной, едино настроенной толпы и что без этой толпы никогда и нигде никакого удовлетворения получить не могло бы. Что нам до тех ригористов искусства, которые своими фанатическими обличительными проповедями хотели бы отрезать нас от прекрасной действительности, чтобы всецело погрузить в литературу трансцендентных идей, оторванную от жизни, от всех ее радостей. О, эти пуристы, эти крикливые ревнители искусства, с пеной у рта ополчающиеся против жизни и всех ее требований, но сами промышляющие «искусством», опекающие искусство, не выросшее ни из какой жизненной необходимости и потому рискующее быть унесенным волною действительных живых запросов. Вот почему они и сочинили свое собственное Евангелие, проповедующее бегство от жизни всех эстетов. Вот почему подвели они всю жизнь под догматику художественных сект, под произвол литературы. Только поэтому одному!

В некоторых тюрьмах церкви устроены таким образом, что заключенные не видят из своей клетки никого, кроме проповедника. В подобное же педагогически-художественное исправительное заведение, отличающееся от названных тюремных церквей только гражданским полноправием своих членов, и хотели бы «преобразовать» театр наши профессиональные {18} литераторы и педанты сцены. Можно ли, после этого, осуждать тех, кто и слышать не хочет о подобного рода преобразованиях, ни о каком художественном клерикализме, кто, в конце концов, готов допустить в искусство театра и нечто недозволительное? И, действительно, требования этих фанатиков и «реформаторов» ненавистны для нас. Более того: они ложны.

## 3

Не будем забывать, где мы находимся. Нарядное здание все залито огнями. Дамы и мужчины, всяких общественных классов, состояний, профессий, все прибывают и прибывают. Все полны ожиданий: это видно по нарядам. Все хотят развлечься: это видно по лицам. В толпе раскланиваются, разговаривают, шутят, улыбаются, кокетничают, флиртуют, осматриваются кругом. Вот красивая женщина, вот гордый господин. Там искрящаяся драгоценности, здесь пышная шевелюра. Князья и сильные мира, добрые друзья и таинственные незнакомцы, герои и героини борьбы, сплетни, эффектных событий дня. Вызывающая кокотки, люди с замкнуто спокойным взором, уверенные в своем могущества. Тут же и всякая расфуфыренная, довольная собой мелкота. Весь мир, весь прекрасный мир! Тут же и мы. И на нас смотрят, со всех сторон устремлены на нас взгляды, то любопытные и восторженные, то насмешливые {19} и враждебные. О нас говорят: здесь, быть может, с уважением, там, несомненно, с пренебрежением и ненавистью. Толпа растет и растет. Кругом жужжание, шум. Кипит, бурлит и сверкает. От возбуждения кружится голова. Нами овладевает лихорадка. Кажется, что вот сейчас что-нибудь непременно, неизбежно случится. Действительно, слышится удар колокола, проносится аккорд, врывается откуда-то внезапная струя иного воздуха. В то же мгновение меняется освищение зала, и со сцены раздается чей-то голос, приковывающий всеобщее внимание. Что-то должно развернуться перед нами. Смотрите! Слушайте! И мы присутствуем при этом! Скорее, скорее! Точно кто-то встал в кругу пирующих, постучал о свой стакан, издавший резкий звук. Точно кто-то отделился в салоне от группы разговаривающих, подошел к роялю и взял аккорд. Точно шорох толпы разлился теплой ночью по саду, и вдруг — взвилась ракета. Что случилось? Смотрите! Слушайте! Точно на базаре, где толпа тесными рядами напирает на балаган, вдруг на эстраду вскочил клоун и, разразившись вздорными речами, стал выделывать забавнейшие кабриоли. Смотрите же! Слушайте! Мы знали, что нечто произойдет. Вот оно!

Что-то, действительно, происходит. Но что именно? Кто знает, быть может, это — совершенно случайно — и искусство. Случайно? Нет, не случайно! Мы к этому стремились, мы хотели искусства, ибо иначе — не шутите с нами! — {20} мы не испытали бы такого удовольствия: не мужики же мы, в самом деле, не варвары! Но можно ли, спрашивается, из наших искренних признаний формулировать какой-нибудь закон искусства? По правде говоря, мы и не хотели установить ничего, кроме одного: что искусство только тогда и делается необходимым и естественным элементом для повышения наших социальных радостей, когда утонченная культура наша уже не позволяет нам искать других, более поверхностных удовольствий. Допустим, что у нас испортилось настроение от того, что нам пришлось неизящно одеться, от того, что движения наши, вследствие этого, приобрели угловатый характер, что мы видим и других людей, одетых так же безвкусно, как и мы, с такими же движениями, как и наши. Допустим, что на нас производит угнетающее впечатление дом, который своей архитектурой, своим орнаментом не стоит на высоте совершенного вкуса. Допустим, что все наши действия, активные и пассивные, всецело предрешены законами благородного светского стиля. Тогда для нас невозможно будет никакое иное удовлетворение нашей жажды зрелищ, как только через искусство. Иначе найти то, чего мы ищем, найти «удовольствие», мы уже не можем.

## 4

Наше удовольствие? Но кто же мы сами? Уже при самой постановке этого вопроса мы постигаем, {21} как бесконечно далеко ушли мы от произвола литературы и эстетического сектантства, какие сложные проблемы общественной культуры нам предстоит разрешить, если мы решили подвергнуть сколько-нибудь серьезному рассмотрению театр и его законы. Проблема театра становится для нас проблемой всего современного общества. Каждое общество имеет театр, какого оно заслуживает, и никто, никакой деспот в мире, никакой художник, даже самый могущественный, не в состоянии навязать ему иного. У нас же нет до сих пор настоящего общества и нет, поэтому, в нашем театре определенного, ярко выраженного стиля. Ибо импульс к такому стилю исходит не от искусства, еще менее от литературы, — эти два вида творчества достигли у нас высокого совершенства, — импульс этот идет от жизни, от социального инстинкта общества. А этого-то у нас и нет. Прежняя литературно-эстетическая теория театра проводила грань между сценой и зрительным залом: на сцене должна царить красота, в зрительном зале — нечто совсем иное, нечто, совершенно равнодушное к красоте. Это «нечто» она называла публикой, и на эту публику она смотрела с презрением, как на бездушную, бесполую в своих восприятиях массу. Только выбросив за борт опыт целого столетия, можно доказывать, что теория эта не ложна, что эстетика наша не отстала на целый век от нашей науки. И что бы кто ни говорил, несомненно одно: правда оказалась на стороне широкой публики. {22} Все обличительный проповеди критики, все анафемы литературы, все кнуты сатиры, все катехизисы реформаторов не достигли ничего. Среди широкой публики они породили только фундаментальное недоверие к критике, литературе, к искусству, в вопросах театра.

Таким образом, пропасть, отделяющая «высшую», «литературную» сцену от зрительного зала, становилась все глубже и непроходимее. Обе стороны совершенно потеряли сознание своего изначального единства, потеряли, тем самым, все органические основы своего существования. Зрители не хотели больше сознаться в том, что только жажда опьянения, некогда безмерного, а теперь выражающегося в убогих, жалких, мещанских формах, влечет их в храмоподобное здание театра. Они поварили, в конце концов, что идут в театр исключительно для того, чтобы чему-нибудь научиться. И вот, из этого-то стремления буржуазии к образованию, из профессиональных концепций литературного, музыкального или сценического характера, и выросла вся теория современного театра. Над тем, что, собственно, представляет собою театр в действительности, никто и не задумывался.

Мы же выдвигаем на первый план оргиазм, экстаз всей зрительной толпы, ибо на нем одном только и держится театральное зрелище, через него оно преображается в искусство, с того момента, когда культурный зритель уже ничего не может принять вне его. Для нас совершенно {23} очевидно, что в стенах театра искусство только тогда и достигаешь своей цели, только тогда и получает свое оправдание, как специально театральное искусство, когда оно содержит в себе нечто от этого оргиазма, излучает его из себя. И оно тем ярче, как искусство, чем больше оно распаляет в нас оргиазм. Только на этом и держится, по нашим воззрениям, то, что называется «действием» драмы, и потому-то действие это особенно неуловимо для тех, кто все искусство сцены ставит в зависимость от количества затраченного технического труда, от характера умствований и ловкости драматических авторов. Искусство, ум, ловкость играют здесь второстепенную или, вернее сказать, сверхштатную роль: на первый план должен быть поставлен стимул оргиазма. Самая безыскусственная песня, минимально одухотворенный актер, самая неумелая пьеса могут произвести известное «действие», если только каким-нибудь образом от них на публику повеет экстазом. И даже вещь, совершенно этой публике недоступная, по глубине содержания, по своей красоте, витающей высоко над землей, обеспечена в своем «действии» на массу, если каким-нибудь образом ей удастся поднять в ней оргийное исступление. Только ради этого опьянения мы и стремимся в театр, так что даже наши образованные филистеры не в состоянии скрыть, под хламом своих лживых построений, как силен в них самих этот порыв, хотя он и пробегает через {24} их души в жалких рефлексах. Кто в этом сомневается, тот никогда, очевидно, не видал горящих глаз наших жен в тот момент, когда Эгмонт с ликованием идет на смерть, не видал, как самый закоренелый буржуа гордо поднимает голову, когда Марк Антоний говорит свою речь к римлянам.

Если нет этого подъема, даже самые высокие ценности литературы и искусства обречены на безнадежную гибель. Вся суть в «подъеме». Это с особенной ясностью видно из того, что самый затасканный мотив еще оказывает на нас действие, если есть в нем хотя бы малейшая капля экстаза. И самое искусство иметь «успех» зависит в настоящее время от умения подносить этот экстаз в таких дозах, чтобы даже ограниченная душа среднего человека могла его вместить. Такому человеку великий актер, великий поэт — не по плечу: последний рассчитывает исключительно на оргиазм великих душ, на человека, способного к «сверхподъему». И если должен победить великий художник, то «посредственности» должны быть в меньшинстве, должен произойти отбор, должен оказаться в центре он, великий художник, в центре сомкнувшегося круга равнозначных ему величин. Проще говоря, мы должны признать, что сцена, насквозь проникнутая художественной идейностью, возможна только там, где, в отчетливых очертаниях, существует настоящая культура жизни. В наших старых городах и деревнях такая целостно совершенная крестьянская {25} культура существовала, и поэтому там были возможны мистерии, своим экспрессивным стилем, характером своих постановок, страстностью своих действий вовсе не заслуживающая пренебрежительного к себе отношения. При дворах монархов, несмотря на стиль барокко, тоже существовала ярко выраженная культура, и потому при них тоже мог функционировать театр. У нас же, по распадении традиционных форм быта, нет еще определенного, в современном смысле слова, «общества», жизнь которого текла бы в установившихся формах. Но мы были бы плохими истолкователями пророческих знамений, если б не видели, что уже стоим у порога новой эпохи развития, которое приведет к сконцентрированной полноте всех элементов современной общественности и, этим самым, приведет нас и к театру новых художественных форм.

Поколение наше проснулось от долгого отупения. Дикий натиск современной фабричной цивилизации превратил в ничто все старые почвенные культуры и грозил превратить весь мир в черный дымный хаос. Эти массы оторванных от почвы людей больших городов потеряли властные черты расовых форм: старые формы разбиты, новые еще не родились. Однако, вид жизни, лишенной всякой формы, был невыносим, и потому спешили эту бесформенность задрапировать. И вот, по примеру эпигонов всех времен, стали, прежде всего, грубо копировать те формы, в которых благородные {26} поколения старых культурных эпох творили и завершали свою жизнь. Но, параллельно с этой подражательной культурой «широкой публики», кристаллизуется теперь «новое общество» из тех, кто принадлежит к новому поколению, слишком сильному, чтобы дать себя раздавить и смолоть нивелирующему колесу фабричной цивилизации. Оно хочет властвовать над машинами. Оно решило подчинить эти машины себе, своей творческой силе, облечь их работу в определенную форму. Так же, как отцы наши систематическим воздействием на современную им простую, ремесленную цивилизацию создали себе определенную культуру, так хотим и мы создать культуру современную, подчинив себе нашу сложную фабричную цивилизацию. Едва только зародившись, движение это разлилось уже непреодолимым потоком, и мы, немцы, идем впереди этого движения. Смело и благоговейно хотим мы вести жизнь за собой, ибо в нас проснулось инстинктивное отвращение ко всему, что унижает нас до степени рабских подражателей. Мы не хотим жизни из вторых рук. Мы не только освободили все искусства от цепей и масок отошедших веков, но объявили войну всякой фальсификации жизни. Люди, всеми своими ощущениями, вкусом, складом жизни и творчеством примыкающие к этому движению, образовали новое общество — общество, совершенно преодолевшее кастовые предрассудки феодальной эпохи и стоящее в резкой оппозиции к {27} хаотическому миру «широкой публики», с ее напускною псевдокультурностью. Общество это насчитывает в своих рядах десятки тысяч новых людей. Все это самые талантливые, самые выдающиеся, самые разумные деятели современной культуры, и в них-то заключена вся будущность Европы, вся будущность, по крайней мере Германии. И то, что имеет отношение к этим людям, покоится на фундаменте, к которому должны примкнуть творческие силы всех передовых народов. Это не подлежит никакому сомнению. Но сейчас они рассеяны по всем немецким землям, еще не все из них сознали связывающее их взаимное тяготение, ибо у них нет объединяющего центра. Создать этот центр, создать художественную сцену будущего, вот проблема, достойная наших сил.

Я повторяю: каждое общество имеет театр, какого оно заслуживает, и никто не в состоянии навязать ему иной. Наша «широкая публика» имеет театр, какого она заслужила. Оставим его этой публике и не будем больше предъявлять к современному, условно-традиционному театру тех требований, которых в сознании этой широкой публики нет и никогда не будет. Запросы современного культурного развития ставят нас не перед задачей «реформировать» существующее, но приводят к необходимости все сотворить по новому. Они требуют от нас художественной сцены, как связующего центра для всех тех, кто к «широкой {28} публике» не принадлежит. Они требуют от нас театра для тех, которые еще не имеют театра, какого они заслуживают.

## 5

Преобладавшая по сей день литературно-интеллектуальная культура Германии мало-помалу уступает место более разностороннему жизненному творчеству, движущие мотивы которого имеют скорее пластический, чем критико-литературный характер. Другая просветительная идея одушевляет достигшее зрелости поколение наше и тех, кто будет следовать за нами. Не знание, а вкус, не критическая диалектика, а действие, полное сознательной динамики, являются рычагами нашего уклада. Литература, поскольку она не приобщилась к этому освободительному течению, поскольку ей не удалось стать во главе его, теряет внутреннюю связь с жизнью и потому все более и более мертвеет. Известно, что крупное театральное агентство, стоявшее во главе популярных писателей театральных пьес, вынуждено было прекратить свою деятельность. Было неизбежно, чтобы враждебная Художественному Театру литература потерпела полное поражение. Даже не постаравшись вникнуть в его истинные стремления, она имела неосторожность изречь самые решительные на его счет вещания и потерпела комическое фиаско пред лицом всей немецкой публики.

Вожди литературы приветствовали зарождение {29} Художественного Театра с некоторым нервным страхом, который сам по себе уже обличал в них сознание собственной слабости. Они предсказывали, что вот‑вот мнящие о себе художники, своими декорациями, своей ненужной живописной фантастикой, задушат и драму, и актера. Произошло же нечто совершенно обратное. С полным самоотрицанием, выросшим из основ артистической этики, художники наши всецело отдали себя во власть драме и актеру, что по достоинству было оценено всеми, даже печатью, оказавшейся, за единичными исключениями, более на высоте своей задачи по отношению к новому движению, чем профессиональные литераторы, считающие себя в праве так презрительно, сверху вниз, третировать ежедневную прессу. То обстоятельство, что на декоративную часть Художественного Театра было обращено и публикой, и критикой больше внимания, чем это делалось обыкновенно раньше, объясняется только тем, что деятельность Художественного Театра была в первое время, по преимуществу, направлена на новые опыты в этой специальной области. Но как только новые приемы сценических постановок войдут в обиход повседневной деятельности театра, как нечто само собою понятное, не подлежит сомнению, что они перестанут останавливать на себе больше внимания, чем они этого заслуживают по своему значению для драмы. Во всяком случай, и сейчас они бросаются в глаза значительно менее, чем прежние приемы инсценировки, {30} с их перегруженностью по части мелочей и сценической бутафории. Я нахожу, что о театральных декорациях можно сказать то же, что о женщинах вообще: лучшая из них та, о которой говорят меньше всего. В деятельности Художественного Театра не приключилось ни одной из тех нелепостей, которые были с такой уверенностью предречены ему и заблаговременно облиты насмешками и руганью, — добавим, в скобках, — еще задолго до того, как можно было увидать что-нибудь из его начинаний, из его приготовительных работ.

Успех Художественного Театра был завоеван вопреки литературе, и это является лучшим доказательством того, что литература потеряла теперь свое влияние даже в вопросах театра. Для литературы, разбившейся на «кружки», только о литераторах и думающей, для литераторов творящей, публика стала величиной, совершенно неизвестной. Но при ином характере литературы такое предприятие, как предприятие Художественного Театра, несомненно, сразу завоевало бы всеобщее признание. Все наши мысли, все наши помыслы направлены только на то, чтобы простейшими средствами достигнуть высочайших эффектов. Техника, со всей точностью ее работы, предназначенная для удовлетворения практических требований жизни, уступила место, в нашем Художественном Театре, как и во всяком прикладном искусстве, работе художественно-чеканной, ибо задача театра — дать удовлетворение требованиям души. Эта строго целесообразная, как волосок, тонкая, {31} художественная работа располагает, в свою очередь, соответственно точными техническими орудиями. Коротко говоря, весь ход идей имеет в нашем деле то же направление, какое получила общая освободительная эволюция наших дней, и совершенно отвечает надобностям современного человека. Театр же, считавшийся до сих пор, в эпоху литературных тенденций, «высшей ступенью» искусства, оказался, лицом к лицу с новым движением, явлением реакционным. Прежде всего, он с возмущением отвергал все внушения идти к осуществлению своей истинной задачи. Он не хотел, не желал ответить на те запросы души, которые толкают нас в театр, хотя только небольшая часть публики, его посещающей, может считаться обладающей истинно-высоким образованием. Напротив того, он стремился, он хотел создать какой-то принудительный оборот для литературных изделий разных издательств и писательских кружков. Техническая и художественные средства, которыми он пользовался, были чуть ли ни самыми ретроградными, по крайней мере, по сравнению со всем тем, что практикуется у нас, в Германии, в настоящее время. Уже одна архитектура и орнаментировка домов чего стоят! Любая казарма, любая школа, любая тюрьма несравненно приличнее, по своей архитектуре, чем эти грубо бьющие на эффект театральные склепы последних четырех десятилетий. А сцена! Эта бестолковая расточительность по части техники совершенно {32} невыносима теперь для каждого обладающего здравым смыслом человека. Пути сообщения, железные дороги, с их механической пунктуальностью, трамваи, газеты, научили даже чуждого жизни кабинетного человека ценить этическое и эстетическое значение всякой напряженной целесообразности и сделали нас до такой степени требовательными, что мы впадаем в настоящее бешенство, если новые наши завоевания в этой области, простые и экономные, медленно являются на смену учреждениям старым, унаследованным. Но если мы так требовательны по отношению к локомотивам, телефонам, автомобилям, велосипедам, авто пишущим перьям, если мы самым бесцеремонным образом отказываемся от услуг любого врача или дантиста, не применяющего наиболее целесообразных, т. е. достигающих наибольших результатов при наименьшей затрате энергии, инструментов и анестезирующих средств, то вполне понятно, что мы хотим, чтобы и театр, как культурное учреждение χατ΄έξοχήν, стоял на высоте современных интеллектуальных потребностей. Волосы поднимаются дыбом, когда подходишь к вопросу с этой стороны, когда вспоминаешь, например, что сценический аппарат, употребляемый при постановке «Гибели богов», регулярно отказывается служить, хотя для этого приводятся в действие самые невероятные средства! И то обстоятельство, что с ним это случается постоянно, служит доказательством этого, что аппарат этот, в самом принципе своей конструкции, {33} никуда не годится. Такой тип локомотива, который на полном ходу непременно должен сойти с рельсов, был бы немедленно изъят из обращения. Только в области театральной техники считали нужным с терпеливой снисходительностью возиться с совершенно бессмысленным, безобразно устарелым аппаратом. Если принцип театральной механики перенести в технику путей сообщения, то получилось бы то же самое, как если бы мы стали удовлетворять выросшую в нас потребность сообщений не эксплуатациею пара и электричества, как двигательных сил, а тем, что связали бы вместе сотню почтовых карет, впрягли бы в них несколько дюжин лошадей и осветили бы все это, ради декоративного эффекта, электрическими лампочками. Ведь обычная сценическая техника пользуется новыми завоеваниями нашими только в пустяках. В главном она совершенно пренебрегла той двигательной силой, которая одна только и может удовлетворить требования современного вкуса, динамикой форм, динамикой художественного конструированы пространства. Но именно существование более требовательного, эстетически утонченного вкуса в публике и отрицалось. Так неужели же, спрашивается, строить театр для небольшой кучки эстетов, художников и людей, одержимых артистическим снобизмом? Даже многие литераторы, в принципе сочувствовавшие идее нового театра, считали, что подобное предприятие неминуемо должно погибнуть. Зарывшись в книги и газеты, {34} враждуя против всего, что есть действенного в процессах современной жизни, многие из них просмотрели, что валы культурно-обновительного движения, направляемые чистым и прикладным искусством, спортом, гигиеной и техникой, успели уже захватить верхние слои всех общественных кругов, всех профессий, всех богатых классов. Прошли те времена, когда только люди с «художественным» или «литературным» образованием считались единственно-причастными к высшей культуре, а весь прочий мир противопоставлялся им, как отрезанный от искусства мир профанов. Теперь как раз наоборот. В вопросах культуры выдающиеся люди всех категорий, князья и министры, ученые и сановные лица, духовенство и бюрократия, промышленники и купцы, техники и военные, журналисты и парламентские деятели, ремесленники и крестьяне, врачи и философы, делают с нами, рука об руку, одно и то же культурное дело. Все они вполне освоились с той художественной атмосферой, в которой живут и творят наши выдающиеся художники, чьими картинами они восхищаются, кому они поручают устройство своих домов, садов и квартир. О женщинах этих кругов мы уже и не говорим.

Прошло то время, когда автор небольшого томика изысканных стихов считался, во всяком случае, головой выше любого инженера, построившего мост, выше человека, организовавшего огромное торговое предприятие мирового {35} значения. Из всего этого следует, что «публика» для Художественного Театра существовала еще задолго до зарождения самого этого театра. Оставалось только собрать ее в одном пункте, свести ее вместе из всех культурных центров Германии. Это стало возможным с тех пор, как Мюнхен сделался средоточием нового немецкого искусства и вкуса, а это, в свою очередь, стало фактом, признанным целым миром, со времени знаменитой «выставки 1908 г.». Если принять в расчет число посетителей Художественного Театра, то надо сказать, что эта «новая публика», с повышенными эстетическими требованиями, числится уже десятками тысяч. И публика эта является законодательницей по отношению к будущему, потому что она включает в себя все, что есть передового, влиятельного, авторитетного во всех классах общества, среди всех существующих профессий. Не было ни одного представления Художественного Театра, на котором нельзя было бы встретить людей, составляющих гордость и славу своего класса. И все они говорили: «наконец-то, у нас свой театр!» При этом имелось в виду, разумеется, не какое-нибудь единичное явление, — в отдельных случаях работа Художественного Театра далеко еще не стояла на «должной высоте», — а самый принцип его деятельности. Когда мы однажды, после какого-то представления, собрались в одном из крупнейших мюнхенских отелей, шеф его рассказывал нам, что многие из его «гостей», возвращаясь с Вагнеровских спектаклей, {36} говорили ему: «Кто был в Художественном Театре тот, вообще, уже не может переносить подобных декораций». Сидевший тут же директор одного из крупнейших немецких театров хмуро хлопнул меня при этом по плечу: «Черт побери! Вы совсем избаловали нашу публику!»

Не оттого, что условно-традиционный театр не отвечает больше тем требованиям, которые предъявляет к нему его публика, а оттого, что рядом с этой, удовлетворяющейся старым, «широкой публикой», на арену выступила публика новая, нужна теперь новая драма, новая сцена. И запрос этот, возникший из глубочайшей внутренней потребности целого поколения, так же уверенно и так же быстро, на наших же глазах, завоевал себе всеобщее признание, как и все иные наши требования, выдвинутый могучим движением германских народов к определенной культуре. Все мы ходили в театр, сохраняя в душе какую-то оговорку против него. Все мы говорили: театр для «широкой публики», и этим наперед исключали себя из той толпы, которая еще находит в нем для себя наслаждения, ничем решительно не омрачаемые. Но, в сущности, и эта толпа была не особенно велика. Только подростки, продавщицы, гимназисты и «непонятые» женские души выходили из этого храма муз с бьющимся от счастья сердцем. Но люди зрелые, соратники современных культурных борцов, уже относились к нему с нескрываемым презрением. {37} Они ходили в театр не затем, чтобы «собрать себя воедино», а затем, чтобы «рассеяться», и то лишь в том случай, если лучшего способа развлечься не было под рукой. Из людей же, достигших умственной зрелости, только немногие относились к театру, вообще говоря, сколько-нибудь серьезно.

## 6

То обстоятельство, что теперь вновь поставлен вопрос о том, влияет ли и как именно влияет театр на наше нравственное и эстетическое развитие, с полною ясностью доказывает нам, что театр опять стал для нас проблемой, ибо, при ближайшем анализе, такая постановка вопроса сводится, в конце концов, к следующему, является ли театр, вообще говоря, какою-либо ценностью? При чем за этим вопросом скрывается и другой, параллельный ему, вопрос: быть может, в современной жизни театр только и мыслим, как место мимолетного развлечения, как ярмарка сенсаций, как трибуна для шумного рекламирования злобы дня, как дом веселья, наконец, в самом подозрительном значении этого слова? Совершенно несомненно: ценностью сомнительною, внесенною в процесс развития «современного миросозерцания» извне, является наш театр. Умы, оказавшие наиболее решительное влияние на эволюцию новейших идей: Шопенгауэр, Тэн, Ницше, вплоть до вошедшего теперь в моду — о, {38} ирония судьбы! — Оскара Уайльда, — все они относились к театру, как к величине микроскопического, почти сомнительного культурного значения. В обычной, условно-традиционной форме своей театр был для них ничем, а за ними шли и все великие вожди изобразительного искусства: Фейербах, Лейбл, Белкин и их ученики. Все они избегали ходить в этот театр, все бегут от него и теперь, и это тем более знаменательно, что именно изобразительное искусство оказало особенно решительное воздействие на строй мысли современного поколения.

Но если глубже вникнуть в собственные признания влиятельных мыслителей, поэтов, писателей и художников, то мы, во всяком случае, убедимся в том, что вся их резкая оппозиция направлена исключительно на условно-традиционный театр наших дней, даже более того: что их радикально-отрицательное отношение к театру объясняется только тем, что они видят со всею отчетливостью ту огромную культурную ценность, которую он мог бы представлять для нас. Только контраст между тем, что возможно, и тем, что существует в плоской действительности, является причиной их глубокого скептицизма в этом вопросе.

Но сознание этого контраста было присуще не только тем, кого поколение наше считает своими вождями, оно владеет и всеми нами. Каждый из нас, индивидуальным своим опытом, {39} доходил до него. Для каждого ребенка, со сколько-нибудь развитыми потребностями, первое впечатление от театра является событием огромного значения. Он тут переживает настоящую катастрофу, совершенно независимо от того, что ему пришлось увидать: жалкую ли бродячую труппу, играющую в балагане или детскую пьесу, банальный ли фарс, или классическую трагедию, музыкальную драму Вагнера. Вряд ли мы найдем человека, какого бы возраста он ни был, который не сохранил бы ясного воспоминания об этом моменте. Найдутся даже такие, которые забыли черты своих родителей, но которые воспроизведут вам гримасу комического актера, приведшую их в восторг, когда они «в первый раз были в театров». Если бы нам это не было известно из признаний целого ряда выдающихся людей, мужчин и женщин, мы из собственного опыта могли бы знать, какой восторг овладевает ребенком в театре и как восторг этот напрягает и совершенно преображает всю нашу чувственную сферу, всю фантазию нашу, всю нашу душу. Те впечатления, которые проносятся через нашу душу в минуту этого интенсивного подъема, этого опьянения чувств, этого роста всех живых сил внутри нас, неминуемо должны оказаться влиятельными, а иногда даже и решающими факторами всего дальнейшего хода нашего развития.

В великих культах древних времен все это имелось в виду. Гете однажды сказал Эккерману: {40} «Великий драматический писатель, если он, в то же время, продуктивен, если миросозерцание его настроено на могучий, благородный лад, может достигнуть того, что душа его пьес станет душой народа. Это нечто такое, к чему, мне кажется, стоило бы приложить наши усилия. От Корнеля исходило влияние, которое могло создавать геройские души. Это и почувствовал Наполеон, который нуждался в народе героев. Вот почему он и сказал о Корнеле, что дал бы ему княжеский титул, если бы тот жил в его время». Что в этом отношении Наполеон был безусловно прав, это доказывается историей целого мира, на всех ее страницах, которые лежат раскрытыми перед нами, доказывается его же собственными освободительными войнами, которые он вел с геройски настроенным войском, воспитанным на идеализме Гердера, Шиллера, Гете и Фихте.

История, в особенности история античного мира, подтверждает воззрение Гете. В чем же, спрашивается, мы сомневаемся? Однако, не питать сомнений на этот счет мы не можем, так как жизненный опыт убеждает каждого из нас, что с известного возраста театр перестает оказывать формирующее влияние на развитие нашей личности. Каждый из тех, кто воплощает в себе душу современной культуры, рано или поздно убеждается в том, что театр более не существует для него. Правда, мы еще заходим иногда туда, но того большого, напрягающего оргазма мы уже там не переживаем. {41} И, в конце концов, мы приходим к горестному заключению, что даже величайшие творения поэтической и музыкальной драмы сильнее действуют на нас, когда мы наслаждаемся ими у себя на дому, чем когда мы видим их поставленными на сцене. Но в чем же тогда причина этого явления? Прежде всего невольно думаешь: нет больше действительно талантливых актеров! Но скоро убеждаешься, что это неверно. Единичных актеров с большим талантом встречается теперь в Германии гораздо больше, чем когда бы то ни было раньше. И актеры эти на нас действуют. Ни одна из главных театральных трупп Германии не настолько плоха, чтобы не быть в состоянии давать нам отдельные представления, показывать отдельные актерские дарования, единичные моменты, способные нас увлечь. Театр в целом — вот что ниже наших требований. И даже в тех редких случаях, когда мы имеем целостное впечатление от всей постановки какой-нибудь пьесы, от ее выдержанного стиля, даже и тогда тайный голос говорит нам: нет, это не наш стиль, это дальше от нас, чем какая-нибудь картина Лейбля, или статуя Родена, или здание, построенное по плану Месселя.

## 7

Ошибка всех выступавших до настоящего времени реформаторов театра заключалась в том, что, искренно захваченные всеобщим {42} предубеждением против «театральности», они, вообще, еще продолжали верить в возможность «реформировать» существующее. Это должно было повести к утопиям. У «широкой публики» они хотели отнять театр, который, как нельзя лучше, удовлетворял ее, не будучи в то же время в состоянии, путем преобразования условно-традиционного театра, создать сценические формы, которые могли бы ответить на запросы еще лишенной собственного театра культурной публики. Эти реформаторы всегда исходили из какого-либо литературного, или музыкального, или живописно-декоративного, словом, специально-артистического начала и, тем самым, заранее обрекали все свои старания на полное фиаско. И, тем не менее, продолжали выступать все новые и новые пророки и апостолы, которые театрам нашим, на манер музеев, хотели придать значение исключительно «просветительное». Подобно тому, как эти музеи, во имя научных и общеобразовательных целей и на радость отдельных знатоков, должны быть вместилищем произведений изобразительная искусства, оторванных от мест их истинного назначения, от церквей, зал, жилых помещений, точно также и театр должен стать, по их мнению, некоторым распивочным заведением, в котором можно хлебнуть вдохновения для искусства, для литературы, для музыки, — заведением, имеющим свои главные центры и свои филиальные отделения. Наивные сторонники этой идеи позабыли, что театр, наравне с другими {43} капиталистическими предприятиями, подчинен закону предложения и спроса. Запроса на постановку выдающихся поэтических произведений в «широкой публике» не ощущается, публику же «интеллигентную», действительно испытывающую искреннюю потребность в постановках такого рода, условно-традиционный театр никогда не удовлетворит. Дело в том, что театр этот должен быть приспособлен, главным образом, к эстетическим вкусам именно этой «широкой публики», т. е. к «опере» и оперным эффектам, и, вследствие этого, даже великие создания выдающихся мастеров необходимо должен низвести до этого уровня. Правда, нынешним королевским и городским театрам вменяется в обязанность, на позор себе, от времени до времени, ставить для «народа» и учащейся молодежи так называемых «классиков». Так как учреждения эти содержатся на средства общества, то хотят сохранить за ними хотя бы фикцию их идеального назначения. Но каждый знает, как это дело обстоит в действительности.

Условно-традиционные театры совершенно не в силах давать нам постановку таких произведений, которые проникнуты большим ритмом формы, и притом давать в таком совершенстве, чтобы произведения эти отвечали требованиям нашего вкуса в той же мере, в какой отвечают этим требованиям произведения современной живописи, пластики, архитектуры и поэзии. Механическое устройство сцены совершенно исключает {44} эту возможность. Что же касается самого исполнения пьес, то, в лучшем случае, современные театры могут давать нам только хорошую игру отдельных актеров, и эти единичные исключения заслуживают тем большого признания, что часто артистам приходится выступать на фоне совершенно карикатурной обстановки. Если человек, хотя бы немного воспитанный, с некоторым вкусом, еще выходит иногда из театра с приподнятым настроением, то это или заслуга того или иного редкостного актера, или же его собственная, личная заслуга: в нем оказалось достаточно силы, достаточно воображения, чтобы разогнать все впечатления, его раздражавшие. Какой это труд, какой тяжелый труд в нынешнем, условно-традиционном театре прослушать приличную пьесу после душно-жаркого дня! Конечно, не к такому зрелищу мы готовились. Мы ждали праздника, а нашли только тяжелую скуку.

## 8

Еще раз. Чего мы ищем в театре? Гете говорил об этом Эккерману: «Там поэзия, там живопись, там пение, там музыка, там актерское искусство — чего только там нет! Если все эти искусства, все эти соблазны юности и красоты действуют совместно в течение одного вечера и, притом, действуют с большой высоты, то вот праздник, с которым не сравнится решительно ничто». И действительно: исторические {45} изыскания свидетельствуют о том, что уже с древнейших времен театр был любимым местом празднично-торжественных народных собраний. Что же касается, в частности, возникновения немецкой драмы, то мы знаем, что первоначально в ходу были только передвижные труппы замаскированных лицедеев. Тут показывались забавные прыжки и танцы, распевались песни, декламировались пословицы и диалоги. Обычаи эти пришли к нам из древнеязыческих времен и сопровождали праздники, которыми отмечалась смена различных времен года: окончание зимы, наступление весны, летний солнцеворот, осенняя жатва, зимний солнцеворот и пр. Исследованиями ученых установлено, что эти балаганные представления, сохранившиеся еще кое-где до настоящего времени, должны считаться остатками древнего культа праздничных жертвоприношений. Живым источником, из которого возникла наша сцена, наша комедия и трагедия, у нас, как и у греков и китайцев, является именно культ, народный праздник.

Христианская церковь частью стеснила и перенесла все эти развлечения на время, предшествующее посту, на масленицу — отсюда карнавал, частью подчинила их своему собственному ритуалу, своим собственным пышным парадам, подобно тому, как она восприняла и по своему видоизменила старые формы торжественного богослужения. Отсюда и произошли Мистерии.

Теперешние наши театры не являются продолжением старых карнавалов и менее всего могут {46} быть признаны развитием Мистерии. Происхождение их восходит к придворным увеселениям, перенесенным к нам, в XVI и XVII вв., из романских стран.

Было бы смешно устанавливать тут какую-либо органическую связь явлений. Та культурная сфера, из которой условно-традиционный театр заимствовал свои внешние формы, уже больше не существует. Как дома наши, с их фасадами поддельного ренессанса, с их казарменным видом, представляют собою лишь напыщенную имитацию старых палаццо, как буржуазные квартиры наши, с их стилем рококо и ренессанса, являются только жалким подражанием старого типа придворных построек, так и современные театры наши, с их ложами, с их сценическими подмостками, похожими на ящики, менее всего могут быть признаны, по своей форме органически целесообразными явлениями, основанными на определенной традиции. Это только грубая подделка под балетные придворные театры в стиле барокко.

Пусть не говорят нам, что условные формы нашего театра были бы, вероятно, совершенно по душе культурным людям именно этого стиля, который и сам по себе отличался высоким аристократизмом. Современные промышленные театры совершенно не тождественны с прежними придворными комедийными театрами даже и в тех случаях, когда им удается найти помещение в старых зданиях, которые, как, например, Мюнхенский Resident-Theater, являются {47} оригинальными творениями блестящей эпохи придворной культуры. Это только подделка. В придворной культуре позднего ренессанса, в стиле барокко, в стиле рококо и даже в придворной культуре стиля empire прелестные комедийные театрики были настоящим выражением общественных потребностей придворных кругов. Их блестящие, пышные декорации, вся механика этих театров, их световые эффекты совершенно гармонировали со всем стилем Иезуитского представительства, с напыщенной версификацией à la Marini, с белоснежными кринолинами, мушками симпатии и напудренными париками кукольных королев и царствующих метресс. Все это было связано внутренней гармонией.

То обстоятельство, что около ста лет тому назад, когда театр сделался в Германии явлением устойчивым, к нему приспособили сцену с кулисами, объясняется исключительно потребностью момента. Пришлось устраиваться, насколько это было возможно, в имевшихся на лицо балетно-оперных театрах. Но комбинация такой сцены с театром, разделенным на ярусы, могла быть только явлением временным, только созданием минутной необходимости: определенно утвердившимся фактом она стала потом, вопреки всем предостережениям таких действительно авторитетных людей, как Гете, Шиллер, Шинкель, Тик, Иммерман, Е. Т. А. Гофман, Девриен.

## **{48}** 9

Достоверно известно, что те, кому мы обязаны возрождением нашей драмы, не были довольны теми пространственными, сценическими и разными другими, с ними связанными, неудобствами постановки, которые создались из этого временного положения вещей. Гете однажды говорил: «Шиллеру пришла благая мысль выстроить собственное здание для трагедии». Сам он, при постройке театров в Веймаре и Лаухштадте, прилагал все усилия к тому, чтобы придумать усовершенствования, имевшие одну только цель устранить нелепости временного нововведения, этого бессмысленного сочетания оперно-театрального здания и зал, предназначенных для балов, с аппаратом кочующих драматических трупп. Только недавно опубликованные документы по истории Веймарского и Лаухштадтского театров устраняют все сомнения на этот счет: Гете уже тогда стремился осуществить идеи, совершенно совпадающая с теми целями, которые преследует Мюнхенский Художественный Театр[[1]](#footnote-2). Он установил, что сцена и ее устройство представляют, прежде всего, пространственную проблему, к целесообразному разрешению которой призван только тот, кто умеет художественно {49} конструировать пространство, а именно: архитектор, живописец, в союзе с режиссером. В мае 1815 года, по поводу «Прозерпины», он писал: «Не только действие, происходящее на сцене, но и то, что внесено сюда искусством изобразительным, должно быть вновь одушевлено и соответственным образом использовано». И тут же он требует, чтобы Шинкель и Лютке, один из учеников Гакарта, «соединили свои силы для этой задачи, так как задача эта может быть разрешена только сочетанием таланта ландшафтного живописца и таланта архитектора». Но это и есть основная идея Мюнхенского Художественного Театра, который, сто лет спустя, с помощью сделанных за это время технических завоеваний и чисто-художественных средств, провел в жизнь, буква в букву, всю программу Гете и Шинкеля. Гете хорошо сознавал, что вопрос художественного конструирования пространства касается не каких-нибудь внешних мелочей драмы, но самого существа ее, поскольку актер, слово, все, что создает ее внешнее выражение, неразрывно связано с пространственными отношениями, в которых она раскрывается. Сцена кулисная, с другой стороны, возникла — я уже говорил об этом — из потребностей странствующих актерских трупп. Она вышла из балагана. Эти странствующие труппы «доброго старого времени» должны были тащить с собою, на своих повозках, все декорации в экономно свернутом виде, так что об удобствах и {50} думать нельзя было. Но когда затем сцена получила характер «устойчивый», кочующие трупы перенесли свои сценические принципы в то самое придворное, оперно-танцевальное здание, куда их теперь призвали, только несколько усложнив их при этом: они решили, что слишком глубокое для драмы сценическое пространство может пригодиться и для других целей.

О том, чтобы дать полную иллюзию действительности, никто тогда еще и не думал. Декорации, кулисы, бутафория, реквизиты, в увеличенном теперь масштабе, были приспособлены все к той же цели, как раньше в балагане, при масштабе меньшем: вставить в определенную рамку актеров, дать те необходимые намеки, по которым фантазия зрителя могла бы уже сама воссоздать элементы пространства и времени, столь важные для полноты восприятия драматического представления. Таким образом, вплоть до Бидермейеровской эпохи, т. е. до последнего возрождения старомодной культуры наших отцов, театральные представления наши носили вполне приличный характер. Ни по отношению к существующей «действительности», ни по отношению к преданиям старых времен не было еще той презренной подчиненности, которая так отчетливо сказывается в современном стремлении подражать и подражать никуда негодными средствами. Театр, сцена, костюмы и мебель той эпохи находятся еще в полном соответствии с общей культурной атмосферой, {51} которая царила тогда при дворах, в жизни аристократических и старо буржуазных классов. В высшей степени знаменательно, что даже на весь мир ославленный театрально-драматический писатель Коцебу, нарицательное имя для всякой пустоты, в лучших произведениях своих, как, например, в «Немецких провинциалах», все же показывал определенный стиль, определенную культуру и потому отнюдь не вызывал презрительного к себе отношения со стороны даже такого человека, как Гете. То обстоятельство, что тогда в ходу была всякого рода подделка под настоящее, дешевый блеск и мишура в костюмах, объясняется скорее бедностью, чем любовью к фальши. Просто не хватало средств на оборудование сцен, на которых можно было бы великая произведения современных авторов давать в такой же совершенной постановке, в какой некогда показывались строгие трагедии и веселые комедии при дворах расточительных князей.

Окончательное падеже почтенной старой сценической традиции, под натиском варварской театральности, произошло тогда, когда на сцену истории выступила совершенно несостоятельная в этом отношении, наглая буржуазия и, опираясь на все растущую силу фабричной цивилизации, решила фальшивым хламом своих балаганов перещеголять подлинную роскошь пышных придворных празднеств или даже, на позор себе, своей, по истине, смехотворной темноте, своими фотосценическими ящиками соперничать {52} с неистощимым богатством и красотой природы. «Большая Опера» превратила театр в зрелище постыднейшей псевдокультуры, когда-либо виданной в Европе. Весь внешний характер своих представлений она предрешила наперед. К оглушающему шуму ее колоссального оркестра, к фокуснической колоратуре ее примадонн, к ватой подбитому трико ее громозвучных виртуозов, ко всей этой дух захватывающей сенсационной драматике ее постановок как нельзя более подходил и этот головокружительный блеск ее инсценировок, и эти ложи зрительного зала, с выступающими из них фигурами надутых чванством выскочек, и этот напыщенный театральный фасад, с его позорными буфетно-раковинными завитушками в духе ренессанса. «Широкая публика» до сих пор не делает никакой тайны из того, что, в ее глазах, рядом с «большою оперою», всякий другой вид драматических представлений кажется ей лишенным серьезного значения. Музыкальную драму Вагнера эта публика, в большинстве случаев, отождествляет еще с «большою оперою». Театр, с этой «широкой публикой» считающийся, будет всегда стремиться, во всем, даже в драме, подчиниться ее требованиям. Отсюда, опять-таки, следует, что всякая культурная сцена, если не говорить об отдельных с ее стороны экспериментах, могла бы зародиться только там, где, прежде всего, решено совсем не считаться с запросами широкой публики.

{53} То, что театр новой культурной эпохи, впервые воплощенный, в чистом виде, в Мюнхенском Художественном Театре, сумел, несмотря на все эти обстоятельства, завоевать себе такую огромную публику и может даже рассчитывать на постоянное расширение круга своих посетителей, объяснить не трудно. Тут не малую роль играет и весь характер современного общения между людьми. Ведь мы не живем уже во дни почтовых омнибусов, и не так уж мы бедны, как во время нашей государственной раздробленности и бессилия! И мы очень должны позаботиться о том, чтобы, от времени до времени, собирать людей нового культурного пошиба в одном пункте, особенно, если речь идет о Мюнхен. Люди, образующие надежную публику Художественного Театра, культурные верхи общества — вот кто задает теперь тон. Куда идут они, туда постоянно пойдут и другие. Давно известно, что стоит только объявить какую-нибудь вещь чем-то необычайным, некоторой привилегией избранных, чтобы тотчас же массами набросилась на нее толпа. В конце концов, каждый хотел бы быть в числе избранных!

Честолюбие это, само по себе не плохое, сыграло известную роль в успехе Художественного Театра. Те, которые в первый раз пришли в этот театр только потому, что туда пошли люди, «дающие тон», во второй раз шли туда убежденными его сторонниками. То, что просто, то, что очевидно для всякой мысли, {54} усваивается легко. Всем, кто стоит на высоте сознательной культурности, ясно теперь, что в стенах ярусного театра, построенного в стиле барокко, что со сцены, смахивающей на балаганный ящик, уже немыслимо получить какое-нибудь цельное эстетическое впечатление. Столетие могучего роста немецкой живописи прошло, очевидно, не совершенно бесследно для массы образованной публики. Условно-традиционный театр — это не то место, где чистый человек может пережить настоящий праздник. Из самого сердца воззвал к нам великий Ансельм Фейербах, говоря: «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 оно сбрасывает с себя, как прах»[[2]](#footnote-3).

## 10

Прежние поколения мирились с этим жестоким варварством, и пусть судит их за это история. Но мы протестуем против тенденции различных наших художественных учреждений зачислить нас в категорию тщеславных выскочек. Если усовершенствовать драму, те внешние {55} формы, в которых она воспринимается и переживается, как высшая ступень нашего общественного развития, если рост нашей жизни слить с ее ростом, мы гораздо скорее получим право стать рядом с благородной культурой античных времен, чем идя к ней путем мещански рабских подражаний.

Как и другие цели, преследуемые современным культурным движением в Германии, и стремления Художественного Театра должны быть поняты не как восстание против традиции, а, совершенно наоборот, как желание возродить добрые старые предания. Нашим исходным пунктом мы берем, при этом, тот момент, когда органическое развитие наше было прервано тридцатилетней войной и разными другими культурно-общественными вихрями. Разумеется, вернуться теперь назад, без всяких оговорок, к примитивной сценической технике времен Ганса Сакса и Шекспира, как требуют этого некоторые наши романтики, значило бы только удариться, по отношению к театру, в стеснительное архаизирование. Это шло бы в разрез со всем строем нашей культурной жизни. Гораздо более должны мы стремиться к тому, чтобы создать такую именно сцену, какая существовала бы у нас теперь, если бы исторический рост ее не был ничем нарушен, никакими неорганическими ее отклонениями в сторону, и если бы, при этом, в ее интересах были использованы все новейшие завоевания искусства, все усовершенствования техники.

{56} Это должно было и могло случиться только в Мюнхене. Под эфемерным блеском большого центра, с его «последним словом комфорта», в Мюнхен оставалось всегда не мало следов от доброй старины, от крестьянской, деревенской сущности старобаварского земледельческого города, каким он продолжал быть и тогда, когда уже функционировал в качестве княжеско-королевской резиденции, вплоть до эпохи современной, широко раздвинувшей его стены. И следов этих осталось гораздо больше, чем обыкновенно думают. Вот почему восстановление приличной традиции в городских памятниках, в архитектуре домов, в устройстве квартир, в праздничных нарядах, в живописи и декоративной пластике не кажется здесь, в Мюнхен, чем-то особенно «революционным», неслыханным каким-то «модернизмом», как где-нибудь в другом месте, например, в Берлине. По правде говоря, традиция эта у нас и не прерывалась. Она была лишь отодвинута в сторону, в течение двух последних десятилетий, тем неблагородным духом меркантильности и аферы, который опустошительным ветром пронесся по всему Мюнхену, как только в нем показались первые валы всесокрушающего фабрично-капиталистического движения и потопа. Эта неблагородная эпоха теперь уже за нами, и то, что было в нас «самобытного», снова выходит наружу, и мы не можем не чувствовать, что оно и не покидало нас вовсе. Рядом с живописными произведениями Корнелиуса мы имеем {57} и произведения Кобеля, рядом с Каульбахом писал Шпицвег, рядом с Пилоти — Лейбль. И параллельно с тем, как на наших прелестных улицах воздвигались роскошные банки в ужаснейшем берлинском стиле, в стиле «Friedrichstrasse — Renaissance», Габриель Зейдль строил в духе почтенной старины, под знаком тех же идей, тех же принципов, которые проводит теперь в жизнь более молодое поколение художников, такие люди, как Фишер, как братья Ранк и Римершмид и др. В Мюнхен, словом, связь между «добрым старым временем» и добрым новым временем, если не считать эпохи полного упадка вкуса, от 1850 – 1900 г., была значительно теснее и явственнее, чем где бы то ни было.

То же самое и в области театра! Хотя официальные сцены города и подпали под влияние литературно-промышленных театров Берлина и Вены, но зато в народно-театральной сфере Мюнхена многие старые предания продолжают жить и до сих пор. В прелестной фигуре веселого «папа» Рейса мы находим как бы отголосок старых «Singspielhallen», а старый театр марионеток еще и теперь процветает в самом центре старого Мюнхена, под управлением «папа» Шмида, в том самом виде, в каком некогда извлек его из базаров и ярмарок верхней Баварии граф Поччи, придав ему, при этом, некоторую «литературную» отделку. Устроенный Поль Бранном на выставке 1908 г. «Театр Марионеток» мюнхенских художников, {58} как сознательная параллель Мюнхенскому «Художественному Театру», связан неразрывными узами с традициями знаменитого дома Поччи-Шмид. Над ним трудились такие художники, как Ташнер, Вакерле, Брадль, Зальцман, и, по характеру своему, он является таким же специфически мюнхенским созданием, как и другой, рядом с ним построенный «Касперль-Театр», представляющий ничто иное, как одну из вариаций балаганных ящиков Полишинеля, с которыми мы неизбежно встречаемся на баварских базарах, во время всех церковных праздников. Что в самобытно-народных мюнхенских театрах добрая старая традиция надолго пережила вторжение чуждых, неорганических элементов, это хорошо известно каждому, благодаря Конраду Дрейеру и братьям Альбрехт.

Но еще яснее выступает эта тесная связь с доброй старой сценической культурой, если мы выйдем за ворота Мюнхена, не особенно далеко, по направлению к Дахау. Там, с древних времен, разыгрывались Мистерии, и в праздник Епифании давались сцены, представляющая «Рождество Христово». После столетнего перерыва представления эти снова восстановлены мюнхенскими художниками. Поразительно, до чего, при виде этих обновленных, старотрадиционных представлений, кажется, что все это никогда и не переставало существовать, что все это навсегда связано с этой почвой, с этими людьми. Я видел их 1‑го января 1905 г.

{59} В трепетном, холодном, как лед, воздухе открылся передо мною этот городок, выступая из сугробов снега, на фоне синеющего в отдалении горизонта. Пробираясь по снегу, мы кое-как поднялись на гору, облупленную со всех сторон домиками, среди которых струятся шумные воды Ампера. Гора резким уступом спускается к занесенному снегом болоту, от ярко белеющего дворца, и в темной путанице ветвей, охватывающих ее хребет, висят, словно драгоценные камни, просвечивающие блики матового зимнего полуденного солнца. Нужно пройти мимо церкви по большой, широкой и прекрасной улице, которая мягко извивается, на благородный, старо-франкский манер, среди домов с высокими крышами, строго и важно стоящих друг возле друга, словно фантастические какие-то существа, собравшиеся на совет и гордо поднявшие головы. Пройдя мимо целого ряда изящных эмблем, на вычурных, искусно литых стойках, окаймляющих улицу, мимо тщательно заделанного колодца, мы спускаемся, наконец, к пивной.

Перед нами двор, ворота которого разукрашены еловыми ветвями. По середине красуется большая звезда из золотой бумаги. Девушки и Дети, разодетые по воскресному, парни в высоких сапогах, бледные монахини и священники с сияющими лицами — вся толпа, вместе с нами, входит сюда. Наверху, в зале, окна занавешены и зажжены огни. На хорах, убранных зеленью, теснятся жители Дахау {60} и кое-кто из Мюнхена: художники, художницы. Чувствуешь себя точно в церкви. Но стало темнеть, и заиграла музыка. Между соснами взвился занавес, и вот перед нами строение, очаг, люди, с тяжелыми, мускулистыми руками, производящие работу над раскаленным железом. Кругом женщины и дети, с грустными, серьезными лицами, на которых мерцающими бликами трепещут красные огни очага. Это как бы все человечество, не покладающее рук в тяжелом, повседневно однообразном труде. И ни малейшей попытки, при этом, хотя чем-нибудь, какими-нибудь нечестными мазками, прикрыть эти стены и выдать их за ничто совсем иное, не за то, чем они были на самом деле, а именно: парой простынь. Ни малейшего стремления создать хотя бы подобие какого-либо жанра, как это бывает в настоящем «театре». Но зато тем выразительнее выступило здесь все универсальное, все существенное: однообразие повседневного труда. Вдруг раздаются свыше, с неба, светлые, веселые голоса. Все эти бедные люди поднимают глаза, и огонь очага трепещет на их губах, в их глазах. Это общее движение, этот взгляд, устремленный к небу, были полны такого удивительного, яркого выражения упования и тоски! Постановку всех этих сценических картин взяли на себя два талантливых молодых художника: Т. Штокман и Пфальц.

И уже первая сцена самой пьесы была настоящим {61} шедевром. Серо-фиолетового цвета занавес создал иллюзию тяжелого зимнего вечернего неба, покрытого белыми, как снег, тучами. На переднем плане расставлены ели и сосны, виднеются ветви, с не опавшей еще осенней листвой, и тут же, между деревьями — серебристо-белая молодая береза. Все существенное, все, что создает настроение зимнего ландшафта, все налицо! А совсем на заднем плане, сквозь ветви, дрожали золотые огни свечей. На авансцене, вокруг костра, три пастуха. Скуку ночного бдения они разгоняют всякого рода шутками. Типы, жесты, речь — все это выдержано в чисто дахауском стиле. Все роли исполнялись мальчиками и девочками до такой степени прекрасно, что это могло доставить только радость. Ни одной фигуры, которая слишком выступала бы из общей картины. Все прочувствовано, все наперед предрешено характером страны, ее обычаями.

Огромное впечатление разлилось среди зрителей, когда к пастухам приблизился св. Иосиф, в красной мантии. Роль эту исполнял взрослый парень. Гораздо выше других пастухов, он казался существом совсем как бы из «другого измерения»: тонкая, в стилистическом отношении, черта, усиленная еще тем, что св. Иосиф говорил выспренним немецким языком, не так, как другие, «простые смертные»!

Звуки музыки, похожей на марш, были прелюдией ко второй картине. Затем, через весь зал, среди публики, проследовали три волхва. {62} Один из них, мавр, с черным, как сажа, лицом, нес в руке огромный светильник. Среди болот они искали новорожденного, возвещенного им короля.

Но путеводная звезда, настоящая большая звезда с рождественской елки, подобающим образом носимая на палке ангелом, ведет их, однако же, не в пышный королевский дворец, а в хлев. Там, в последней картине, совершается перед нами светлое чудо: на соломе и сене младенец, а рядом с ним Дева, нужная Мать в смиренном раздумии, в блаженном самозабвении. Вокруг, близко к св. Иосифу, хор детей. Бесконечно умилительным казалось выражение Марш: что-то детски непосредственное и возвышенное. И очень хорошо была разрешена сценическая проблема хлева. Само собой разумеется, тут и речи не было о каком-либо соперничестве с природой, тут и не помыслили даже, как это обыкновенно делается в условно-традиционном театре, при помощи всяческих ухищрений, чудесно соорудить совсем «настоящий» хлев, в подлинность которого, впрочем, никто поверить не может. Здесь, главным образом, стремились к тому, чтобы все представить так, как делали это старинные художники при изображении «Рождества». Пущен был в ход, в несколько увеличенном масштабе, традиционный реквизит хлева: полуразрушенная стена, со стропилом, с торчащими балками, — и это было очаровательно! Никакой мишуры, никакой имитаторской {63} чепухи, даже «блаженные ангелочки» без грима, без трико, без золоченых картонных крыльев, но с такими сияющими лицами, точно перед ними открылось настоящее чудо. И в этом вся тайна несравненного, захватывающего действия всех таких представлений. Для этих детей такое представление — не что большое, нечто такое, что творится во славу Бога, чудо, уносящее их фантазию, заставляющее лихорадочно биться их сердца. Вот откуда этот яркий блеск детских глаз, живой трепет их детских голосов! И, поистине, не было никакой надобности облечь их в «костюмы». В своей будничной одежде, одни в нищих рабочих курточках, с босыми ногами, другие — одетые по воскресному, они были сгруппированы художником с тонким чутьем гармонии и красок. И все они казались до такой степени очаровательными, что невольно приходили на память Дюрер и Шонгауэр, особенно в заключительной картине, где все ангелочки, каждый по своему, с беспомощною какою-то, но волнующею торжественностью, приносили свое поклонение божественному младенцу. Тут можно было видеть, сколько природной, расовой красоты, сколько естественного стиля, какое богатство жестов и движений таится в народе нашем, богатство, еще совершенно для сцены не использованное, еще не перенесенное на нее, без фальши, во всей полноте. Таким образом, наши «Krippenspiele» слишком мало оценены {64} еще, как возможный импульс к переработки всего стиля нашей сцены на почве народных преданий.

В последние годы эти «Krippenspiele» были возрождены и в самом Мюнхене. Отто Фалькенберг восстановил их подлинный текст, Бернгард Штавенгаген написал музыку, а скульптор Георг Шрейег из Миттенвальда, славящегося своими деревянными скульптурами и искусно-сработанными скрипками, помог им роскошный готический зал старой ратуши превратить в архитектоническую раму для пьесы и, при помощи костюмов и скомбинированных групп, создать такое зрительное впечатление, что казалось, будто, под этим потускневшим деревянным потолком, между знаменами цехов и дубовыми порталами, окованными тяжелым железом, именно так всегда и играли. Клоунообразные черные рабы Ирода казались, поистине, родными братьями комических плясунов Грассера, представленных на карнизах этой старой ратуши. И все это без малейшего архаизирования. Очень удачно было применено электрическое освищение, и не было, при этом, сделано ни малейшей попытки воспроизвести старинный стиль надуманной примитивностью или чрезмерной историчностью костюмов. Исполнительница роли Марии, Грейнер-Урфус, ученица из школы Рейнгардта, производила, в рамках этой «Krippenspielbühne», вполне гармоничное впечатление, и то, что, вообще, тут было сделано, по справедливости, можно {65} назвать ступенью, ведущею к сцене Художественного Театра. Ведь Отто Фалькенберг был одним из первых драматургов и режиссеров, которые убежденно приняли все основные положения, высказанные мною в трактате «Театр будущего». Традиция монументального типа старого немецкого театра никогда не прерывалась во многих местах Баварии благодаря Мистериям. Всемирной известностью пользуется Обер-Аммергау. Но именно здесь первобытный стиль сценической архитектуры и сценической декорации чрезвычайно искажен, по крайней мере, на заднем плане, введением оперного механизма. Эдуард Девриен видел эти Мистерии в 50‑х годах девятнадцатого столетия в их первоначальном состоянии и тогда уже пришел к убеждению, что традиция эта, при реорганизации немецкого театра, воскреснет снова. В труде своем о «Мистериях» в Обер-Аммергау, стяжавшем ему всемирную известность, он говорит: «Мюнхенский Oktoberfest призван, может быть, заложить первый камень крупного исторического театра (он разумел под этим постановки классических драм на художественно-упрощенной сцене). Содружество изобразительных искусств, университет и школы создадут основное ядро силы, духа и таланта». Итак, свыше пятидесяти лет тому назад Девриен указал именно на Мюнхен и именно на Teresienhóhe, как на место, где союз искусства с другими культурными силами Мюнхена сможет дать конечное воплощение идее нового театра для немецкой драмы, {66} в художественной и одновременно народной форме. Тогда была еще налицо добрая старая традиция. Собраны были все творческие силы, способные продолжить эту традицию и придать ей форму, которая соответствовала бы современным нашим культурным требованиям. Даже в отдельных деталях предсказания Девриена оказались на высоте правды, например, в указании на роль университета в этом движении. И действительно, все это движение, порожденное борьбой за новые художественно-театральные идеи, встретило горячее содействие не только среди выдающихся университетских преподавателей, но и среди студентов, учителей и учительниц, которые приняли самое живое участие в хоре театра. Особенно неприкосновенным добрый стиль Обер-Аммергау сохранился именно в этом пункте: это ряд рельефов, выдержанных в стиле полихромной древнегерманской деревянной скульптуры. Без всякого намерения с нашей стороны мы пришли к тем же результатам, например, в сцене прогулки в «Фаусте», в сцене смерти Валентина и, в особенности, в заключительной сцене балетного танца («Das Tanzlegendchen»), т. е. пришли к полной солидарности со старой традицией, при совершенно новой разработке форм.

А это уже задача чисто драматическая, задача сценической постановки. Что в архитектонических и декоративных принципах Художественного Театра идеи северогерманской школы, Шинкеля, Е. А. Гофмана, Иммермана и Семпера, {67} служили для нас как бы традиционной первоосновой, ясно само собою, из всего вышесказанного. Значит, ни в коем случае мы не должны быть названы новаторами, «лишенными традиции». Как раз наоборот: то, против чего мы боремся, это произвол, все неорганическое, все, лишенное стиля и вкуса, все, порожденное культурой подражания, победа над которой, во всех ее проявлениях, и является задачей нашего времени.

## 11

Если вопрос о постановка и является, в данном случае, самым существенным вопросом, то все же он дает нам разительнейшие доказательства того, до чего нам необходима новая сцена. В современных театрах средней руки постановка, в лучшем случае, стоит на уровне исторической и жанровой живописи шестидесятых и семидесятых годов прошлого столетия, и на этом уровне она должна остаться навсегда. Совершенно немыслимая перспектива этих фотосценических ящиков, эти рампы, с их всеискажающим освещением, вся, вообще, подделка, практикуемая в этих театрах, исключают всякую возможность применить здесь настоящее живописное искусство. И все, что можно было дать на сценах такого рода, все это дано Мейнингенцами. Своими блестящими сценическими картинами они стояли на одной лиши с Пилоти. Но дальше дело не пошло {68} даже при содействии Вагнера. Полстолетие беспримерного художественного и культурного развития не оказало никакого воздействия на учреждение, которое, как-никак, всецело должно служить и искусству, и культуре.

Однако, было бы ошибкой думать, что все здесь зависало от злой воли руководителей театра. О, нет! Те, кого мы действительно должны считать вождями театра, как, например, Мейнингенцы, приложили все старания к тому, чтобы высоко поднять уровень сценических постановок. Но при тяжеловесно грубых машинах и мишурной дряни, которою загромождены фотосценические ящики современных театров, оказалось совершенно невозможным следовать за живописным искусством. При этих средствах нельзя создать те ценности, которые создаются настоящей живописью, настоящими декорациями, в художественном смысла этих слов.

Известно, что Рихард Вагнер имел намерение склонить Бёклина сделать некоторые эскизы для отдельных сцен в его музыкальных драмах. Обдумывая различные картины «Кольца», Вагнер, естественно, должен был сказать себе: «тут нужен Бёклин. Только у него хватило бы фантазии для этого». Но швейцарский художник не сделал ничего, кроме эскиза Фафнера. Дальнейшее его сотрудничество оказалось невозможным. Вагнер, по словам Остина, предъявил «такие требования по части техники, что Бёклин, с чисто художественной точки зрения, должен {69} был признать их невыполнимыми». И, как художник, Беклин был совершенно прав. Вагнер еще крепко держался старой сцены, с ее рампою, со всею ее тяжеловесною механикою, и этим сделал решительно невозможною ту помощь, которую он ждал от представителей настоящего живописного искусства, в истинном значении этого слова. Своими требованиями Вагнер достиг только одного: он породил в Беклин убеждение, которое тот впоследствии высказывал не раз, что ничего не понимает в живописи. Бёклину, как и всякому другому живописцу, как и всякому, сколько-нибудь чуткому к живописным впечатлениям, человеку, должно было показаться совершенно бессмысленным намерение создать цельное пространственное впечатление при совершенно фальшивом освещении, при взаимно исключающих одна другую перспективах, при необходимости установить соответствие между фиктивным сценическим пространством и фактически реальною, постоянною величиною действующих в нем человеческих фигур! Условно-традиционный фотосценический ящик дает нам пространственный и ландшафтные перспективы, но не в силах представить в меньшем масштабе человеческие фигуры, соответственно глубине декорации. И при этом еще говорят о «верности природе»! На расстоянии десяти или двадцати метров от рампы актер рисуется нам таким же и с теми же деталями, как и у самой рампы, а между тем, по замыслу декорации, он должен представиться {70} нам на гораздо более далеком расстоянии, гораздо более мелким в своем размере и, если между ним и окружающими его деревьями, домами, горами должно существовать правильное соответствие, должен казаться даже почти силуэтом, почти «пятном». О более тонких условиях живописной и пластической закономерности тут и речи быть не может. Самая плохая картина из печальнейшего периода упадка немецкой живописи неизмеримо выше, во всех отношениях, чем самая пышная картина, чудесно поставленная на старой сцене, даже и в том случае, если она написана не плохо, потому что, при фальшивых пропорциях этой старой сцены, с ее кулисами, с ее всеискажающим светом рампы, она не может произвести истинно художественного впечатления. Театр условно-традиционный учитывает абсолютную неспособность публики сохранять в памяти, с возможною отчетливостью, зрительные впечатления, забавно-комическую неточность всех наших образных воспоминаний, совершенную тупость глаза у старших поколений немецкого общества начала XX века. Но вот на сцену выступило поколение новое! Носители современной культурной жизни все почти прошли через школу живописи современной, и не только новой, но и старой, изученной ими лицом к лицу. Глубоко ошибаются наши театры, думая, что это новое поколение тоже помирится с теми ужасающими нелепостями, которые преподносились поколению старому, смотревшему на природу, на {71} картины, не просто телесными глазами, а сквозь призму ума, сквозь призму известного «настроения». Нет, театры, играющие роль руководящую и вынужденные считаться с очень образованной публикой, принимают все это в расчет. Даже при постановке пьес натуралистического характера они не могли не понять всего несовершенства своих сцен. Режиссерам приходилось, помощью всевозможных пристроек, обходить все те препятствия, которые ставит им кулисная сцена. Уже для натурализма, значит, старый тип театра является ничем иным, как только ненужным, непрактическим балластом, который безмысленно тащили за собою только потому, что не верили в существование архитекторов, живописцев, декораторов, способных создать сцену, отвечающую требованиям современности.

А между тем, какие великие, величайшие мастера прошли перед нами, за это время, в Германии, — мастера, обладавшие всеми теми данными, из которых могла возродиться декоративная живопись монументального стиля, мастера, из которых многие, никем не признанные, всеми оставленные, должны были совершенно погибнуть, к вечному позору нашему! То, что произошло с величайшими гениями, которым эпоха романтически-литературного варварства не дала никакой возможности оказать какое-либо воздействие на общий ход культуры, то же случилось и с нашими театрами, которые ни за что не хотели отказаться от {72} своих папье-маше, от своей балаганной романтики, от своей рампы, которая на все бросает свой искажающий свет, хотя к нашим услугам имеется свет электрический, который можно заставить гореть повсюду. В эпоху сальных свечей и ночников нельзя было, конечно, не удовлетвориться рампою, которую так легко зажечь. Но истинная реакция не могла не начаться тогда, когда ниже упасть уже нельзя было, когда театр выродился до того, что стал в полнейшее противоречие с собственною задачею, сущностью и стилем, когда он снизошел до уровня кабака для литературы.

Требуя, чтобы сцена была точной кошей с действительности, натурализм должен был привести к убеждению, что все сценическое фокусничество прежних театров, возведенное почти на степень науки, не больше, как бессмыслица. И если, вообще, натурализм мог принести какую-нибудь пользу, то только этим. Прежде, когда считалось достаточным самого скудного, детского намека, самого ничтожного орудия для того, чтобы создать на сцене иллюзию, прежде все устраивалось гораздо легче, чем теперь, когда все на сцене, вплоть до мелочей, должно быть так, как в «жизни». Никому, в прежнее время, не мешало, если на сценических скалах вдруг появлялись складки, если актер хватался за стул, написанный только на стене. Теперь же, когда даже ничтожнейшие детали должны быть воспроизведены с полнейшею научною точностью, когда все должно пройти сквозь строжайший {73} контроль действительности, теперь достаточно малейшего дуновения, прозмеившегося по призрачно каменным стенам, чтобы все вдруг стало смешным. Таким образом, весь этот сложный, безумно дорогой аппарат, имевший одно только назначение: создать полную иллюзию действительности — совершенно не достигает своей цели. И чем механика этого аппарата делается все лучше и лучше, тем яснее становится, что задача эта, вообще, неосуществима.

Высокое развитие современной сценической техники и параллельно с нею выросшие требования натурализма превратили фотосценический ящик в полнейший абсурд. Мы дошли до последнего предела нашей мудрости. Само развитие условно-традиционного театра показало нам, что мы тащим за собою аппарат, исключающий возможность всякого здорового роста в этом деле. Вся эта мишурная дрянь из картона, проволоки, парусины, весь этот пошлый блеск пришел к концу!

# **{74}** Цель и стиль театра

## 1

Один из наших величайших юристов написал всемирно известную книгу, которая называется: «Цель в праве». Будущий философ искусства напишет книгу, которая будет называться: «Цель в искусстве». Цель создает форму социальной жизни: право. Цель создает и форму искусства: стиль. Если мы желаем найти руководящую нить в вопросах искусства, мы должны, прежде всего, выяснить себе цель его.

Цель театра, как мы говорили выше, создать в человеке высокое настроение и, затем, разрядить его. Но если настроение наше достигло такой высоты, что мы уже не можем излить его в рамках окружающей нас условной действительности, то нам остается только вознестись над этим условным миром, над этою действительностью, вознестись в какой-то совсем иной мир, в котором все то, что только что казалось лишенным всякого единства, разбитым на ничем не связанные между собою части, вдруг представится нам, как полная и завершенная в своей гармонии сфера явлений. Если такова задача всякого искусства, вообще, то тем более искусства театрального: {75} тут эта задача выступает в торжественнейшей своей форме. На сцене все то, что есть в нас чисто человеческого, доброго и злого, возвышенного и низменного, должно быть пережито без всякого остатка, во всем своем объеме. Когда явления, происходящая на сцене, своим ритмом, овладевают нами до такой степени, что мы начинаем сливать свою внутреннюю жизнь с ее жизнью, то мы испытываем при этом величайший подъем нашей внутренней личности и постигаем мир в такой глубине, в какой он никогда не раскрылся бы перед нами при иных, обыкновенных условиях. Об этом знал уже Аристотель. Κάταρσις, его обозначает, буквально, ничто иное, как очищение, освобождение от тяжелого гнета жизни в безграничном самозабвении и самослиянии с хоровым, универсальным ее элементом. В театре, как уже сказано, мы не ищем ни литературы, ни музыки, ничего подобного. Мы ищем в нем вдохновенного слияния со множеством других людей, общего подъема чувств. Но для того, чтобы это стало реальною возможностью, необходимо, чтобы нас захватил один непреодолимый поток, чтобы все мы трепетали единым волнением. Мы достигаем этого уже тем, что расхаживаем по театру, раскланиваемся со встречными знакомыми, болтаем, шутим, смеемся. Но несравненно более сильный подъем овладевает нами, когда на сцене начинаются какие-либо действия, привлекающие всеобщее внимание, разливается ритм движений, {76} увлекающий наши сердца, наши чувства. Драматическое искусство, по существу своему, это танец, ритмическое движение человеческого тела в пространстве, творческий порыв к законченному, гармоническому слиянию с миром, созерцаемому, сквозь упоение экстаза, в совершеннейшем порядка, над всеми дисгармониями жизни.

Танец всегда был формой культа. У древних народов он был даже важнейшей из форм религиозного культа, потому что жертва, эта священнейшая из мистерий, была и есть, с точки зрения формы, ничто иное, как апогей, как центральный момент танцевального действия. Такое положение жертва занимает еще в религиозно-танцевальных оргиях примитивных племен, а также и в трагедии, которая, в жизни древних, как и новых культурных народов, представляется настоящим оргиазмом танца, в самом одухотворенном его выражении. Если движения пляшущего, главного действующего лица, становятся более оживленными, то само собою устанавливается при этом определенный ритм звуков. Ноги стучат в такт, руки рефлекторно между собою соприкасаются и ритмично ударяют по телу, пальцы щелкают, и, наконец, все это страстное движение исторгает из груди пляшущего целый ряд криков, кряхтенье, шипенье, стон, вздохи, возгласы, которые оказывают сильнейшее действие на нервы зрителей. Как известно, японский театр, даже дойдя до последней ступени своего развития, {77} до сих пор не может от всего этого отрешиться. Само собою разумеется, что это ритмическое чередование звуков, выражений чувств, взрывов страсти начинает мало-помалу культивироваться сознательно. Оно становится пением, ритмическою речью. И вот приходит поэт, который всю последовательность звуков и слов переводит в мире духовных представлений. При этом необходимо постоянно помнить, что истинная драма, с определенным стилем, может возникнуть только тогда, когда поэт в творчестве своем исходит от ритма телесных движений, имеющих необычайный, торжественный характер. Может быть, он переживает эти ритмические движения только фантазией, но, в минуты творчества, они живо проносятся перед его глазами: факт, который актером и зрителем угадывается инстинктивно. Все остальное — литература, хотя бы даже и классическая, — литература, но не драма.

Не буду вдаваться в дальнейшие описания того, как из экстазно настроенной толпы, увлеченной актером, мало-помалу выделяется круг людей, захваченных им с особенною силою, как круг этот, ставши хором, стремится вступить с актером в более тесное общение, как воспламеняет он актера хлопанием рук, криками, как, ставши оркестром, он стремится зажечь в актере все более и более яркое пламя, как, наконец, из этого тесного круга, опять-таки увлекаемые силою ритма, притягательною силою сценической игры, {78} выделяются все новые и новые лица, чтобы явиться соучастниками театрального действия. Нам хотелось только установить, что драма, даже в самых сложных и одухотворенных своих выражениях, ничто иное, как ритмическое движение человеческого тела в пространстве, органически выросшее из движения празднично настроенной толпы, что и сейчас она является тем же самым, чем она была на первых ступенях своего развития. Вот что мы читаем об эллинской культуре у И. Тэна: «Она сформировала человека при помощи хора, научила его принимать скульптурные позы, делать пластические жесты и движения. Она ввела его в группу, образующую живой рельеф. Она поставила себе задачей: сделать из него актера, даже помимо его воли». И, вообще, мы никогда не должны забывать, что, по существу своему, драма сливается с настроением массового подъема. Она существует только тогда, когда ее переживает толпа. «Переживание того, что происходит на сцене, — вот истина, от которой идут все прочие директивы». Эти слова Адольфа Гильдебранда ставят перед нами проблему театра ребром. Для беспримерно-поверхностной мысли разных современных философов и специалистов литературы нет ничего легче, как сказать, что «произведение искусства» имеет объективную, самодовлеющую ценность. Но, несомненно, это только наивная иллюзия.

## **{79}** 2

Произведение искусства, взятое само по себе, не имеет никакой иной ценности, кроме ценности того материала, из которого оно возникло. Стихотворение, принадлежащее перу даже величайшего поэта, но написанное на языке, который никому не понятен, не имеет никакой ценности: это — листок бумаги, и только. «Ценность», следовательно, не в самом «произведении» искусства. Она возникает лишь с той минуты, когда между произведением искусства и человеком устанавливается известное отношение, когда оно входит в круг его переживаний. Это взаимоотношение оставляет в человеке некоторый ритм, ритм движения, который и является единственно реальною его ценностью, ее началом и ее концом. Произведение искусства существует лишь в той мере, в какой оно создает такого рода движения, в какой оно может быть «пережито» человеком. В тот момент, когда оно становится предметом нашего переживания, оно создается как бы вновь. Создание искусства, само искусство, красота, — это не объект и не субъект, а только движение, возникающее из соприкосновения субъекта и объекта, из восприятия искусства человеком. Движение воспринимается и осмысливается нашим сознанием при помощи органов, которые мы называем такими общими именами, как «чувства» и «душа». Свойствами этих органов {80} и определяются количество и качество движений, входящих в круговорот нашего сознания, наших ощущений. Чувство счастья создается размеренным ритмом, созвучием и совершенством ответных сотрясений внутри нас.

Что жизнь вне сцены не тождественна с тем, что происходит на сцене, может быть доказано в каждую данную минуту. Реальность художественная, которая является ничем иным, как только некоторым движением психологического характера, ни в чем не сливается с тем действительно «реальным» материалом, которому сцена дала плоть и форму. Это не нуждается ни в каких доказательствах. И тем не менее, мы забываем об этом постоянно, когда речь заходит о драме, об актере, о сцене, о режиссере и пр. Драматическое произведение странным образом отождествляется с тем, что происходит на сцене, совершенно отрешенно от зрителя, хотя именно зритель и есть то существо, которое создает явление драматического искусства, переживает его — каждый зритель по своему. Драматическое произведение это не то, что происходит на сцене, и не то, что написано в книге. Это то, что рождается заново в каждую данную минуту, что переживается, как определенное пространственно-временное движение. Этому переживанию помогает все, решительно все, что, сознательно или бессознательно, подействовало, в известный момент, на человека. На первом плане, конечно, истинный возбудитель драматического явления: {81} актер. Затем — то пространство, в котором выступает актер, пространственное отношение между ним и переживающим зрителем, те зрительные и слуховые впечатления, все без исключения, которые сопровождают восприятие сценического действия. Наконец, физическое и психическое самочувствие зрителя, хорошее или дурное. Все, решительно все, имеет тут свое значение, все, что так или иначе действует на нашу душу. Для художника сцены, для драматического гения, главная задача — из всего непрекращающегося хаоса впечатлений, действий и возможностей извлечь самое необходимое, то, что помогает возникновению драматического переживания, то, что имеет, в этом смысле, определенное значение, и, затем, сообразно с этим, построить те элементы, которые должны быть переведены на сцену. Следует ли, при этом, иметь в виду более широкий или более узкий круг возможных влияний, зависит исключительно от общего культурного уровня данного момента. Мы знаем, что современники Ганса Сакса и Шекспира, помимо игры актера и текста, реагировали только на самые грубые элементы сценической картины. Что же касается обстановки, в которой появлялся актер, так называемого колорита локального, то для человека того времени это не имело никакого значения, равно как не имел для него значения вопрос личного комфорта, где именно он сидит в театре, тепло ли в нем, имеется ли вентиляция, видно ли все, как следует. Он {82} получал желаемое драматическое переживание совершенно независимо от того, были ли все эти моменты приняты в соображение при устройство театра, при его обсуждении с художественно-артистической стороны.

Не так обстояло это дело в мире античном. Греки и римляне, в период наивысшего их культурного развития, требовали, чтобы, при устройстве театра и сцены, были приняты в соображение, в полной мере, все требования искусства. Они хотели, чтобы драматическое впечатление, которое они получали в театре, приобретало силу и ясность, необходимые для полноты их художественного удовлетворения. Так же относился к этому вопросу и человек ренессанса, человек рококо и так же относится к нему человек современный. Каждая культурная эпоха воспринимает впечатления драматического искусства в своих собственных формах, соответственно особенным своим психологическим тенденциям. Формы эти подвержены постоянным превращениям и видоизменениям. Последняя трансформация этого рода нашла свое выражение в искусстве Мейнингенцев: они создали условия, необходимые для того, чтобы драма могла стать предметом полного переживания для буржуазии, проникнутой духом модного в то время рационализма. Они выработали определенную технику постановок, которые должны были удовлетворять грубым требованиям людей с историческими и естественнонаучными познаниями и которые показывали самую драму, {83} как некоторую копию «действительности», сначала исторической, а потом и современной. Было ошибкой по существу считать натурализмом только копирование современной действительности, противопоставляя его копированию действительности исторической. И то, и другое одинаково натуралистично по своему характеру, ибо в принципе совершенно безразлично, копируются ли какие-нибудь старые церкви романского стиля, или новейшие какие-нибудь салоны, коронационные облачения Меровингов, или простая блуза фабричного рабочего. Натурализм по отношению к явлениям современности был только последним выводом из натурализма исторического, как он выступил в школе Мейнингенцев. И школа эта, для широкой публики той эпохи, была на высоте своей задачи, ибо она фактически выполняла все те условия, при которых зритель воспринимал драму, как мотив для большого внутреннего переживания. Знаменателен, при этом, тот факт, что при устройстве зрительного зала все еще держались фикции, будто представления должны происходить перед блестящим придворным обществом. Фикция эта прямо необходима была для того, чтобы публика, буржуазная и напыщенная, могла получить большое впечатление. И, с точки зрения живых надобностей того времени, легко понять, что в пышных театральных зданиях, представляющих подражание танцевальным залам в стиле барокко и рококо, могли быть приняты и иметь успех разные грубые, банальные сцены {84} и картины натуралистической драмы. Публике того времени было необходимо и то, и другое, для полноты ее театрально-драматического впечатления.

Переход от этих театральных форм к Мюнхенскому Художественному Театру является ничем иным, как необходимым выражением наступившего за это время душевного и культурного переворота. Стало очевидно, что тысячи, десятки тысяч народа не находят для себя в театре никакого удовлетворения, даже в том случае, если ставятся произведения величайшего драматического творчества, при участии самых выдающихся актеров и добросовестнейших режиссеров. Самая лучшая, самая передовая часть публики совершенно отстранилась от театра, у которого не было больше никаких средств для завоевания горячего сочувствия среди всех классов общества. К ней примкнули образованнейшие элементы страны и — прежде всего — почти все крупные художественные деятели. Таким образом, дело шло, в действительности, не о том или ином частном вопросе, о «вопросе вкуса», не о том, чтобы дать более или менее изящное устройство зрительного зала, не о том, чтобы поставить на сцене более или менее изысканные картины или показать определенные костюмы, маски и пр. Нет, тут затронут был вопрос о самом существовании театра, в высшем смысле этого слова. Надо было решить вопрос, могут ли лица, принадлежащая к наиболее деятельным, культурным слоям общества, переживать еще какие-либо драматические впечатления, {85} или нет. В театров условно-традиционном и даже в театре «литературном» такая возможность совершенно исключена для них. В своих культурных ощущениях современный человеке сдвинулся с места, ушел вперед, не захватив процессом своего развития современный театр. Вот почему та связь, которая до известной степени должна существовать между чувствами, инстинктами, мыслями и подсознательными движениями зрителя и актера, совершенно пропала.

Актер и зритель, сцена и зрительная зала, по своему происхождению и по самой своей сущности, не противоположны друг другу, а нечто единое. В японском театре, которому мы отнюдь не должны подражать, единство это очевиднейшим образом свидетельствуется тем мостом, по которому из зрительного зала проходит на самую сцену актер. Когда он по этому мосту возвращается назад, в публику, его иногда обнимают, целуют и приветствуют — он же спокойно продолжает свою игру с моста. Шекспир и его актеры тоже выступали довольно часто окруженные зрителями, ибо тогда, в глубине сцены, обыкновенно устраивались ложи. И в старинном итальянском, французском и немецком театрах знатные гости рассаживались по самому просцениуму, слева и справа, так что наиболее значительные моменты разыгрывались между ними. Мы можем, следовательно, сказать, что сознание единства всей театральной толпы, актеров и зрителей, сцены и зрительной залы, потерялось только тогда, когда, с падением {86} основ старой культуры, выродилось и живое понимание истинных задач сцены, и на первый план выступили, в качестве руководящих идей театра, задачи поучительные или варварские.

## 3

Но, спрашивается, каким образом, вообще, сложилось понятие сцены? Как возникло понятие зрительного места, пространства, стилизованного для известных задач? Очень просто: оно возникло из того факта, что для переживания известных драматических впечатлений люди собирались часто в одном определенном месте. Ноги танцующих, ноги пляшущих актеров, крепко утоптали это место. Сначала возникает нечто в роде арены. Затем, для удобства пляшущих актеров, арену эту устилают соломой или деревянными досками. Одновременно с этим, для удобства публики, устанавливаются определенный места. По мере того, как растет число зрителей, все больше и больше выясняется необходимость поднять место, куда направлены взоры всех. И вот — сцена готова! В то же время становится необходимым, по тем же соображениям, задние места для публики поднять полукругом над передними. Вот и амфитеатр! Весь театр, в принципе, готов. Остальное все имеет второстепенное значение. Это только — комфорт, вызванный климатическими или иными внешними условиями. А то, что сцена, поднятая над уровнем зрительных мест, была совершенно выделена из общего {87} круга, в качестве как бы отрезанного от него сегмента, объясняется только заботами об удобствах актерской игры.

Желая из идеи театра извлечь представление об его форме, мы попутно убеждаемся в том, что слиянием всех видов творчества театр быть не может. Он достигает совершенства не при помощи равноценного сотрудничества всех искусств, потому что он и сам по себе является вполне независимым искусством. У него своя задача, свой генезис, свои законы и свои свободы, отличные от прочих искусств. Он и не нуждается в этих искусствах, чтобы быть тем, чем он должен быть. Драма возможна без слов и без звуков, без сцены и без костюмов, исключительно как ритмическое движение человеческого тела. Но обогащать свои ритмы и свои формы из арсенала других искусств сцена имеет, конечно, полную возможность. И так как задача театра, как мы видели, стать торжественным средоточием всей современной культурной жизни, то, черпая из других искусств, сцена должна сообразоваться, при этом, с тою ролью, какую отдельные отрасли творчества играют в интеллектуальном движении данной эпохи. Укрепляя свои экспрессивные формы при содействии разных элементов, драма неизбежно должна подчинить своим принципам и поэзию, и музыку, и живопись, и архитектуру, нисколько, однако, не чувствуя себя вынужденною посягнуть на самостоятельные основы отдельных искусств.

# **{88}** Актеры

## 1

Редко самые драгоценные дары искусства расточались так бессмысленно, как расточаются в наши дни дары сценических художников! Им не хотели предоставить даже тех скудных средств к возвышению их искусства, всего его стиля, которые были завоеваны еще во времена Гете, но дошли до нас в измененной, более грубой форме. У актеров хотели насильственно отнять главную радость их искусства, чувственного и естественного в самой высокой степени, чтобы окончательно превратить их в обезьян, передразнивающих болтовню и быть окружающего повседневного мира. Каждый раз, попадая за последнее время в театр, я невольно думаю: еще немного, и в Германии больше не найдется актера, который мог бы со сцены с достаточным совершенством прочесть какой-нибудь стих из немецкого драматического произведения. Но не будем говорить о заурядных фарсовых представлениях и разных увеселительных зрелищах. Будем держаться произведений «литературного» характера, возвышающихся над общим средним уровнем. Произведешь эти требовали от актера, {89} чтобы он умел на сцене курить, плевать, кашлять, сопеть, чихать, издавать разные гортанные звуки и показывать предсмертные конвульсии, чтобы он умел передавать отвратительный жаргон всех диалектов, располагал достаточным количеством прилизанных оборотов речи, чтобы в жестах, костюмах и чувствах своих он являл собою некоторый беглый эпизод из современной жизни, некоторый анекдот из мимолетной действительности. Тогда, став перед его искусством, плоский и самодовольный человек должен был сказать: «Да, это то самое, что мы видим в жизни»! Не скажем ни слова о литературном значении таких пьес. Но мы не можем не восстать против одного, против извращения творческих сил актера, столь нужных нам для истинной драмы. Во всяком случае, должно быть установлено строгое разграничение между драматическим искусством, в истинном, абсолютном смысле этого слова, и романической литературой новелл, эстетической лирикой и психологией, которые случайно облечены в форму диалогов и стремятся на сценические подмостки исключительно ради более полной, ради более эффектной огласки своих идей.

Наиболее образованные классы немецкого общества не могли слишком долго удовлетворяться сценической имитацией случайных явлений жизни. Что касается других искусств, музыки, пластики, живописи, строительного и орнаментального искусства, то нужно сказать, что носители {90} немецкой культуры давно уже освободили эти сферы человеческого творчества от всякой фальшивой подделки под чужие стили, от всякого стремления к натурализму. И пришлось бы совершенно отвернуться от современного сценического искусства, если бы оно продолжало оставаться в своей хаотической бесформенности, на той культурной ступени, которой нет ничего параллельного в других областях современной интеллектуальной жизни. Уже и теперь шансонетные певицы и комические персонажи разных варьете превосходят молодое поколение актеров умением владеть своим телом, всеми чувственными своими ресурсами. А художники-живописцы, — вообще, люди других искусств, — часто предпочитают услаждать свой взор зрелищем истинной жестикуляции, зрелищем пестрых красочных костюмов на увеселительных сценах, чем отдавать свои нервы на оскорбительную скуку наших современных театров, с их бестолковой, назойливой грубостью, или же на горестное созерцание фальшивого применения и унижения прекрасных талантов.

Ваше место, господа артисты, в первых рядах искусства! Творя, вы из рамой сцены выносите свое создание на свободу, вы возвращаете его жизни. Вами замыкается круг. Значение ваше глубже и ценность ваша гораздо выше, чем думали это до сих пор! Они коренятся в живых задачах самого драматического искусства. Доведя до совершенства всю свою организацию, {91} пронизав всю плоть и кровь свою поэтическими ритмами, всем, что есть на свете человечного, вы разбиваете тысячу оков, которыми отрезано от людей всякое создание искусства, и прямо вносите его в живой поток чувственно-зримого мира. И вас любят, даже тогда любят, когда вы представляете на сцене такое исчадие ада, как Ричард, потому что и в нем человеческая природа, в своих типических чертах, достигает полноты своего выражения, и лишь отдельные индивидуальные черты его внушают нам ужас. Но мы не можем не уловить, за этими индивидуальными чертами, той победной и радостной силы, которая должна быть названа вечно правым и в себе самом законченным ритмом мира, ритмом чисто-космическим. «Тысяча сердец трепещет в груди моей»!

Вас любят за то, что вы искусство духа растворяете в цветущую атмосферу чувственности. Все, что есть девственного и материнского в женщине, всякий гордый порыв и стремление к власти и творчеству в мужчине, все чувственное, все страстное, открывается пред искусством, одушевляется его чарами, как живительным и освободительным напитком. Вы то, что рисуется человечеству сквозь призму вечных надежд, мечта, воплощенная по воле поэта: первенцы тела и души!

Вот почему орудия искусства, имеющие наиболее чувственный характер, должны быть самыми важными для вас! Если слово поэта стало {92} вполне вашим достоянием, и в духовном смысла слова, и в смысле живой речи, то это значит, что вы прошли только первую, подготовительную стадию: вы усвоили материал для предстоящей работы. Теперь вы должны начать творить, должны себя самих претворить в тот образ, который задуман художником, отнюдь не низводя его к чему-то единичному и случайному, а поднимая себя на высоту его универсальности, его типичности, его красоты. И тут потребуется все ваше тело. Если вы думаете, что лицо является наилучшим средством для выражения человеческих чувств, то вы ошибаетесь. Поняв, что с падением буржуазии, с падением современного варварства, из театра исчезнут и бинокли, вы уже не станете изощряться в придумывании характерных гримас. Обратите внимание на то, что все экспрессивные средства ваши должны оказаться достаточными для большой залы. Это настоящее мучение для художника, если, следуя разным не эстетическим предписаниям, он должен производить одни только стеснительные, утилитарные движения, практикуемые в нашем обиходе. Уже оратор едва может преодолеть в себе стремление к более свободной символике жестов. А для актера такой порыв является первоисточником всего его творчества. 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 {93} задача выражения получает более широкий характер. Чем ближе к связному ритму танцевальных движений, тем совершеннее творчество актера, хотя, при этом, он никогда не должен стать танцором в буквальном смысла слова. И драматический поэт обязан тут подготовить почву для актера. Удивительный прообраз создал в этом направлении Шекспир своим Гамлетом, ибо сыграть эту роль с полным успехом это значит дать исчерпывающее выражение духовного в чувственных формах танца. Каждое слово Гамлета отражается волнами движения по всему его телу! Вот он рядом с Офелией. Они то выступают вперед, то отступают назад, то бегут друг от друга, то устремляются друг к другу навстречу. Вот они сошлись вместе, вот они разошлись в разные стороны. Да это, ведь, почти менуэт!

Офелия. Как чувствуете вы себя, мой принц, в последние дни?

Гамлет. Приношу вам мою покорную благодарность: хорошо!

Так, с придворным поклоном, начинается этот манерный танец. Вот где тайна всех великих ролей, Гамлета, Мефистофеля, всех тех сценических образов, которые созданы чувственною сущностью всякого театрального искусства: танцем!

## 2

И, тем не менее, танец сам по себе не есть еще драматическое искусство! Он только {94} чувственный импульс, который переходит в драматическое действие при помощи творческих идей фантазии, при помощи разных пластических представлений и интеллектуальных моментов. К счастью, нам не приходится теперь обсуждать теоретический вопрос о взаимоотношении между танцем и сценическим искусством, между стилем одного и стилем другого. Вопрос этот может считаться уже разрешенным окончательно, в опытах Мадлэн. Спор врачей и гипнотизеров, будто бы владеющих секретом каких-то тайнодействий, смолк уже навсегда. Если в этой изумительной женщине мы еще видим «чудо», то только чудо искусства, чудо культуры. Действительно, прежде, чем начать свой танец, она была «погружена в сон», и во сне этом сознание ее приобрело совсем другое направление и раскрылось для ценностей совсем иного мира, иного характера. Но в этом нет ничего удивительного, ничего необыкновенного. Все выступающие перед публикою артисты, поскольку они, действительно, должны творить, должны, под импульсом внутреннего переживания, создавать внешние эстетические формы, нуждаются в некотором «гипнозе», как выражается современная наша медицина. Прежде, в таких случаях, говорили о состоянии необходимого экстаза. С течением времени у каждого из артистов устанавливается особенная техника самовнушения. О многих знаменитых актерах известно, что они всегда прибегали ко всяческим подбадривающим {95} средствам, чтобы преодолеть лихорадку первого выхода на сцену. Одному необходимо выпить бокал шампанского, другому — иной напиток, чтобы рассеять те задерживающие представления, которые мешают разоблачить перед толпою свое внутреннее я, свое тело, открыть перед нею те личные тайны, которые, обыкновенно, спрятаны от мира под густым покровом разных инстинктов, чувств и привычек. У Мадлэн все это делается при помощи гипноза. Та легкая истерия, которая констатирована у нее врачами, ничего решительно не опровергает, так как именно люди с сильными, крепкими инстинктами всего более поддаются внушению, как доказывается это с полною ясностью всеми истерическими эпидемиями древних античных времен (менады, корибаиты, вакханки, посвященные в культ Диониса) и средних веков (флагелланты). Таким образом, Мадлэн первая дала нам образец мимической и балетной артистки, самого строгого стиля. Никогда еще мистическое преображение человеческого в божеское, никогда еще таинство горя и радости не открывалось перед нами, перед людьми атеистической эпохи, с таким совершенством, в такой чистоте. Мадлэн спит. Ни мысли, ни воли, ни каких-либо эмоций. Чистые, творческие силы, точно видения святой Екатерины, поднимаются из глубины ее души. Они несут с собою звучащие небесные ритмы, взволновавшие темную бездну ее существа. Душа ее то дрожит, трепещет, {96} свивается нужными волнами, то разливается широкими плавными кругами, несется пенистыми валами, шумно и бурно вперед. И вдруг опять — молчание, неподвижная тишина священного полуденного покоя. Все это, из мира тьмы, из мира недосягаемого и непроницаемого, раскрывается перед нашим восхищенным взором в совершеннейшем отражении сценического творчества. «Ночные видения, бродящие по запутанному лабиринту нашей души», выходят на свет земли. Все это мы можем видеть нашими собственными глазами, все это мы можем пережить, в чистоте и совершенстве, в той самой последовательности, в какой все это развертывается в действительности. И все это было бы совершенно невозможно, если бы не пришел на помощь творческий дар форм, присущий этой женщине. Мы слишком хорошо знаем, что не всякая женщина способна, в состоянии вещего гипнотического сна и бодрствования, проделать то, что проделывает Мадлэн, чтобы хотя на одну минуту усомниться в ее творческих силах.

Всякий акт творчества совершается как бы в полусне. Во тьме бессознательности рождаются формы искусства. Но чтобы вывести эти формы на свет божий, чтобы создать из них определенное произведение, требуется некоторое сознательное действие. Но каждое сознательное действие, в отдельности, отнимает нечто от Вечного, нечто от его совершенства, и дает ход человеческим, слишком человеческим, {97} мыслям и соображениям, которые кладут на него свое пятно. Через сознательность в произведение искусства проходит дух случайного, пошлого, дух тяжелых земных условностей. Здесь перед нами совсем другая картина. Чудесным образом тело Мадлэн освобождается от оков земных законов, от всякой тяжести. Плоть и кровь ее непосредственно входят в атмосферу принципов чистых и вечных. «Все, что проходит, только символ».

Вот перед нами Ева, коварно внимающая сладким словам искушения и, в то же время, сама полная искушения, соблазна, тоски, гибели. Вот Юдифь, переживающая муки страсти в объятьях Олоферна и затем гордо проходящая сквозь ликующие ряды воинов с отрубленной головой его. Вот Саломея, несущая голову Иоанна на серебряном блюде, замутившая своими телодвижениями, во время танца, сознание всех присутствующих и утоляющая преступную жажду своих уст пьянящими поцелуями в мертвые, окровавленные губы Крестителя. Она ангел, с лилией в руках благовествующий избранной Деве. Она сама эта пресвятая Дева, в экстазном смирении внимающая словам благой вести. Вот она, изнемогая от великих сердечных мук, трепетными руками обнимает труп возлюбленного сына. Вот она, ликуя, возносится в золотом сиянии одесную великого Бога сил. Она Клитемнестра, то жаждущая убийства, опьяненная чувством мести, {98} жестокостью и кровью, то сама ведомая, как жертва, на казнь собственным своим сыном. Она Елена, гордо выступающая вперед во всем великолепии своей победной красоты. Она Антигона, идущая, безмолвно и покорно, с урной на плечах, к истлевшему праху любимого брата. Она Кассандра, объятая ужасом, полная неистовой ярости, кричащая, вопящая при виде надвигающегося страшного будущего. Не напрасно течет в ее жилах азиатская кровь: она может быть Медузой, Эриннией, восставшей из довременной тьмы смерти, с когтями пены и губительным взглядом, все обращающим в камень. Она истинная Медуза. Голова ее увенчана темным хаосом волос, которые падают на плечи извивающимися змеями, губы ее трепещут истомой смерти и страсти. И как прекрасна была она в тот момент! Мы точно постигли всю правду великих слов поэта: «трепет ужаса — самое чудесное из того, что доступно человеку».

Она проходит круг своей жизни, твердо и непогрешимо, по велению высших законов, которому подчинена неведомая судьба мира. Вот она стоит перед нами, как богиня солнца: в неподвижно застывшем порыве вверх, с радостно поднятою головою. Вот она, как ветер, несется по шумящим лесам и полям. Как мотылек, она порхает с цветка на цветок, опьяненная радостью. Моментами она кажется ребенком, перед которым впервые открылись чудеса мира, с его {99} птицами, пестрыми, поющими, с его светлячками, мерцающими на благоухающих растениях, с его золотыми жуками, наполняющими воздух своим жужжанием. Моментами она женщина, обремененная грехами. Полная отвращения, ужаса, стыда, простирает она руки вперед, и губы ее шепчут слова леди Макбет: «Все благоухания Аравии…»

Любовь, с ее страстными призывами, с ее исканиями, с ее нет и да, с ее ожиданиями и кокетством, с ее задором и томлением, с ее разрывами и недоразумениями, с ее небесными радостями, с ее смертельною тоскою, — всю эту великую и вечную песню любви славит ее тело новым, торжественным гимном. В иные минуты она кажется молоденькой Джулией, бледнеющей в первый раз под пламенным взглядом своего возлюбленного, Офелией, с невинным бесстыдством разоблачающей перед нами все тайные желания своего разбитого сердца, Изольдой, отравленной смертоносным напитком любви и затем умирающей в ликующем единении ее души с душою Тристана.

Нет такого трагического образа, которому она не сумела бы дать своей плоти. Точно под чьим-то магическом жезлом ожили веселые танагрийские статуэтки, и перед глазами нашими закружились в хороводе воздушные лица, полные грации, любви, веселья, радости и ликования. Иногда мы вспоминали японцев, и становилось понятным, почему жесты их кажутся нам удивительно близкими. Иногда вспоминались {100} Рименшнейдоровские плащаницы и Дионисовские оргии на греческих вазах. И во всем этом каскаде форм не было ни одной формы, повторяющей что-нибудь из того, что мы уже видели раньше. Все — творчество, все — создание ее живой крови, пронизанной идеальным, гармоническим ритмом. Выразительность ее тела не поддается никакому сравнению. Но невозможного тут нет ничего. Вспомните чрезмерную экспрессивность на картинах Грюнвальда, всю плоть, всю кровь ярчайшей экспрессивности в хоре Обераммергауских Мистерий, разыгрываемых простодушными крестьянами, которые и в глаза не видали никаких картин старых мастеров и потому не могли, конечно, ни в чем подражать им. Эти явления убеждают нас в том, что наиболее одаренные из нас, женщины и мужчины, способны к танцу, стоящему на одной высоте с танцами Мадлэн, и не только к танцу, в узком смысле этого слова, но и к изобразительной мимике монументального стиля. Ведь это именно и показала Мадлэн своими танцами, выражавшими мысль драматического слова или дух драматической музыки.

Что это было большое драматическое искусство, мы уже сомневаться не можем. И если мы действительно стремимся к тому, чтобы рядом с увеселительной натуралистической театральной литературой создать настоящее ритмическое искусство сцены, то танцы Мадлэн указывают нам тот путь, которым мы должны идти в этом {101} вопросе. Это ритмическое искусство, быть может, существовало уже тогда, когда Эсхил поставил свой хор Эринний, окутанных тьмою ночи, или когда Еврипид вывел на сцену разнузданных вакханок, Но здесь было налицо, кроме того, и великое изобразительное искусство. Действительно, греческая пластика периода расцвета не кажется нам больше чудом. У греков были великие танцовщицы. Все дошедшие до нас известия свидетельствуют о том, что религиозно-обрядовые танцы исполнялись в состоянии вакхического опьянения, в состоянии несомненного сомнамбулизма. Древние народы часто имели перед своими глазами то, что поразило нас впервые в танцах Мадлэн: проникновенное движение телесных форм под импульсом души, под импульсом того ритма, который проявляется с одинаковою силою, как в законах мира физического, так и в законах мира духовного. «Греческое искусство было бы совершенно немыслимо, говорит Фуртвэнглер, без греческой гимнастики». В Элладе танец был тем искусством, тем звеном, которое связывало гимнастику с царством другого изобразительного искусства, с царством Муз. Вот откуда эта огромная роль, которую он, вообще, играет в эллинской культуре. Роль эта так велика, что, поистине, можно сказать: без танца, без пластической гимнастики, подготовляющей к искусству танца, никакая настоящая культура совершенно немыслима. Без него пластика и драма имели бы только ограниченное, {102} одностороннее значение. Поэтому Фуртвэнглер и приходит к заключению, что нам необходимо внести элемент танца в наше воспитание, если только мы серьезно стремимся стать истинно-культурным народом. «И в нашем народе, пишет он, осталось не мало следов того, что можно было бы назвать свойственною ему гимнастическою культурою. Я имею здесь в виду драгоценнейший осколок этой культуры, характернейший северо-баварский Schuhplattlertanz’е, требующий от мужчин большой телесной гибкости, эластичности, артистического творчества и известной фантазии. Греческое искусство показало нам, до какой высоты и утонченности может дойти народное гимнастически-поэтическое искусство». Но то же самое показала нам и Мадлэн. Конечно, Фуртвэнглер упоминает о Schuhplattlertanz’е только как о свидетельстве того, что в народе нашем продолжает жить некоторая творческая способность танца, а вовсе не для того, чтобы пропагандировать этот баварско-тирольский танец для наших салонов, и вовсе не для того, чтобы, через него, проложить дорогу особенной культуре чисто-немецкого танца. Даже больше того. Безыскусственность и непосредственность выражения, которыми отличается этот крестьянский танец, должны быть усилены до последних пределов возможного, и в будущем для этого наверное потребуется некоторое гипнотическое воздействие на юношей и девушек. Это придется сделать для того, чтобы освободить {103} их движения от сковывающей условной стыдливости и открыть перед ними возможность отдаться вполне демону ритма, просыпающемуся в их благородной крови, когда ее коснутся чудесные волны драматической поэзии или музыки. Мадлэн и после нее Р. С. Дени вызывали целые бури восторгов, такое исступленное восхищение огромнейшей толпы народа, на какое современный человек казался совершенно неспособным. И обстоятельство это имеет колоссальнейшее значение! Отныне уже нельзя говорить, что мы еще не созрели для этого высокого стиля, что у нас нет еще для него соответствующей публики.

Уже у Гете, в его «Wilhelm Meisters Lehrjahren», мы находим признание, что актерское искусство и искусство танца составляют, в сущности, одно искусство, что оба эти искусства должны быть развиты при помощи одних и тех же средств. Образ Миньоны, точно ангел-хранитель, витает над всеми такими размышлениями. В «Wanderjahren» мы опять встречаемся с некоторыми теоретическими рассуждениями на ту же тему. В третьей главе третьей книги, по поводу занятий Мейстера анатомией, говорится следующее: «В знании человеческого тела я, странным образом, ушел далеко, особенно в период, когда я совершал свою театральную карьеру. Если сказать всю правду, то необходимо признать, что человеческое тело играет в театре самую главную роль: на первом плане здесь — красивый мужчина, красивая женщина! Если директору театра посчастливится, {104} и он будет иметь в своем распоряжении такие тела, то можно поручиться, что и комедии, и трагедии будут иметь успех. При более свободном образе жизни, который царит в этом мире, научаешься ценить красоту обнаженного человеческого тела гораздо больше, чем при других условиях». Но Гете придавал значение танцевально-гимнастическому воспитанию не только во имя театра. Пронизать всю жизнь ритмом форм — вот что было высшею для него задачею. И ему казалось возможным осуществить эту задачу по отношению к юношеству путем воспитания, построенного на пластической гимнастике. Во второй книге «Wilhelm Meisters Wanderjahre», при описании «педагогической провинции», Гете в следующих точных выражениях устанавливает свой взгляд на значение танца: «Чужеземцы не могли не заметить, что, по мере того, как они подвигались во внутрь страны, все сильнее неслось им навстречу благозвучное пение. Чем бы ни занимались дети, какую бы работу они ни делали, они всегда пели, и песни их, казалось, были специально приурочены к характеру их работы. К вечеру можно было найти и танцующих под живой аккомпанемент различных хоров». «Преподавались также и основные принципы танца», — читаем мы дальше. Впоследствии Гете в основу своих общих воззрений на сцену положил идейный элемент танца. Вторая часть «Фауста» имеет преимущественно хореографический характер, как и всякая истинно высокая драма, {105} вообще, как античная трагедия и комедия, в особенности. В античной драме танец был решающим, первоосновным элементом стиля. Фуртвэнглер подчеркивает следующую свою мысль: «Классическое эллинское телосложение вполне совпадает в своем развитии с ростом греческой драмы»: предпосылкою, и тут, и там, является культура тела, культура его выразительности, создаваемая танцем. И кто не ощущает танца, никогда ни поймет ни настоящей комедии, ни настоящей трагедии. Образованные люди наших дней относятся к такого рода искусству, как танец, только с точки зрения разных литературных понятий и интересуются им только со стороны его сенсационности и потому не могут ни верно воспринять, ни понять комедии и трагедий современных авторов, равно как и великих драматических произведений прошлого, как, например, драм Шекспира. Словом, с какой бы стороны ни подойти к этому вопросу, мы должны сказать, что культура танца является непременнейшим условием всякой драматической и сценической культуры. При детальном изучении этого предмета каждый неизбежно приходит к заключению, что хаос нашей внешней жизни может быть приведен в порядок, подчинен определенной культурной силе, только тогда, когда человеку удается совершить то, что имеет самое близкое и самое простое отношение к нему, если ему удается подчинить свое собственное тело определенному ритмическому закону и развить в нем все присущие ему орудия экспрессии.

## **{106}** 3

Артистические танцы и комедия опять должны стать настоящим спортом, всеобщею страстью, не только во имя культуры нашего тела, не только ради подъема нашей расы, но еще и для того, чтобы создать для мимического искусства публику знатоков. В высшей степени поразительно, до чего совершенно упало теперь понимание сценической игры, как таковой. Даже среди профессиональных театральных критиков Германии можно найти только отдельные единицы, которые судят об актере с точки зрения чисто актерских ценностей, так именно, как издавна судят живописца — под специфически живописным углом зрения, как судят скульптора — под углом зрения чистой пластики, как судят архитектора — со стороны архитектонических свойств его работы, как судят, наконец, музыканта — перед лицом чистой музыки. Образованная публика, которой так страшно импонирует все печатное, следует в своих суждениях за повседневной газетной критикой, поддерживая ее исключительно литературную, психологическую оценку актерской игры, несмотря на то, что в сфере изобразительных искусств публика эта приучена идти совершенно противоположным путем: от артистического восприятия, минуя анекдот, минуя психологию. Если оглянуться на два поколения назад, то мы убедимся, что падение критики в области актерских ценностей совершенно параллельно падению старой {107} культуры танца. В доброе старое время, когда были молоды наши деды, когда из домашнего воспитания не исчезла еще полная вкуса забота о переходящих из поколения в поколение общественных танцах, в то доброе время, когда вызывали всеобщий восторг Пепита и Тальони, еще можно было повсюду найти друзей театра, умевших ощущать сценические ценности во всей их непосредственности, умевших судить о них надлежащим образом. Дилетантизм, обратившийся в какой-то спорт, является здесь, как и повсюду, своего рода подготовительной школой, из которой человек, одаренный творческим талантом, выходит настоящим мастером, а человек, не одаренный в этом отношении никакими специфическими способностями, выходит во всеоружии знаний, с полным уменьем понимать художника, ощущать его игру.

Такая практика мимического искусства, похожая на спорт, была в ходу уже и на заре нашей культуры. В эпоху мистерий и карнавальных игр искусство это встречалось повсюду, — осколки его мы находим еще и теперь в разных горных деревнях, наряду с представлениями Страстей Господних. С особенным умом и особенною заботливостью использовали это искусство Иезуиты, и блестяще развернулось оно в воспитании наших аристократических классов. Оно процветало еще в эпоху юности Гете — его развитию при Веймарском дворе мы обязаны лучшими созданиями драматической поэзии, какими {108} только мы обладаем: «Ифигенией», «Тассо», «Побочной дочерью», «Фаустом». И мы стоим тут на почве старой традиции. Но если некогда практика мимического искусства могла стать общим достоянием целого народа, то я не вижу и сейчас никаких причин, почему явление это не должно повториться и в будущем.

К этому следовало бы направить все наши стремления. Мимическое искусство срослось с народом, вне народа оно совсем не существует. Было бы, поистине, смешно в наше демократическое время заботиться о нуждах каких-то прямолинейных эстетов. И кто действительно знает наш народ, тот знает, какое неисчерпаемое богатство красоты, чисто расовой, скрыто в нем, тот знает также и то, как жива в нем потребность дать исход этой силе! Поможем же ему в этом отношении!

Молодые люди должны находить в театре все, что полезно и необходимо для раскрытия в нашем теле всей доступной ему красоты и выразительности. Эстетически развитые врачи должны постоянно контролировать состояние их тела. Они должны давать им необходимые советы относительно диеты, тренировки, массажа, гимнастики, ухода за кожей и волосами. Тут молодых людей должны обучать художественным танцам, начиная от разных акробатических движений и кончая чувственной передачей моментов чисто психологических, т. е. кончая мимикой, в настоящем смысле этого слова. Но не {109} греческим танцам следует обучать этих молодых людей: через них должен пройти в жизнь принцип движения, принцип красоты немецкой расы, в современном ее состоянии. Скульпторы и живописцы научат их понимать свое тело, научат их драпировать это тело с таким искусством, чтобы красота и выразительность его выступали с особенною рельефностью. Наконец, их познакомят там с искусством ритмической декламации. Любая современная девица пропищит вам сложнейший романс, но из десяти тысяч человек едва ли хоть один прочтет, как следует, какой-нибудь стих, и хуже всех это умеют делать наши профессиональные актеры.

Из этих молодых дилетантов, занимающихся в часы досуга мимическим спортом, само собою выделятся со временем наиболее способные, в качестве призванных специалистов своего искусства, совершенно наподобие того, как это бывает в искусстве верховой езды, где главари кавалькады ведут всех остальных своим примером, своим уменьем. Не одни только танцы, но и все другие разновидности физического спорта двигают вперед наши познания, не только у любителя, но и у актера. Особенно это должно быть сказано об искусстве акробатическом. Шуты шекспировских драм вовсе не были теми скучными философствующими клоунами, какими они стали под тираническим жезлом литературы. Это родные братья нашего современного «эксцентрика», {110} с присоединением огромной дозы акробатического элемента, в артистически утонченном смысле этого слова, как у народов древности, как у японцев. У японцев актеры до сих пор еще с большим вкусом производят гимнастические эволюции и дают этому искусству тончайшее выражение применительно к стилю драматической задачи. Только этим путем мы можем придти к некоторой общей культуре позы, жеста, языка, к некоторому всеобщему постулату «лицедейства», являющемуся неизменным условием всякого понимания, всякого действительного искания изобразительного искусства на сцене. К такому убеждению приводит нас не только знакомство с культурою греков, но и знакомство с культурою японцев. Искусство такого актера, как Каваками, и такой актрисы, как Сада Якко, столь нас поразившее, немыслимо без народной расовой традиции в культивировании выразительности тела и речи. Японский актер не кричит, не неистовствует. Слова произносятся на сцене тихо. Ничего, что выходило бы за грань хорошего тона благородного общества. И, однако, японская сцена дает нам драматические эффекты такой силы, о какой мы, европейцы, не имеем ни малейшего понятия — исключительно стилем игры. Что бы на этой сцене ни происходило, разоблачаются ли перед нами тайные пути Провидения, или мы стоим лицом к лицу с ужаснейшей, потрясающей картиной, что бы ни раскрывалось перед {111} нами — безумнейший размах веселья, или дерзновеннейшая комическая ситуация — требования танцевального ритма сохраняются во всей строгости, совершенно так же, как соблюдается строгая закономерность форм в японской деревянной скульптуре. Даже японский статист, появляющейся в качестве воина, не просто ходит, а величественно двигается по сцене. Он воин, но он, в то же время, олицетворяет собою и Демона войны.

Этим расцветом японское сценическое искусство обязано органическому союзу с глубокими основами, с стихийно чувственными источниками мимической формы, тождественными с первоосновами танца, акробатства, искусства борьбы и фехтования.

## 4

Не лишено значения то обстоятельство, что, воспрянув, благодаря Мюнхенскому Художественному театру, духом и надеясь обрасти театр, стоящей на высоте всей нашей культуры, мы стали, наконец, задумываться и над тем, что, собственно, является существенным элементом актерской игры.

Мы совершенно разучились видеть и ценить в актера самостоятельное, самодовлеющее и само себя исчерпывающее искусство. Еще недавно актер казался нам, особенно в освещении теоретиков театра и драматургов, посредником между литературными ценностями и публикою — {112} к этому сводилось все его значение. Правда, «широкая публика» инстинктивно думала и чувствовала иначе, чувствовала правильнее, чем люди литературные. Но решающее слово исходило только от них. «Художник мысли», человек «психологического анализа» — вот то, что признавалось имеющим право на существование. При этом не отступали даже от самых крайних выводов, утверждая, что сценическое искусство является ничем иным, как только «прикладною психологиею», т. е., что оно не есть, в сущности, искусство. Вот почему драму и ее исполнителей «принимали всерьез» только тогда, когда они покорно отдавали себя на службу литературным задачам. Специфически актерское искусство — творить сценические формы — до такой степени отступило на задний план, что в настоящее время мы уже по пальцам можем пересчитать те единичные актерские величины, которые светлыми пятнами выступают на общем фоне современной жизни. Да и это почти все артисты старые, сделавшиеся знаменитыми в такое время, когда думали совсем не так, как думают теперь, и когда, поэтому, даже небольшие королевские театры могли выдвигать действительно великих актеров. Более того. Мы с ужасом стали замечать, что совершенно вымирают артисты, способные осуществить истинную и высшую задачу драматического искусства: дать совершенную, индивидуально пережитую, форму тем образам, которые созданы замечательнейшими драматическими {113} поэтами. Тут требуется, прежде всего, способность подчинить тело и душу закону ритма, до полного растворения в нем, требуется, чтобы ритм целой расы, во всей его силе, непрерывно трепетал в собственной груди актера. Но именно эту способность сознательно подавляли до сих пор в талантливых актерах, вырывали с корнем из их сердец, чтобы тем легче обратить их в простых истолкователей разных литературных, теоретических и морально критических идей.

Скажем с полною откровенностью: нам трудно искусство сценических форм постигнуть в его самобытной сущности, трудно формулировать его в определенном логическом понятии. В течение долгого времени мы так привыкли думать и говорить о театре с точки зрения одной только литературы, что теперь нам предстоит научиться судить об этом предмете с чисто художественной стороны, подобно тому, как нам пришлось научиться говорить о живописи с точки зрения самой живописи, о скульптуре с точки зрения самой скульптуры, о художественном конструировании пространства с точки зрея идей архитектурных — одним словом, говорить обо всех этих искусствах в перспективе специфически им свойственного ритма. Романские народы постоянно упрекают нас в том, что мы, немцы, к этому совершенно не способны, что мы слишком рассудочные натуры, что, лицом к лицу с искусством, с театром, мы совсем почти теряем необходимую {114} наивность чувств. Но они ошибаются. Гете удивительно просто умел смотреть на актера — прочтите только его «Вильгельма Мейстера». Но если мы хотим представить классический образец театральной критики, в художественном смысле этого слова, то, минуя «Драматургию» Лессинга, проникнутую почти насквозь литературными понятиями, мы должны обратиться к старому Георгу Христофу Лихтенбергу, к его письмам о Гаррике, никем до сих пор не превзойденным. Вот кто, действительно, понял тайну личной внутренней гармонии в актере. Он пишет, между прочим: «С истинным наслаждением смотришь на то, как он ходит, как пожимает плечами, как кладет руки в карманы, как надевает шляпу, то надвигая ее на глаза, то сдвигая ее на бок — и все это с такою легкостью движений, как если бы у него была не одна правая рука. Чувствуешь себя легко и хорошо, следя за силою и уверенностью его движений, за постоянной игрой его мышечных рефлексов. Становишься серьезным вместе с ним, морщишь лоб вслед за ним, вслед за ним смеешься. В его тихой радости есть что-то до того привлекательное, что невольно, всею душою, отдаешься этому человеку, полному очаровывающей красоты».

Еще и сейчас существуют такие актеры. Только мы не знаем их, потому что мы привыкли обращать внимание на то, как передается на сцене «литература», и совсем почти не следим за тем, как создается гармония форм {115} движения, включая сюда и движение сказанного или пропетого слова. И только тогда, когда актеры исполняют роли «не литературные», мы начинаем что-то замечать. Вот почему мы часто замечаем сценические качества в каком-нибудь варьете или при исполнении простого водевиля, и совершенно не видим их при исполнении «высокого» литературно-драматического произведения. Точно также мы гораздо непосредственнее ощущаем чисто живописные качества в какой-нибудь невинной nature morte, чем в сложных патетических композициях. Приведем пример. Когда из Мюнхена уехала Лили Марберг, этот город искусства горевал сильнее, чем если бы он лишился какого-нибудь знаменитого артиста, целыми десятилетиями игравшего трагически возвышенных героев в настоящих классических драмах. Лили Марберг никогда не давала нам ни одного из тех монументальных женских образов, которые, как небесные покровительницы, проходят через весь идейный мир нашей национальной культуры. Ей редко приходилось, вообще говоря, облекать формою, голосом и жестом женские души, созданный творчеством поэтов. Преимущественно она выступала в пьесах, брошенных на сцену волною минуты, модою, каким-нибудь мимолетным направлением в литературе, борьбой идей. Попадались среди этих пьес и удачные, и неудачные. Но одно несомненно: пьесы эти, за единичными исключениями, не вменяли артистке в обязанность погружаться в {116} глубину глубин человеческой души, чтобы оттуда, волшебством таланта, вызвать на свет в живой и подвижной форме то, что есть в нас самого сокровенного и вечного. Она не была ни Офелией, ни Корделией, ни Дездемоной, ни Леди Макбет, ни Ифигенией, ни Медеей, ни Клерхен, ни Гретхен, ни Иоганной, ни Юдифью, ни одной из тех прелестных красавиц, которые, словно маленькие сверкающие фигуры из мейсенского фарфора, мелькают в красочно пестром мире Мольеровских комедий.

И несмотря на все это, вдруг точно погас один из светочей в той сфере фантазии и красок, которая так близка всем мюнхенцам. Но если такие чувства вызывает артистка, никогда не изображавшая никаких величавых, монументальных женских фигур, чрезвычайно редко говорившая к нам с высот человечности, с высот драматической поэзии, то это служит самым ясным доказательством того, что какая-то особенная сила, какой-то особенный дар был заложен в ней самой. И в этом-то вся суть!

Сценические деятели этого типа — здесь именно уместно сказать о них несколько слов — принадлежат к той небольшой группе немецких художников, в душе, в крови которых живет и бьется ритм целой расы. Вот простое разрешение этой таинственной загадки. Вот почему они умеют так могуче, так пламенно овладевать миром представлений, миром фантазии нашей публики, умеют приковывать {117} к себе души, даже тогда, когда изображают перед нами совершенно наивное, бледное и условно намеченное автором, повседневное существо, забитую влюбленную девчонку, или задорную уличную кокетку, или франтиху, обратившуюся в дорогую безделушку, какую-нибудь бесплотную precieuse и т. п. Когда Лили Марберг дает нам подростка, то она и не думает расцвечивать свою игру никакими тщательно изученными данными психологии. Она интуитивно схватывает тот ритм, тот закон его, который придает типическую форму и выражение всему, что делает эта еще не созревшая, но уже смутно чувствующая свой пол девочка. Нет, не то! Она сама, всем существом своим, отдается этому ритму, и из ритма, пронизывающего ее насквозь, она с инстинктивной логикой выводит все нужные ей детали языка и жеста, костюма и грима. Оттого-то она почти всегда — определенная, своеобразная гармония. Оттого-то она и захватывает нас целиком. Оттого-то мы и сами, вслед за нею, переживаем все ее настроения. Ритмическая форма соединяется в ней с стихийным элементом ее личности в движении танца. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть Лили Марберг в «Саломее». То, что есть в ритме ее телесных движений элементарного, придавало ей настоящую детскую невинность, придавало целомудрие самым нецеломудренным ее жестам. Она танцевала, как обреченная, — она сама себя приносила в жертву, {118} ибо, чтобы испытать любовь, необходимо принять смерть. Она танцевала трагедию. В последнем акте «Утренней Зари» Ридерера, где она появляется в сером дорожном пальто и шляп, среди беспорядочной толпы растерянных филистеров, одною своею позою и взглядом она уже передает весь трагизм положения Лолы Монтец. А она произносит при этом всего только несколько слов! Но сколько было в этих словах отвращения, безмерного отвращения, сколько язвительного, дьявольского смеха! Какое в них слышалось сердечное разочарование, какая пламенная гордость, какое безумное, высокое ликование и дерзновение — все то, что отражает в себе величие этого прекрасного демона, который нигде и никогда не найдет для себя жизни, достойной и притягательной для него. И совершенно безразлично, при этом, узка ли, или широка сфера деятельности такой артистической индивидуальности. Она улавливала характерный ритм каждой фигуры, каждой роли, с тою безошибочностью неразрушимого инстинкта, который дан только первобытному таланту, отмеченному печатью расы. Не рассудком — им менее всего — она постигала этот принцип. Она постигала его телом и душой. Она сама превращалась в подвижный ритм, облеченный плотью и кровью, выступающий из каждой черты ее индивидуальности. Интонации ее голоса, выражение лица, движение плеч и рук, до кончика пальцев, ее фигура и ноги и даже ее платье — все обусловлено ритмом, все согласовано с ним, {119} все — ритм, подвижной или пластически застывшей. Вот то, что делает актера художником сцены. Все другое не больше, как средство к этой цели. Даже драматическое произведенье — какой-нибудь определенный сюжет, партитура, кусок бумаги, покрытой типографской краской или анилиновыми чернилами, кусок «литературы», сопровождающей музыку, — превращается в нечто целое, в некоторый космос, замкнутый в себе самом, т. е. в некоторое живое художественное произведение, только тогда, когда, облеченное в чувственный ритм, оно начинает передаваться от актера к зрителю, подчиняя его своему закону.

При господстве в театре литературных тенденций преследовались совершенно противоположные цели. Как свободно творящий художник, актер не признавался совсем или, по крайней мере, делалось все, чтобы низвести его, в этом отношении, до нуля. Его считали посредником при передаче публике известных идей, известным «материалом», которым можно было воспользоваться, наряду с другим, живым или мертвым, материалом, для того, чтобы сделать наглядными некоторые литературные понятия, некоторые поэтические настроения, картину социальной жизни, социальной среды, разные психологические или моральные процессы. Если, при этом, настоящее сценическое искусство, черпающее для себя вдохновение в интимнейшей глубине человеческой личности, совершенно не пошло ко дну, то этим актеры обязаны исключительно {120} самим себе. Инстинктивно они оказывали страстное сопротивление тенденциям изолированной литературности, хотя откровенно сознавались в этом не все.

Но вот настал день, когда последствия этой односторонности ужаснули нас. Породившее ее литературное направление в драме исчерпало себя до конца. Все предвещает коренной переворот. После того, как, благодаря Мюнхенскому Художественному Театру, передовые деятели немецкой культуры снова стали удалять серьезное внимание сцене и драматическому искусству, вообще, не подлежит сомнению, что в области театра они дадут ход тем самым художественным принципам, которые получили распространение и в других искусствах. Чтобы иметь возможность чаще наслаждаться высокой актерской игрой, они отвоюют для сцены право творить из собственной своей внутренней сущности. Неизбежно, при этом, вернуться к старой традиции театра и возродить в искусстве актера первоначальный и существенный элемент его игры: ритм языка и жеста, т. е. ритм движения.

# **{121}** Сцена и театральное здание

## 1

Мюнхенский Художественный Театр имеет «рельефную сцену». Из всех тех толков, которые породило употребление этих слов: «рельефная сцена», приходится с некоторою радостью, смешанною со страхом, заключить, до чего мы отвыкли смотреть на театр, как на художественно и целесообразно конструированную пространственную форму. Иначе было бы немыслимо придавать, как это делалось прежде, понятию «рельефная сцена» исключительно техническое значение «вращающейся сцены», чего-то вроде мотора, или какой-либо другой машины. Само собой разумеется, что «рельефная сцена» понятие не техническое, а стилистическое. Для осуществления такой сцены технические приспособления, конечно, необходимы, как неизбежны они, вообще, для воплощения всякого другого художественно-пространственного представления. Но техника тут только средство к достижению цели, а не цель сама по себе, и, по существу, совершенно безразлично, насколько та или иная театральная техника повторяет или не повторяет то, что было применено к устройству Мюнхенского Художественного Театра и применяется там до сих пор. Теоретически легко допустить, что и при другом конструировании пространства можно {122} достигнуть такого же артистического впечатления, какое достигалось до сих пор в Художественном Театре, или даже более сильного. Цель театра драматическое переживание. Но происходит оно не на сцене, а в душе зрителя, под действием того ритма раздражений, который зритель, при помощи органов чувств, зрения и слуха, воспринимает со сцены. Поэтому сцена должна быть так устроена, чтобы оптические и слуховые впечатления передавались внешним чувствам зрителя, а через них и его душе, с такою силою, с таким постоянством и непрерывностью, какие только возможны в данном случае. В этом отношении рельеф издавна рассматривается, как самая целесообразная форма и при том не только для зрея, но и для слуха. Доказывать пользу рельефной сцены, поскольку дело касается звука и слова, конечно, нет надобности, так как само собою разумеется, что произнесенное слово и пропетая нота доносятся в зрительный зал более цельно и сильно со сцены не глубокой, закрытой сверху и с боков, чем с глубокой. Звуковые волны не рассеиваются по сторонам, назад и вверх, но устремляются вперед в том направлении, в каком они, по цели пьесы, должны действовать, чтобы вызвать драматическое переживание. Даже те, кто в Художественном Театре не нашли решительно ничего достойного похвалы, были все же изумлены его «акустикой», которая, понятно, еще более усиливается колеблющейся деревянной обшивкой всего зрительного зала. При {123} таких условиях могли быть достигнуты результаты, до тех пор считавшиеся невозможными. Так, в «Фауст», при постановка сцены в соборе, хотя актер, игравший «злого духа», и был совершенно скрыт от публики, действие могло идти шепотом, и все же каждый слог был отчетливо слышен до самых последних рядов. Какой-то мощный, дьявольский вихрь разносился по всему театру, были места прямо громовые, и тем не менее слова произносились только шепотом, и, может быть, именно потому все это и производило впечатление чего-то призрачного, нечеловеческого, как если бы это были видения души самой Гретхен. Во время репетиций нас всех изумляло это дерзновение, это отсутствие всякой боязни быть непонятыми. Игравший духа понижал свой голос до такой степени, что на всякой другой сцене, даже в «интимном» каком-нибудь театре, он был бы совершенно не слышен. Но только таким понижением тона и можно было достигнуть той цели, какую ставил себе автор: создать звуковое впечатление, настолько призрачное, чтобы оно казалось внутренним голосом, который слышится Гретхен. С тех пор, как существует театр, певцы и декламаторы, как только им приходится исполнить особенно важные, эффектные места, или создать на сцене какой-нибудь «трюк», пропеть исключительно выигрышный номер, стремятся непременно вперед и располагаются, как фигуры в барельефе, всегда один возле другого. Исполнитель {124} инстинктивно чувствует и знает по опыту, что именно отсюда он действует сильнее всего, хотя бы уже потому, что его не скрывает товарищ по сцене или обстановка, что этим он как бы вынимает из горизонта зрения публики заднюю часть сцены, мешающую сосредоточиться на певцах. Режиссер должен постоянно бороться с тем, чтобы артисты не слишком далеко заходили в этом инстинктивном стремлении занять место на самой рельефной части сцены. По отношению к артистам-южанам сопротивление режиссера безнадежно: в патетических местах действия темперамент фатально увлекает их вперед. Мы привыкли видеть в этом нечто нехудожественное, искусственное, особенно потому, что при прежнем устройстве сцены артист попадал при этом в область самого сильного освещения рампы, которое своим неестественным направлением снизу вверх превращало его в карикатуру. Правильно ли, однако, бороться с этим стремлением артиста вперед, вытекающим из самой сущности сценического творчества? И не целесообразнее ли было бы приспособить к этому порыву вперед самую сцену, просцениум и освещение, которые, говоря по существу, являются только средством для достижения известной цели? Да, без всякого сомнения! Если этого не делали раньше, то потому, что до введения электричества главный источник света приходилось помещать в легко доступной рампе. Но теперь, когда к нашим услугам {125} электричество, зажигающееся там, где этого требует драматическое действие, теперь мы были бы совершенными глупцами, если бы придерживались шаблона, созданного керосиновым освещением!

Если в силу внутренней драматической необходимости исполнение актеров стремится к рельефу, то это стремление надо удовлетворить! Необходимо создать на сцене такие источники света, которые устранили бы самую возможность неудачного освещения там, где, по внутренним, драматическим мотивам, а также и по соображениям акустики и оптики, должен действовать актер. Поэтому в Художественном Театре было обращено внимание на то, чтобы при помощи ряда ламп, расположенных по архитраву переднего просцениума и в передвижных мостках внутреннего просцениума, исполнители и группы на сцене получали преимущественно прямой верхний свет. Маленькая же рампа, в общем, исполняет здесь только побочную функцию, что, при естественных условиях, достигается отраженным от земли светом, — а именно: она удаляет с лица все лишние тени. Мы прибегали к этой рампе, усиливая ее свет, особенно тогда, когда нужно было придать наибольшую отчетливость артисту, лежащему или сидящему на земле, напр., Гретхен в темнице. И, вообще, надо сказать, что на авансцене, преимущественно в просцениуме, необходимо использовать всякую возможность создавать источники света. Так как каждая {126} драма, во все решительные моменты своего развития, стремится отойти от заднего плана сцены, каков бы он ни был, и создать рельефную картину, то надо всегда быть готовым к бесконечному разнообразию положений на авансцене и для каждого из них иметь в запасе соответствующее освещение.

## 2

Итак, не стремление к художественным и пластическим образам и впечатлениям создало «рельефную сцену». Нет, она возникает из внутреннего закона развития самой драмы и условий ее живой сценической постановки. Это определенная пространственная форма, созданная самой сущностью драмы. Название «рельефная сцена» получилось от того, что исходящая от сцены зрительные впечатления создают представление рельефа. Но впечатления эти вызывают ощущение рельефа не потому, что мы навязываем актерам какие-то принудительные правила пластики, как это делается в «живых картинах», а потому, что драме, вообще, предоставляют свободно развиваться из внутренней своей сущности. Ничто, абсолютно ничто, не должно мешать этому развитию. Напротив того, драме следует дать полную возможность замкнуться в своей собственной форме, как улитка замыкается в своей раковине. Даже больше того! Так как драматическое переживание становится реальностью только в душе зрителя, {127} то драма должна создать свой собственный зрительный зал, т. е. пространственное отношение между сценой и зрительной залой должно быть непосредственным выражением того процесса, который проходит драма с момента, когда, на грани сцены, у занавеса, она из ритмических движений тела превращается в ритмическое движение духовного характера. Поэтому просцениум является самой важной архитектонической частью театра. Он выдвигает то пространство, где совершается таинство преображения хаоса людей, вещей, шумов, тонов, света и тени в нечто духовно единое. На самой сцене нет этого единства, этого художественного целого, нет ничего того, что переживает зритель. Это знает всякий, кто стоял когда-нибудь во время представления за кулисами, или сам играл. Конечно, какой-нибудь праздный посетитель кулис или даже актер, находящийся на сцене, может получить некоторое сильное впечатление, но это впечатление совсем другого рода, это не то впечатление, которое волнует в данный момент зрителя. Только зритель испытывает перевоплощение отдельных частей драмы в цельное и единое ритмическое явление, в художественную картину, взятую в известной перспективе. Но если мы, с точки зрения зрителя, разложим эту картину на мельчайшие моменты, уловимые в целом развитии произведения, если мы движение драматического действия разделим на мельчайшие отдельные фазы и зафиксируем их на фотографических пластинках, как это делают кинематографы, то {128} каждое наше зрительное впечатление даст нам некоторый рельефный образ. Явление это мы могли бы наблюдать не только на рельефной сцене Художественного Театра, но и, вообще, на всякой другой сцене, совершенно независимо от декораций. Только на глубокой сцене моментальные снимки таких рельефов будут несравненно менее выразительны, потому что именно здесь условия для создания впечатления рельефа гораздо менее благоприятны. Это происходит, прежде всего, потому, что задняя ее часть полна движений, и фигуры актеров теряют от того, что они окружены сложной бутафорией, столь необходимой для глубокой сцены условно-традиционного театра. При иных условиях на такой сцене нельзя было бы ничего поставить, особенно если добиваться дать на ней некоторую копию действительности. Эти моментальные рельефы возникают не благодаря сознательной классификации отдельных моментов действия, отдельных картин, по определенному художественному замыслу. Они рождаются сами собой из игры драматических актеров. Всякое драматическое действие стремится к тому, чтобы кульминационный момент его в игре исполнителей развернулся в одной общей для всех плоскости. И чем больше актеров совместно выступает в одной плоскости, тем сильнее действует их игра, как нечто связное. И в этом главная задача театра. Какова бы ни была глубина сцены, сами исполнители и, прежде всего, режиссер, будут более или менее сознательно стремиться к тому, {129} чтобы те актеры, которые сосредоточивают в себе, в данный момент, главное действие драмы и которые должны вести диалог, находились, по возможности, в одной плоскости. Иначе распадется все действие и станет совершенно непонятным. На репетициях любого мало-мальски приличного театра, который не позволяет себе ставить пьес спустя рукава, режиссер изо всех сил бьется постоянно над тем, чтобы актеров, соединенных общей «ситуацией», связать и общею плоскостью в пространстве. И чего только для этого ни делается: все перестраивается, перетаскиваются мебель и аксессуары, придумываются новые мизансцены, делаются купюры в тексте, вводятся немые сцены. И все это — только для того, чтобы по возможности разместить людей, связанных между собой единством сценического момента, в одной плоскости. И как часто несчастный режиссер обливается кровавым потом, не зная, как справиться с теми непреодолимыми трудностями, которые создает глубокая часть сцены, когда, например, актеру надо появиться там на возвышении, на скале или балконе, чтобы вступить в сценическое отношение с актерами, находящимися внизу и на переднем плане. Каждый раз приходится при этом выдумывать разные комбинации, переделки и этим путем добиваться хотя бы призрачного впечатления, будто группы, отделенные друг от друга большим пространством, находятся в одной плоскости. Даже посредственный режиссер, ставящий себе такие трудные задачи, {130} делает это вовсе не для того, чтобы дать удовлетворение своему художественному вкусу, воспитанному на тончайших произведениях изобразительного искусства — у него, вообще, нет никакого вкуса, и не потому, что он читал книгу Гильдебранда «Проблема формы» — о Гильдебранд он не имеет ни малейшего представления. Он делает это потому, что опыт его ремесла показал ему, что иначе «ситуация» не будет понятна, не будет действовать на зрителя. Следовательно, драма, какова бы она ни была, всегда стремится развернуться перед зрителем в ряде рельефных картин. «Не фон рельефа (задний план его) должен вызвать впечатление главной плоскости, а передний план, на котором фигуры выступают во взаимном отношении их роста» — вот что читаем мы в классической книге Гильдебранда, в главе о рельефном восприятии. И в драме также именно фигуры, с взаимным их отношением роста, черты их лица, их действия имеют первенствующее значение и самим ходом пьесы постоянно выдвигаются вперед на передний план. И для полного осуществления внутреннего замысла драмы, фигуры эти нуждаются в параллельной плоскости, образующей фон всей сценической картины. Гете первый это понял и первый сказал, что драматическое действие раскрывается перед нами в ряде моментально сменяющих друг друга барельефов.

Этому, казалось бы, противоречат обстоятельные предписания многих даже выдающихся в {131} литературном отношении драматургов относительно инсценирования их пьес. Они часто требуют совершенно определенной картины исторического или современного характера, во всей ее предметной обстоятельности и детальности, не соединимой с концепцией рельефообразной сцены. Сцена, при таких условиях, должна иметь глубокий, задний план, который почти совершенно уничтожает впечатление барельефа. Однако, противоречие тут только кажущееся. Присмотримся внимательно к постановке такого литературного произведения, как, например, позднейшая какая-нибудь из драм Ибсена, на образцовой сцене. Для глаз и сознания зрителя подробная иллюстрация быта, открывающаяся перед ним непосредственно по поднятии занавеса, интересна только до тех пор, пока его еще не захватило действие. С того же момента, когда он начинает сливаться с драматическим действием, с актерами, из его сознания совершенно исчезает весь этот аппарат иллюстраций, и если при дальнейшем ходе пьесы аппарат этот иногда опять перед ним выплывает, то только для того, чтобы разрушать художественность его восприятия, или чтобы удостоверить пробел в актерской игре, или в самом произведении. Таким образом, для огромнейшей части драматического действия весь этот бытовой аппарат и для него предназначенный задний, глубокий план сцены, по меньшей мере, совершенно излишен. Он рассеивает внимание зрителя, и затем требуется уже особое {132} усилие воли, чтобы сосредоточиться на том, что одинаково важно, как для автора, так и для исполнителя. Так зачем же, спрашивается, напрасно взваливать на зрителя разные трудности? Почему не принять для сцены такой пространственной формы, которая удовлетворила бы и зрителя, и автора, и исполнителя, а именно рельефообразной? «Это невозможно!» — слышим мы протестующие голоса. «Что сделается тогда с бытом, который автор представляет и живописует с такою любовью и при помощи которого он дает нам ощутить истинное содержание своей пьесы?» Что ж, если автору действительно нужна вся эта мишура иллюстраций, чтобы ввести нас в интимное общение с созданием своей пьесы, то можно с уверенностью сказать, что он не драматург, а дилетант в драматическом искусстве, — может быть, с превосходным литературным талантом. Если она ему нужна, то введением на сцену детальней бытовой картины он достигает только обратного результата: он отвлекает наши чувства от самого существенного в произведении. Придерживаться ремарок такого автора, значить оказывать ему плохую услугу.

## 3

Присмотримся теперь к актеру. Он приходит в соприкосновение с обстановочным аппаратом только до тех пор, пока не действует, а именно: в момент поднятия занавеса, {133} когда, по строгому требованию режиссера, он обязан показать свою связь с окружающею средою. Но как только он начинает играть, как только начинает развертываться пред нами действие драмы, среда эта больше для него не существует. Главная группа актеров всегда стремится вперед в одну плоскость. Когда же по ремарке автора, или по требованию «умного», «чуткого» режиссера, актер должен снова восстановить свое отношение к среде, то при определенной реплике он отделяется от барельефа своей группы, уходит в глубь сцены, подбрасывает в печь полено, закуривает традиционную папиросу, подходит к окну, чтобы, когда придет опять очередь играть, немедленно вернуться в плоскость главной группы исполнителей. Нет такого театра в мире, где бы взаимоотношение актера и среды было представлено с таким совершенством, чтобы совсем не чувствовалась, не замечалась эта преднамеренность. Эта черта чистейшего дилетантства, уместная в романе, является второстепенною деталью в эпическом повествовании, и природный, «нелитературный» драматург, нелитературный в высшем и низшем значении этого слова, никогда к ней не прибегает. Наконец, это просто черта не сценическая. А раз мы находимся в театре и хотим быть в театре, то это черта и противостильная, противохудожественная. Так как драматическое действие стремится произвести рельефное впечатление из ближайшей к зрителю плоскости (стремлению {134} этому можно противодействовать только в течение короткого момента), то, в результате, две трети заднего плана остаются почти все время не использованными ни для чего. Вот почему и считают необходимым заполнять эту часть сцены всякими иллюстрационными пустяками, которые делают ее фон беспокойным, которые мешают актеру и только стесняют ход драматического действия. В исторических постановках прибегают обыкновенно к статистам, ко всяческой бутафории, к спокойным драпировкам и живописным складкам материи, но выражение лиц у статистов находится в полном соответствии как с переживаемой ими скукой, так и с получаемым ими мизерным жалованьем. Но все эти орнаментальные фокусы, долженствующие заменить собою драму, мы можем переносить только короткие моменты.

Но массовые сцены! Как можно вывести толпу, если не иметь глубокого заднего плана сцены? На вопрос ответим вопросом: какое количество людей создает понятие массы? Одиннадцать, семнадцать, тридцать девять или семьсот человек? Дело, очевидно, не в количестве. Мы имеем на сцене массу, когда глаз и ухо зрителя воспринимают соответственное впечатление. В условно-традиционном ярусном театре для этого требуется довольно много людей, требуется, следовательно, и глубокая сцена, потому что с верхних ярусов, где кругозор шире, сразу обозреваешь всю толпу, а плохое расположение {135} авансцены требует целого хора голосов для того, чтобы шум их раздавался по всему театру. Тут приходится действовать количеством. Барельефная инсценировка берет качеством, художественно продуманными пропорциями. При расположении зрительного зала амфитеатром, который является продолжением сцены, а, следовательно, и самой драмы, совершенно невозможно установить число статистов. Зритель не имеет возможности глазами прочувствовать глубину сцены и проверить, достаточное ли количество экземпляров из породы «homo sapiens» обретается на сцене, чтобы, при снисходительном суде, оно могло сойти за народную массу. Жиденькая кучка фигур на близком, спокойном фоне, может при художественно-артистической комбинации пропорций дать впечатление целой толпы, заполняющей пространство. В своей знаменитой фреске «Отступление от Мариньяно» Годлер создает ощущение войска двенадцатью цельными фигурами и почти таким же количеством полуфигурок, головы, тела, оружие которых заполняют просветы между ними. Впечатление же отступающего войска и, в своем отступлении, продолжающего бороться с неприятелем, достигается тем, что последний из воинов — один, единственный! — представлен отставшим на расстояние человеческого тела от общей массы главной группы и замахнувшимся назад своею алебардою. Эти простые приемы, которые стары, как все атрибуты первобытной культуры, {136} возвращены театру новою сценою, ибо даже роговые и каменные рельефы каменного века из раскопок в Таинген стоят, по нашему мнению, на более высоком культурном уровне, чем самые утонченные сценические картины нашего условно-традиционного театра. Наконец-то театру дана возможность пользоваться понятными, ближайшими средствами для осуществления своих задач!

Надо только хотеть! Да как же не хотеть-то, удивляется наивный человек. О, если бы в театре всегда хотели видеть только театр, только драму, только драматическое искусство, все равно, на какой ступени развития! Но, увы, это, не так! Театром, как мы отмечали это много раз, пользуются как учреждением, в котором может быть сделана предварительная пропаганда диалогической литературы, всех видов и качеств. Существуют образованные люди, особенно между писателями, которые полагают, что и, вообще, непристойно пользоваться им для каких-либо иных целей и, меньше всего, для целей самого театра. Затем в больших городах еще существуют театры сенсаций, которым нужно не сценическое искусство, а нечто совсем другое. В погоне за новинками для удовлетворения зверских вкусов публики, они ищут кричащих эффектов, не имеющих ничего общего со стилем драматического искусства даже и тогда, когда предметом рыночной рекламы становится произведение большого драматического писателя. Что касается {137} оперы, то для нее довольно безразлично, соответствует ли архитектурная форма сцены органическим задачам драмы, или нет. В опере большой масштаб и богатая инсценировка не так чувствительно вредят художественности впечатления, потому что как в опере, так и в музыкальной драме, фигура актера и само драматическое действие, преломляясь через оркестр и через такое могучее средство воздействия, как пение, вырастают до колоссальных размеров. Средства оперы слишком велики для сцены, предназначенной служить целям драмы. Они с самого начала были рассчитаны на устройство придворных балов и танцевальных вечеров. Вот почему опера и до сих пор чувствует себя хорошо на сцене, имеющей глубокий задний план, в ярусном театре, потому что оба эти элемента были для нее специально изобретены и развивались параллельно с нею. Ее собственные ресурсы неистощимы. Если четыре трубы оказываются недостаточными, то с успехом можно это число удвоить. Если хор в тридцать человек слишком мал, то, слава Богу, можно набрать хор и в сто человек! Музыкальная сторона, как ни как, самое главное в опере. Но об этом подробнее ниже.

## 4

Цели, которые преследует Художественный Театр, не сливаются с задачами сценической {138} реформы. Реформаторы, с выдающимися и опытными деятелями театра во главе, принимают пространственные и архитектонические формы наших условно-традиционных театров, как нечто готовое. Они ограничиваются исключительно тем, что в пределах этих форм, путем улучшений и особенно путем различных упрощений, добиваются для драмы и для актера наивозможно большего воздействия на публику, или же, введением удачных новшеств, стараются придать работе театральных машин большую быстроту, а сценическим декорациям больше вкуса. Отсюда — все эти вращающаяся сцены, эти смены декораций при поднятом занавесе. Трудам этих реформаторов мы обязаны рядом начинаний и опытов, приведших к чрезвычайно ценному заключению, а именно, что реформа традиционного театра никогда не дает никаких удовлетворительных результатов, Театральная реформа стремится к очищению современной сцены от присущих ей недостатков, Художественный же Театр хочет преобразовать самые основы сцены, как художественно и целесообразно конструированного пространства. Речь идет не только о самой сцене и о том, что на ней происходит. Речь идет о том, чтобы правильно разрешить вопрос о конструировании того пространства, которое объемлет и драму, и зрителя: вопрос о зрительной зале и сцене. Театр есть нечто органически цельное.

Таким образом, сущность Художественного {139} Театра следует искать не в технических новшествах, не в изобретениях по части механики, не в тех или иных «трюках», не в тех или иных аппаратах, а исключительно в таком решении проблемы, чисто архитектонической, которое позволило бы изобразительному искусству создать наиболее благоприятные рамки для драмы и для артиста и наиболее благоприятные условия для восприятия зрителя.

Ювелир говорит о «филигранной отделке» прекрасного камня, жемчуга. В театре этим драгоценным камнем является драма. Драматическое действие, воплощаемое телом, словом, выражением лица актера, вот тот благородный жемчуг, который должен получить филигранную отделку. Иными словами: драма должна быть поставлена в такое пространственное отношение к зрителю, должна быть заключена в такую рамку, чтобы, замкнутая и в то же самое время дифференцированная, она могла выступать во всей власти своих воздействий на публику.

Из всего этого следует, что общим, схематическим упрощением сцены и игрой при одних гобеленах еще ровно ничего не было бы достигнуто. Задача сводится, скорее, к тому, чтобы сцену связать с внутренней сущностью самого драматического искусства, а зрительный зал со сценою. А сцена и зрительный зал, образующие нераздельное органическое целое, вместе с прилегающими к ним необходимыми боковыми помещениями, должны явиться одним строением, имеющим определенную цель, {140} стоящим на высоте определенной архитектонической формы. В работе, посвященной Мюнхенскому Художественному Театру, создатель его, Макс Литтман[[3]](#footnote-4), говорит о тех средствах, которые он применил для осуществления всех этих требований. Здесь достаточно указать, что ему пришлось лишь несколько отступить от схемы, выработанной нами сообща и демонстрированной некоторыми рисунками в приложении к моей работе «Сцена будущего». Эти отступления, совершенно второстепенного, частного характера, были вызваны необходимостью сообразоваться с предоставленным нам участком земли и относительно скудными денежными средствами, отпущенными на постройку дома. Если бы мы располагали большим участком земли и более крупным капиталом, тогда даже второстепенные помещения, в особенности кулисы, легко было бы построить в точном соответствии с первоначальной схемой, и, при этом, сцене можно было бы придать большую глубину. Это последнее нужно было бы не для того, чтобы увеличить пространство сцены, вполне достаточное даже для массовых картин. Углубление это преследовало бы иную цель, а именно: как можно более использовать источники света для задней части сцены. Свет имеет силу растворять материальную сущность предметов, дематериализировать их, так что полотно, на которое брошен яркий свет, превращается в какой-то световой {141} фантом неизведанной глубины. Однако, для этого требуется не только определенная сила света, но и известное расстояние между источником света, определенного, высокого напряжения, и освещенной поверхностью, чтобы энергия светового источника могла вылиться вполне. В Мюнхенском Художественном театре верхние и особенно нижние источники света, помещенные в скрытых частях заднего плана сцены, не могли вполне соответствовать нашим целям, потому что не было возможности выдвинуть заднюю стену театра на несколько метров в парк. В этом отношении кое-что еще придется дополнить, так как этот вопрос имеет большое значение. Свет всегда будет важнейшим носителем тех действий, которые производит на нас пространство. Современная электротехника дает нам в этом отношении большие возможности, и не использовать их было бы преступлением против культуры. Но чтобы использовать их правильно, чтобы должным образом распределить и направить эти огромные и разнообразные массы света, для этого требуется творческий дух художника. Если уже для париков, костюмов, занавеса и ковров считается необходимым артистический вкус, то тем более он необходим для освещения, которое властно и правдиво выявляет перед зрителем все эти вещи, выявляет самого актера. И мы не должны отныне пренебрегать нашими инженерами и электротехниками, творчество которых исполнено настоящего величия. Художник изобразительного {142} искусства должен протянуть им свою руку. Опыт Мюнхенского Художественного Театра, в течение первого же сезона, блестяще показал, чего можно достигнуть, идя таким путем!

Передняя и средняя часть сцены получают свет спереди и сверху. Задняя часть имеет свой собственный, независимый источник света, который устроен так, что все оттенки освещения и всякие воздушные световые эффекты могут быть созданы самим светом по строгим законам живописной стилистики. Этот световой аппарат дает свет пяти цветов. При его помощи легко получить не только разные оттенки колорита, но и различные нюансы светотени, а при одновременном изменении переднего плана сцены является возможность внушить зрителю представление самых разнообразных пространственных отношений, — то монументальных и обширных, то совсем интимных. Так, например, чтобы внушить представление «комнаты», у режиссера имеется одно только средство: установка соответственных декораций с определенною по числу и характеру мебелью. Но для этого требуется слишком много времени. И вот на помощь ему приходит художник пространства, творческий дух живописи, и создается интимное впечатление комнаты посредством уменьшения просцениума и постепенного изменения силы света. Это не сама комната, а лишь пространственное и световое отношение, необходимое для того, {143} чтобы вызвать в фантазии зрителя то представление, которое нужно автору в известный момент драмы. Думаю, что даже самые заядлые противники прогресса в вопросах сцены не станут отрицать, что выполнение такой трудной задачи требует необыкновенного творческого духа, дающего жизнь собственному миру представлений, собственным концепциям.

Содействие изобразительного искусства при устройстве сцены признано давно необходимым. Уже Леонардо много занимался проблемой театра. Рафаэль писал декорации к «Suppositi» Ариосто, которые, как мы знаем, были выдержаны в рельефно-упрощенном стиле помпейских фресок. Ренессанс, барокко, рококо, классицизм — все культурные эпохи поручают устройство сцены архитекторам (Паладию в Teatro olimpico в Винченце) и живописцам. Гете усердно искал художников, сначала у итальянцев — таких мастеров, как Fuentesi из знаменитой школы Galli Bibiena, — затем у немцев. Но ни у тех, ни у других он не нашел того, чего искал. Некоторых результатов достиг в своих проектах Шинкель, заставив живопись служить архитектонике и предложив освещение, которое должно было служить опорой пространственно организационному принципу его декораций. Э. Т. А. Гофман и Блехен также работали в этом направлении, а Иммерман поручил написать декораций для своего Шекспировского Театра в Дюссельдорфе Шадову и его ученикам.

Условно-традиционные театры нашего времени {144} также всегда нуждались в живописца. Но ни живописцу, ни художнику пространства, чуткому к архитектоническим формам, эти театры не давали возможности свободно развивать свое искусство и сознавать себя связанным лишь с целесообразными требованиями самой драмы. Они принуждали художника отказываться от велений художественной закономерности и подчиниться власти механики. Но в рамках простой механики даже величайший живописец, как мы уже говорили, не мог бы достигнуть чисто-художественных результатов. И вместо того, чтобы поддержать и возвысить драму и артиста, изобразительное искусство, при таком недостойном рабстве, могло только повредить выразительности драматического действия. Но что именно могут сделать художник пространства и живописец при совместной работе на сцене — это ясно видно из ряда частичных опытов, проделанных современными театрами, из всех имевших место в последнее время постановок драматических произведений действительно талантливых авторов, обязанных своим решающим успехом у публики в самой высокой степени именно изобразительному искусству. Великая и вечная заслуга Макса Рейнгардта в том и заключается, что он использовал в этих целях изобразительное искусство, при том в лице наилучших его представителей. Тем самым он доказал, что это искусство действительно обладает силой освободить вечную сущность великих драматических произведений {145} от пыли и праха обветшавших форм сценических постановок, что оно может привести эту сущность в непосредственное взаимодействие с нашими общими культурными настроениями. В этом именно и вся суть дела, а отнюдь не в том, чтобы в целях увеличения сенсации присоединить к драматическому искусству и живописно изобразительное! Вот почему каждая истинно-художественная постановка, общими силами искусства, должна повести к огромному уменьшению всех обычных ее внешних средств. Высшую свою цель она должна усматривать в том, чтобы дать минимум той картинности, которою должна быть обставлена, в интересах ее внутренней сущности, сама драма. Поэтому сцена Мюнхенского Художественного Театра устроена так, что она не только может разрешить ту или иную случайную постановку согласно этому, давно уже признанному принципу, но и раз навсегда утвердить и поднять этот принцип на высоту вполне подобающего ему всеобщего признания и господства. На ряду с строителем театра, Максом Литтманом, над архитектоническим осуществлением этой сценической формы много поработали художники Бено Беккер и Фриц Эрлер, а также скульптор Адольф фон Гильдебранд. Законы художественного действия пространственных форм, изложенные Гильдебрандом в его трактате «Проблема формы», были вскрыты здесь из органической сущности самой драмы и применены к живому театральному делу.

{146} Все устройство мюнхенской сцены само по себе чрезвычайно просто. План его технической конструкции разработан механиком мюнхенского королевского театра, Юлиусом Виктором Клейном, на основании личного опыта, в идейном духе художественных творцов всего этого дела.

Перед сценой находится скрытый от публики оркестр. Если он не нужен, то его покрывают широким поясом ламп. Это помогает спокойному, естественному переходу глаза зрителя из сферы, в которой он находится пока в зале не гаснет свет, в сферу, подчиненную совсем другим пространственным законам. Вся сцена имеет незначительную глубину, в сравнении с ее шириной. Мы не хотим никакого фотосценического ящика, никакой панорамы. Нам нужна пространственная форма, наиболее удобная для сценического действия, связующая всех актеров в одно ритмическое целое и вместе с тем свободно отбрасывающая звуковые волны по направлению к слушателю. Итак, решающее значение имеют здесь не картины, с глубокою перспективою, а рельеф, выступающий на гладкой плоскости. Чисто архитектурным расчленением мы создаем, таким образом, три плоскости: переднюю часть (просцениум), среднюю часть — пространство, на котором обыкновенно происходит действие, и заднюю часть.

Порталы просцениума вместе с средней частью сцены образуют так называемый «внутренний {147} просцениум». Его боковые выступы в виде башен не позволяют глазу проникать за линию сцены, в помещение декорационных механизмов. Они делают излишними кулисы, а также софиты, так как они сверху соединены посредством свода, как проектировал это в свое время Шинкель. Двери и окна в этой части декораций позволяют рассматривать эти порталы то как составную часть просцениума, то как составную часть самой сцены. Свою задачу внутреннего просцениума они осуществляют тогда, когда начинает функционировать второй занавес и открывается задняя часть сцены. Свод, соединяющий башни, может быть установлен на различной высоте, так что, опуская боковые занавеси, легко уменьшить сценический сегмент, называемый внешним просцениумом.

Далее, уровень задней части сцены можно поднимать и опускать целиком или частями. Если сцена живописно заканчивается изображением отдаленного ландшафта, то задняя часть опускается настолько, чтобы глаз зрителя не мог видеть ее фундамента.

При появлении на сцене артиста, зрителю невольно кажется, что заднее пространство, краев которого он не видит, действительно обладает тою шириною, на фоне которой фигуры актеров всегда выступают в надлежащих отношениях к написанному ландшафту. Иными словами, отношения эти никогда не принимают ошибочной формы, ибо глаз всегда соответственно дополняет и создает их. На сценах условно-традиционного {148} театра это было невозможно. Глаз, присмотревшись, мог всегда измерить действительное пространственное отношение между отдельными частями сцены по расстоянию между кулисами, по доскам сценического фундамента и т. п.

Фотосценический ящик, как и всякая панорама и паноптикум, обманывает глаз. Наша же сцена, как и всякое произведение искусства, пользуется творческой силой глаза, чтобы создать впечатление пространственной формы и перспективы.

## 5

Драма — это непрерывное ритмическое движение. Все вспомогательные средства драматических постановок, которые мы здесь, ради наглядности, анализировали порознь, как некоторые неподвижные формы, в сущности говоря, должны быть рассматриваемы только с точки зрения ритма движения и его законов. Если для объяснения наших намерений, мы часто указывали на произведения живописно изобразительного искусства, то делали мы это всегда с той оговоркой, что основной принцип драмы — движение, безусловно исключает всякий гармонический внутренний покой.

Японцы оказали на нас очень плодотворное воздействие и в этом отношении. Их театр никогда не отступал от истинно-драматического стиля, никогда не забывал, что драма это ритмическое движение тела в пространстве. Он {149} дал величайшие типические образцы акробатического искусства, танца, мимики, костюмов и декорации. Прежде всего этот театр открыл перед нами богатейшие ритмические краски. Японский режиссер изумительно следит за психологическим развитием драмы. Перед нами, например, сцена, в которой мужчина и женщина беседуют самым невинным образом. Вдруг разговор принимает серьезный и опасный оборот, и в одну секунду меняется красочный аккорд. Если раньше перед нами был светло зеленый или розовый цвет, то, при моментальном переоблачении актеров, на заднем плане появляются статисты в ярко-красных одеждах и приносят нужные для действия предметы, алтарь, ковры и пр. Сразу вспыхивает кроваво-красное и черное пятно. Все это внушает зрителю больше жути и ужаса, чем театральные громы и бури, которые кажутся нам подозрительными даже в самых натуралистических драмах.

Японский театр в лучшие свои времена придавал обстановка второстепенное значение. Правда, обстановка эта всегда находилась в неуловимой гармонии с психологическим содержанием пьесы, с рисунком сценических групп и одежд. С точки зрея ее собственного рисунка, формы и красок, она была очень хороша. Но, по существу, она была лишена выражения, как и музыка, сопровождавшая сценическое представление. Эта музыка ритмически монотонна и сама по себе ничего не значит, но как линия в {150} подвижном спектре целого, все-таки имеет важное значение, как бы даже дополняет это целое. Следует постоянно указывать и повторять, что все, кроме драмы, кроме того, что совершается на сцене, все, кроме движений тела и движений речи, является только средством для достижения главной цели, для передачи общего ритма драматического действия. Ничто из всего этого не должно иметь своей собственной личной экспрессивности, все должно лишь содействовать усилению выразительных форм самой драмы. Это относится в такой же мере к театру, в целом, как и к постановке каждой отдельной сцены. И прежде всего это имеет отношение к ритмической игре и комбинации линий. Всегда нужно стремиться установить связное, выразительное отношение между вертикальной линией актерской фигуры и какой-нибудь определенной горизонтальной линией, выступающей на картине заднего плана сцены. А живые лиши, горизонтально расположенным на сцене, могут быть усилены параллельными горизонтальными линиями на той же картине. Нечего и говорить о тех бесконечных артистических возможностях, которые открывают перед нами цвета и колорит актерских одежд в сочетании с красками задней стены. Не будем также говорить и о мотивах, которые сами собой создаются движениями групп и масс на фоне этой неподвижной задней части сцены.

О стиле декорационной живописи можно сказать в настоящем очерке вкратце только самое {151} существенное. Нужно твердо установить, что и здесь стремление к реалистическим иллюзиям, стремление произвести эффект перспективной глубиной картины, должно быть совершенно исключено. Что-либо художественно значительное может быть создано только при помощи строгих архитектонически плоскостных форм. Несколько примеров из области живописи лучше всего иллюстрирует нашу мысль. Вспомним, как трактует ландшафт и архитектурные мотивы Пюви де Шавань, или как Анзельм Фейербах голубую даль моря превращает в составную архитектоническую часть своих картин, своих Медей и Ифигении. Много поучительного в этом отношении дает нам также такой художник, как Марэ. У него деревья и колонны являются живыми вертикальными линиями между горизонтальными линиями земли и облаков. Тьеполо создает волшебную обстановку вокруг своих фигур и групп пышным блеском своих красочных архитектур и ландшафта. Наши мюнхенские художники настолько уловили этот стиль, что теперь уже совершенно ясно, какое огромное богатство сил ждало только подходящего повода для своего применения к театральному делу.

## 6

Пусть не говорят нам, что подобное применение живописи противоречит тому основному принципу, по которому при устройстве сцены следует пользоваться только «настоящим {152} материалом». «Настоящим», в сценическом смысле, мы должны считать все то, что в наших зрительных впечатлениях связано с общим настроением драмы. «Не настоящим» мы должны считать всякое копирование действительности, только мешающее глазу свободно, с (органическою цельностью, представлять себе тот или иной ландшафт, те или иные реквизиты, оружие, заставляющее довольствоваться точной, детальной имитацией действительности при помощи закупленных оптом в большом магазине театральных принадлежностей. Так, деревянный расписанной меч может производить на сцене более «настоящее» впечатление, чем «действительный» меч, сделанный по образцу определенного оригинала. Настоящим материалом будет и живопись, но живопись истинная, живопись в духе великих мастеров. Условно-традиционные театры также пользуются живописью, иногда даже с удивительной ловкостью. Но они пользуются ею, не сообразуясь с законом, присущим ей самой, а лишь для того, чтобы создавать иллюзии. Плоскость, это основное начало художественно-живописного творчества, уничтожается, и взамен ее даются обманные подобия трехмерной действительности. Нельзя придумать большей насмешки над всеми основными понятиями живописи, над истинными законами ее воздействия на зрителя. Это нам пришлось восстановить в театре живопись, как истинное искусство, оживляющее плоскость рисунком и красками. На ее долю {153} нередко выпадает главная задача при характеристике сценического места действия. Монументально упрощенным способом она плоскостью, действительною плоскостью, замыкает весь задний план. Все здесь — архитектура, а между тем повсюду — плоскость. На боковых стенах живописи никакой не нужно.

Равным образом совершенно излишне сверху намечать живописью место действия драмы. Ограничение сверху создается наружной рамой просцениума вместе с переброшенным между «башнями» внутреннего просцениума мостом. Эта наружная рама должка представлять собою декорационную композицию, которая, с последовательностью композиции чисто архитектурной, образует одно целое с рамой просцениума, так что если смотреть с заднего плана сцены, то создается впечатление известного пространства, известной глубины. Гильдебранд говорит следующее: подумайте, как бесконечно отличается картина от той вещи in natura, которая на ней изображена. Способность картины создавать в человеке иллюзию оставалась бы загадкой, если бы картина, как и природа, не вызывала в нас сперва известного процесса, порождающего появление в нашей психике представления пространства. Параллель между природой и произведением искусства следует искать не в тождестве фактических явлений, но в том, что им присуща одинаковая способность вызывать представление пространства. Все дело, значит, не в том, чтобы живописною картиною создать иллюзию {154} некоторого клочка действительности, как в панораме, а в том, чтобы силою и содержанием, свойственными самой картине, вызвать известное впечатление. Фотосценический ящик условно-традиционного театра возник путем внесения принципа «панорамы» в первоначальную кулисную архитектонику сцены, построенной в стиле придворного барокко. Сошлемся и здесь на Гильдебранда: «Панорама, говорит он, которая создает общее впечатление частью путем живописи, т. е. путем чисто плоскостных форм, частью действительно пространственной перспективой и пластикой разных предметов, стремится перенести зрителя в действительность, создавая посредством фактического углубления пространства различные зрительные аккомодации, как это бывает в природе. Но при этом она старается вызвать в нас ложное представление о фактических расстояниях между предметами и зрителем. Посредством живописи она придает им совершенно другое значение. Грубость этих приемов заключается в том, что чувствительный глаз ощущает противоречие между родом аккомодации и зрительными впечатлениями. То, что в процессе аккомодации глаза кажется только одним метром пространства, зрительному впечатлению представляется, как целая миля. Это противоречие вызывает неприятное чувство, своего рода головокружение». Каждому посетителю театра знакомо это головокружение, испытываемое всякий раз, когда поднимается {155} занавес, и перед нами открывается сцена типа панорамы. Нужно некоторое время, чтобы несколько ориентироваться в этом обманном мире, т. е. чтобы психически освободиться от него. Гильдебранд с уничтожающей силой произносит следующий приговор над традиционной сценой: «чувство реальности, которое стремится вызвать панорама, предполагает невосприимчивость и грубость зрея. Старая панорама, в виде одной беспрерывной картины, невинное удовольствие для детей. Современная же утонченная панорама поддерживает грубость чувств извращенными впечатлениями и поддельным ощущением действительности, совсем как в театре восковых фигур»! Эта театральная культура вместе с ее литературой относится к той же категории, что и орнаменты из цинка, раскрашенные под камень, и расписанные глиняные гномы в современных садах, имеющих претензию на красоту.

На новой сцене, скажут нам, совершенно невозможно правдоподобно представить появление «духов», «полубогов» и «богов». Привычка к волшебным фокусам и световым эффектам выродившейся театральности привела к тому, что нам кажется вполне естественным, когда все самое совершение, в человеческом и сверхчеловеческом смысле этого слова, является перед нами в форме привидений из бульварно-страшных романов. Именно тут-то и легко понять, чего мы были лишены при существовавших прежде {156} условиях, какое безграничное оскорбление наносила нам псевдокультурность условно-традиционного театра. Приведем пример. В трагедии Шекспира «Юлий Цезарь», в первом ее акте мы видим римского полководца в увядающей земной оболочка его великого духа. Цезарь уже на рубеже старости, он болеет и дряхлеет, весь его вид лишь жалкая карикатура на его величественную сущность. Но в четвертом акте появляется «дух Цезаря». Дух Цезаря! Какое невероятное бесстыдство, грубость и низость нужны для того, чтобы дух Цезаря представить, как некое привидение их вздорных бабьих сказок, завернутое в красную простыню и освещенное рефлектором. Дух Цезаря превратить в пугало, которым можно нагнать ужас на домашнюю прислугу! Дух Цезаря! Может ли творческий гений величайшего художника придумать образ, который оказался бы слишком совершенными слишком прекрасным для Цезаря, освобожденного от всего случайного, земного? К тому же Шекспир очень ясно говорит, как он представляет себе это видение. Брут обращается к видению с вопросов: «ты Бог?» Оно само скромно называет себя «ангелом». Брут должен понять, чего он лишил мир, пронзив сердце Цезаря. Он лишил его самого совершенного, самого мощного и прекрасного создания, когда-либо существовавшего на земле. Здесь образ Цезаря встает перед нами в его истинной сущности. Цезарь должен выступать на своих котурнах существом сверх {157} человечески высоким, с просветленным величием лица и движений, в блестящем одеянии, которое окутывает ноги облаком света. Точно так же за столом Макбета сидит не бледное видение мертвеца — там должен сидеть Банко, этот герой, этот святой, для которого кровавые раны, как кровавые знаки для святых мучеников, служат лишь чувственным символом освобождения. Эти раны являются предметом поклонения для других. Да и что общего между трупом и существом, достигшим совершенства, существом, для которого высшим триумфом и счастьем является окончательное отделение от тленного мира?

Надо ли удивляться нежеланию всех сколько-нибудь культурных людей нашего времени смотреть в театре монументальные произведения великих писателей, если такое огромное различие существует между теми представлениями, которые будят в нас чтение этих произведений, и теми образами, которые проходят перед нами на сцене? Не будет ничего удивительного, если постановка трагедий и комедий величайших писателей на современной новой сцене привлечет к себе сочувствие всего культурного мира, вызовет его радость, что, наконец-то, мы снова можем полностью видеть глазами произведения этих авторов!

## 7

Надо иметь в виду еще одно: в условно-традиционном театре сложные машины и погоня {158} за натуралистической обстановкой — ведь «верность историческому стилю», в сущности, тоже ничто иное, как банальный натурализм, — требуют длительных пауз не только между действиями, но часто даже между выходами актеров на сцену, так что там, вообще, нет возможности охватить общий ритм какой-нибудь большой драмы, всей ее архитектуры. Даже при наилучшей постановка невозможно уловить внутренней целостности какого-нибудь Шекспировского произведешь. Мюнхенский театр, на котором обыкновенно ставят Шекспира, как и театры с вращающимися сценами, возникли из сознания этого основного пробела в нашей театральной жизни. Но это были полумеры, и поэтому они должны были раствориться в господствующей общей некультурности. Вполне понятно, что после того, как погибла старая примитивная культура театра, с ее сложными машинами и нелепыми кулисами, ни одному писателю не удалось еще создать драму, строго законченную по своему архитектурному построению. Но можно с уверенностью сказать, что такие драмы непременно появятся и непременно одержат верх, раз уже появилась сцена, на которой они могут быть показаны, как некоторое цельное создание человеческого духа.

Результаты, достигнутые Художественным Театром в передаче общего ритма драматических произведешь, превзошли все ожидания, которые были связаны с упрощением механизмов и вытекавшей отсюда возможностью быстрой {159} перемены декораций. Что именно влекло постоянно в Художественный Театр огромные массы публики на представления «Фауста»? Не то ли, что перед нами выступила — наконец-то! — могущественная ритмическая гармония «Фауста», нечто совсем замкнутое, ощущаемое, как некоторое единство? Было совершенно безразлично, удались или не удались некоторый отдельные частности. Выступило вперед нечто целое, не нарушаемое бесконечно длинными паузами. Голос и фигура не терялись, как на безгранично широкой и глубокой оперной сцене, рассчитанной на балетные феерии и хоры. Они исходили от живых рельефов и действовали так пластически и непосредственно, что даже иностранцы, не понимавшие ни слова по-немецки, уверяли нас, что они все же получили сильное художественное впечатление. Им доставляло известное наслаждение следить за диалогом, который, разливаясь в одной плоскости, производил впечатление музыки, извлеченной рукой пианиста из клавишей рояля. Сцена выдвигала все произведение в целом. Она не допускала дурных привычек, привитых натурализмом отжившей эпохи, растворять всякую органическую группировку, разбрасывать артистов среди мебели провинциального пошиба и заставлять их делать преувеличенные гримасы, чтобы мимикой оттенить какое-нибудь важное место на фоне переполненной ненужными мелочами задней части сцены. Средний внутренний просцениум совсем не был заметен. Глаз скользил мимо него, как {160} мимо чего-то естественного, совершенно не задевающего сознания, и неизменно следил за артистом и за ритмическим ходом действия. Очень наивный зритель не замечал никаких нововведений, ибо он не встречал препятствий между собою и тем, что единственно и исключительно интересовало его: между собою и артистом, между собою и ходом действия на сцене. Все было приспособлено лишь к тому, чтобы дать ему самое необходимое, чтобы помочь ему представить себе ту пространственную раму, которая казалась естественной для изображенной в пьесе психологической ситуации.

Вот пример: наших сценических деятелей огорчало издавна, что сцена «Маргарита за прялкой» в первой части «Фауста» должна быть перенесена в обстановку сада, так как сложная система машин не позволяет переменить декорации для нескольких слов. И все же интимный характер этой сцены, задуманный одновременно и как видение Фауста, и как «реальное» явление, выражен с такою силою, что она просто пропадает, если лишить ее этой обстановки.

Эта сцена в то же время имеет в себе нечто монументальное, выступающее в определенном ее отношении к общему ритму трагедии, в ее принадлежности к архитектуре целого произведения. Она вытекает из могучей демонологии предыдущей сцены («Высокий Дух, ты дал мне, ты дал мне все…»), из того стихийно мощного диалога с природою, из того бунта Духа против природы, в котором отражается {161} борьба двух начал — фаустовского и дьявольского. Борьба идет из за Гретхен: поэтому возникающее из этой сцены видение Гретхен имеет в себе нечто двойственное. В Гретхен есть что-то от лика божества, явившегося Фаусту в «пламенном видении». Но в ней чувствуется и что-то от дьявольского наваждения. У Гете так и сказано: «Вместе с благостным чувством, которое все более и более сближает меня с богами, ты дал мне в спутники существо, от которого я не смогу отрешиться даже в том случае если ему суждено единым словом развеять все твои дары. Оно раздувает в груди моей дикую пламенную тоску о том облике, осененном красотой». Итак, пред нами образ Гретхен, отблеск божественного лика, брошенный дьяволом в «дикое пламя»: монументальное видение, остающееся в общем ритме «Фауста» до конца трагедии. Скажем банально: в этом видении происходит «сверхчувственное» единение, «unio mystica» обеих душ. В финале II‑й части «Фауста» видение это стоит перед нами, как чистая и вечная победительница всех помрачений, всего, что есть в человеке человечного. Очень важно, чтобы мы пережили это «сверхчувственное» единение раньше всего. Этим путем мы постигаем, что все чувственное, земное, все, так называемые, «реальные» события человеческой жизни, не больше, как мимолетные, поверхностные отражения некоторого духовного ряда идеальных подобий, развивающегося независимо от {162} времени и пространства и представляющего из себя нечто большее, чем простую «реальность». Вот почему эта крошечно маленькая сцена имеет такой двойственный характер. С одной стороны, она должна представить всего лишь прекрасную, влюбленную, мечтательно тоскующую девушку за прялкой, с другой стороны, — сцена эта должна дать монументальное видение, которое бросает вещий свет на рождение и конец всех индивидуально-личных переживаний. Словом, она должна быть такой, какой представлял ее себе автор в архитектурном плане целого произведения. Такова суть настоящей сцены, и показать эту суть бесконечно важнее, чем точное воссоздание старинной немецкой комнаты. Как раз эта грандиозная сцена была лишена в прежнем условно-традиционном театре ее истинного значения для трагедии, для всего ее внутреннего построения. Больше того, она стала даже ходячим свидетельством культурного упадка целого века — и этот один факт является страшным, уничтожающим приговором над господствовавшими до сих пор приемами сценического искусства. Но этот же пример дает для понимания истинного характера Мюнхенского Художественного Театра гораздо больше, чем все фотографические снимки и подробные описания всевозможных отдельных сцен.

## 8

Едва ли найдется хотя бы один настолько простодушный человек, который верил бы теперь {163} в «натуралистическое искусство» и считал бы возможным создать сцену, вполне соответствующую требованиям «натурализма». С точки зрея натурализма, всякая сцена абсолютно «неверна», «невозможна» и бессмысленна — даже если она скопирована самым точным образом с существующей в природе «действительности» и сколочена совсем по «оригиналу». 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. Никакая драма, поставленная на сцене, будь она самая натуралистическая, не может быть простым отражением происходящего в реальной действительности. Всякий автор должен себе позволить отступление от ритма действительной жизни, должен кое-что сгущать, должен выпускать разные промежуточные звенья, подчеркивать характерное, отбрасывать не характерное. Именно в том, как он все это делает, и обнаруживается, творец ли он, или писатель, тяготеющий к литературе больше, чем к сцене, или же просто ординарный поставщик театральных изделий. В произведении прирожденного, настоящего драматурга, с творческим даром истинного поэта, наиболее сильными являются именно те места, где «неестественное» выступает наружу с полною откровенностью, так как по этим местам и можно судить, хватило ли у автора таланта {164} придать всему произведению некоторый высший ритм. У такого писателя «неестественное» производит впечатление чего-то органического. У других драматургов не без досады замечаешь, как все у них в таких местах выдумано, если не просто пошло. Далее: особенно приходится отступать от действительности при постановка драматического произведения на сцене. Это делают решительно все — и режиссер, и живописец-художник, и артисты. В «действительной» жизни ни один человек не держит себя так, как держат себя наши актеры даже в тех драмах, которые, по замыслу автора, должны являться отражением действительности. Вернее, для натуралистического типа игры молчаливо создались свои условности, своеобразная, неряшливая стилистика. И то же самое можно сказать относительно обстановочной стороны отдельных натуралистических сцен. Таким образом, между натурализмом на сцене и стилем на сцене нет разницы по существу, есть лишь разница в степени. А потому театры, отличающиеся художественным честолюбием, все более и более будут склоняться к тому, чтобы как можно сильнее и полнее выявить стилистические элементы, и дело дойдет, наконец, до того, что даже для постановки какой-нибудь мещанской народной реалистической драмы они выработают стиль, напоминающий современный импрессионизм в живописи. Ярко подчеркивая отдельные живые пункты драмы, выдвигая, широко и выразительно, все существенное, {165} они будут создавать в зрителе большие, законченные впечатления целого произведения.

Во все времена и у всех народов театр получил двойное развитие: празднично-монументальное и буднично-интимное. Бесспорно существует потребность пойти иногда вечером посмотреть комедию. При этом современный человек имеет право рассчитывать, что он не услышит и не увидит там ничего, что вне или ниже окружающей его культурности. Поэтому можно с уверенностью сказать, что со временем во всех больших городах возникнут театры, которые порвут с некультурностью условно-традиционной сцены и дадут своим зрителям чрезвычайно художественные постановки разных бытовых драматических произведений и даже постановки хороших водевилей.

Намеки на это видны уже повсюду. Однако, их дальнейшее развитие затрудняется тем, что существующий театральные здания и сцены, в лучшем случае, могут делать лишь некоторые уступки хорошему вкусу. Тот, кто хотел бы результаты, достигнутые Художественным Театром, перенести целиком в практику театров обыкновенных, тот должен иметь в виду исключительно такие новые постройки, в которых зрительный зал и сцена были бы конструированы по его образцу.

# **{166}** Драма

«Le théâtre pour le théâtre!»

## 1

Просмотрев долговую книгу нашего времени, мы не можем не заметить, что суть вопроса не в обновлении формы театра, зрительного зала и сцены, постановки пьес и актерского исполнения, а в том глубоком, коренном преобразовании всего театрального дела, необходимым и логическим следствием которого является это обновление. Нарождается новая драма, и мы, ее предвестники, расчищаем для нее дорогу, подготовляем для нее почву. Господствующая ныне «литературная» драма — о второстепенных отраслях театрального производства мы, разумеется, не говорим, — как явление культурное, лежит в одной плоскости с анекдотической живописью, с сознательно надуманными, или бытовыми картинами исторического, социального, лирического, эротического, юмористического и психологического характера, которые за последние десятилетия были вытеснены напором подлинного искусства. Современный культурный европеец, допускающий в живописи только искание чистой формы, признающий только свободные от «литературности», от всяких «акциденций», по выражению {167} Марэ, скульптуру, архитектуру и прикладное искусство, будет, конечно, требовать ее и от драмы.

В современной литературной драме сюжет, каков бы он ни был, безразлично, имеет ли он самый материальный, или самый идейный характер, всегда как бы довлеет сам себе. В настоящей, истинно художественной драме он может быть только средством к цели. Драма черпает «мотивы» из «реальной» жизни, но эти мотивы являются для нее только носителями определенных принципов движения, как в живописи все мотивы, от кучи мусора до Венеры, служат только поводом для создания определенных красочных форм. Истинная драма, а, следовательно, и драма, предназначенная для нашего нового театра, вовсе не чуждается жизни, но берет у нее из каждой сферы бытия неотчетливо, неясно заложенные в ней мотивы форм и движений, чтобы превратить их в отправные пункты для новых форм, в которых они могли бы выразиться с большею полнотою, единством и гармонией. Таким образом, драма обогащает нашу жизнь, осуществляя главную цель сценического искусства: настроить душу на праздничный лад, высвободить ее из тисков случайной, временной, телесной ограниченности, открыть пред нею «новый мир» с новыми, более интенсивными формами деятельности. Она дает ей богатство и счастье новых, более совершенных переживаний, более совершенных потому, что в них {168} заключено более интенсивное чувство радости и горя, и совершенствующих все кругом, потому что ими уже намечаются в отдалениях будущего глубокие перспективы победной гармонии. Драма, ведущая нас к этой цели, имеет ту настоящую форму, которая ей подобает. Пьеса, как таковая, является собственно только партитурой. Те действительные формы, которые в ней заложены, выступят только потом, в параллельном творчестве исполнителей. Если «партитура» эта может доставить большое наслаждение тому, кто умеет ее разбирать, тем лучше. Но здесь, как и в музыке, не много найдется людей, умеющих «читать партитуру». Поэтому для широкой публики драма только тогда становится тем подлинным переживанием, которого она искала, когда драматург, сознав, что у него нет ничего общего с литератором, что он только отчасти близок к поэту, покидает кабинет и прилагает свою руку к происходящему на сцене. Если место зодчего на постройке, то место драматурга в театре.

Движение, которое освободило изобразительные искусства от «акциденций» литературы, получило название: «сецессион». Теперь мы будем иметь и «сецессион» драматического искусства. И этот драматический сецессион явился позднее живописного и пластического именно потому, что он мог развернуться только на почве уже готовой, более тонкой культурности и пробуждения широких кругов общества. Из количественного {169} и качественного анализа состава посетителей Художественного Театра видно, что в германских странах имеется уже довольно обширный контингент требовательной публики, сознающей, что нельзя ставить на одну доску современную «театральную литературу» с современной живописью и видящей ту пропасть, которая их разделяет.

Для «литературного театра» драматическая форма не самостоятельная цель, а лишь средство к цели, средство к разрешению специфически литературных, а не художественных задач. Вполне понятно, что в промышленной Германии 80‑х и 90‑х годов прошлого века должен был возникнуть такой театр. Социальная борьба на почве экономических, этических и классовых перетасовок, ознаменовавшая нарождение больших промышленных центров, превратила театр, это могучее орудие гласности, в трибуну. С такой трибуны оглашать те или иные лозунги, теории и мировоззрения, даже, пожалуй, эффектнее, чем с трибуны печати или с парламентской трибуны, или с ораторской кафедры различных конгрессов. Как некогда церковь пользовалась мистериями для того, чтобы ужасами страшного суда и ада воздействовать на воображение брызжущих здоровьем средневековых народов, так и теперь люди определенного «направления», радикального, или реакционного, прибегают к театру лишь для того, чтобы при помощи сценического натурализма заставить зрителя пережить все те состояния социального характера {170} которые они считали нужным выдвинуть вперед и осветить.

Если принять во внимание этот особенный характер «театральной литературы» конца XIX в., то станет совершенно понятною и та сильная реакция чисто художественного элемента, которая дает себя чувствовать теперь на сцене. Взятые сами по себе, литературная ценность произведения и художественность его драматической формы вовсе не исключают друг друга. Подавляющее большинство выдающихся драм обнаруживает и при простом чтении высокие литературным достоинства. Однако, это не всегда бывает так. В пьесе Шекспира «As jou like it» чисто «литературных» ценностей сравнительно мало. Глубокие мысли, блестящие идеи, оригинальная постановка этических, метафизических и тому подобных проблем, замечательная обрисовка человеческих характеров, психологический анализ, — все то, что представляет «ценность» в модной литературе сегодняшнего или вчерашнего дня, все это здесь почти отсутствует. Какие-то неопределимые, артистические достоинства сообщают этой истинно-театральной комедии неиссякающий блеск, вопреки всей условности и традиционности ее мотивов, не переработанных и не углубленных настоящим творчеством. Но и в других произведениях Шекспира литературный элемент является только средством к цели, поводом для создания определенной художественно-артистической формы, так что часто (Гете любил это {171} подчеркивать) психологическая правда и психологическая вероятность приносятся у Шекспира в жертву интересам драматически-художественной структуры, т. е. интересам иного, высшего, артистического принципа. Специфически-литературная пьеса, наоборот, пользуется драматическою формою только для выражения известных идей, для разрешения определенных психологических проблем, для установления тех или иных «точек зрения» и — в самое последнее время — для возбуждения известных эстетических эмоций и пр. Все эти задачи литература тем легче может разрешить при помощи театра, чем больше на сцене имитации действительности. Достаточно вспомнить значение так называемой «среды» в драмах социально-литературного характера: изобразить на сцене среду без фикции действительности решительно невозможно. Нет, поэтому, ничего удивительного в том, что всякое подчеркивание художественного принципа при постановке драматического произведения должно было встретиться с острою враждою всех защитников чистой литературы. Литературная драма не хочет быть сценичною. Все ее поборники и теоретики презирают театр, с ужасом отвергают специфически театральные эффекты, театральный условности, театральный формы, искусственные приемы и элементы стиля. Когда «современный» критик хочет особенно заклеймить какое-нибудь драматическое произведение, он говорит, что оно «театрально». И винить за это критика мы не {172} можем. Там, где мы встречаемся с элементом театральности в современных драмах, получивших право гражданства на наших сценах, элемент этот имеет такой банальный, примитивный характер, до такой степени рассчитан только на грубый, пошлый, низменный эффект и разработан так дилетантски, что нельзя не понять этого осуждения со стороны серьезной критики. Но если мы спросим себя, почему театральный момент, в котором сосредоточена вся бессмертная традиция созданий Шекспира, Шиллера («Разбойники», «Коварство и любовь») и Гете, почему этот жизненный нерв всего нашего сценического искусства подвергся такому опошлению и огрубению, то ответить на этот вопрос нам придется только следующими словами: оскудение театральности произошло под гнетом литературной продуктивности или, вернее сказать, под гнетом всесильных антрепренеров, поставщиков всевозможных новинок, под гнетом театральных издателей, агентов, теоретиков искусства и разных других специалистов театрального дела. Правда, и по сегодняшний день у нас имеется драматическое творчество, продолжающее истинно театральную, артистическую традицию стиля, но именно это творчество обречено на фиктивное, книжно-литературное существование, тогда как драматическая литература, возникшая под влиянием этических и социальных запросов настоящей минуты, пользующаяся театральными средствами только для эффектной огласки вне искусства {173} лежащих проблем, получила полное право гражданства на наших сценах. Но театр, который не есть «театр» и театром быть не хочет, не является ли такой театр некоторым «lucus a non lucendo», чем-то противоречащим и разуму, и чувствам? Конечно, такой театр мог держаться только искусственными средствами, ибо в его существовании не был серьезно заинтересован никто: ни публика, которую приходилось зазывать при помощи самой беззастенчивой рекламы, ни антрепренеры, которые постоянно должны были пускать в ход кричащие новинки, по своему характеру стоящие гораздо ниже общего эстетического уровня, ни актеры. Литературная драма, таким образом, неминуемо шла к полному своему вырождению. Не располагая средствами истинного театрального искусства, она должна была прибегать ко всевозможным эффектам, чтобы сохранить притягательную силу для широких масс. Какой-нибудь скандальный инцидент на премьере, запрещение цензуры, крик протеста, исходящий от блюстителей общественной морали, спекуляция на известных людей, выведенных автором с полною откровенностью, вот те фонды, которыми могла проложить себе дорогу к успеху такая драма. Но нет! Оставалось еще одно средство, на котором легко было выезжать: сценическая обстановка. Вдруг потребовались исторические костюмы, классические позы, отдающие старой мифологией. Потребовались живописцы и декораторы, чтобы при {174} помощи эффектных сценических картин и движений, претендующих на эстетику новейшего типа, завоевать сочувствие публики. Такими костылями литературная драма надеялась поддержать свой престиж. Модная драматическая литература потому и является самым страстным врагом Художественного Театра, всякой реформы в области театрального стиля, что она хотела бы декорациями, обстановкою прикрыть полную свою наготу. Но внутренние формы, присущие драматическому произведению, должны выступить с особенною яркостью на новой сцене Художественного Театра. Зато на ней же даст себя почувствовать и отсутствие этих внутренних драматических форм. Вот почему сцена Художественного Театра опасна для литературных пьес, лишенных, в своей основе, настоящего драматического мотива. Она обнажает перед публикою все их слабые стороны, всю их безжизненность. Она обличает все дефекты, все несовершенства сценического исполнения.

Устами Вильгельма Мейстера («Lehrjahren») Гете высказал однажды следующие соображения: «Я бы хотел, чтобы сцена была так же узка, как веревка канатного плясуна: это отбило бы охоту у неискусных людей браться не за свое дело». Слова эти одинаково применимы и к актерам, и к драматическим писателям. Мы считаем драматурга тем более несовершенным в своем деле, чем более он нуждается для успеха своей вещи в тезах чисто литературного {175} характера. Драматург прирожденный умеет из самого маленького, скромного, обыденного, чисто человеческого мотива создать живой, в себе самом законченный, ритмический организм. И для этого ему вовсе не нужно никакой приправы из блестящих моральных парадоксов, никаких остроумных неожиданностей и глубокомысленных философских идей, не нужно психологических фейерверков, никаких имитаций быта и характеров и т. д. Для настоящего драматического искусства все это только ткань, только строительный материал. Стихами или прозой написано драматическое произведение, проводится ли в нем точка зрения «натурализма» или «идеализма», представляет ли оно собою трагедию или комедию, все это неважно. Так же неважно, как неважно для картины, что именно на ней представлено, как она называется, что можно о ней сказать и т. д. В драме, как и в живописи, все дело в известной ритмической закономерности, при чем в драме мы имеем ритм психологического движения, с определенными цезурами, с определенными повышениями и понижениями, с интервалами, темпом и тактом. И только там, где мы встречаемся с этим психологическим ритмом, сценическое действие приковывает наше внимание, овладевает душою до такой степени, что совершенно стирается грань, лежащая между нами и драматическим представлением. А для такого слияния со сценой мы и приходим в театр.

## **{176}** 2

Театральная драма! В эпоху литературного театра к театральной драме относились с недоверием, потому что ее не знали, точно так же, как в эпоху тенденциозно-литературной живописи школы назареев, Каульбаха, Газенклевера и их эпигонов презирали технику живописания просто потому, что не владели ею. Прежде, во дни старых мастеров, не существовало различия между «литературным» и «не литературным» искусством. Живописец понимал и знал свое ремесло — писать красками, драматург был насквозь техником своего дела, потому что в эпохи со здоровыми культурными инстинктами связь ремесла и искусства предполагается сама собою. Величайший драматический поэт всех времен, Шекспир, не знал никакого литературного самолюбия и творил, сообразуясь исключительно со своими материальными интересами, интересами театрального директора, — для определенной сцены, для определенных актеров и совершенно определенной публики. Простодушно считаясь только с этими факторами, он не выходил из условных рамок своего ремесла, не стремился ни к какой оригинальности, не изощрялся в литературной трактовка диалога, охотно брал тексты из сборников старинных новелл, из Плутарха, перенимал постоянно из столетия в столетие повторяющийся фигуры из веселых комедий, не брезгал шутом, клоуном, этим символом антилитературности, по {177} заслугам изгнанным со сцены истинными отцами литературы. Всю свою профессиональную гордость и честолюбие техника он проявлял в умении искусно пользоваться материалом своего ремесла, открывать в нем новые красоты, комбинировать его, обогащать его новыми элементами, чеканить из него новые ценности, как это делает всякий профессионал. У каждого эксцентрика, у каждого акробата, у каждого канатного плясуна, жонглера, свои «трюки», свои маленькие, неуловимые отклонения от того, что общепринято в его цехе, отклонения, при помощи которых он сообщает традиционным формам и приемам новую прелесть, новое значение. Он выявляет в них некоторые новые ценности, которые, развиваясь и преображаясь параллельно с ходом культуры, вызывают к себе симпатию. Так поступал Шекспир с драматическим материалом своего времени и был далек от сознания, что осуществляет этим принцип творчества, отделяющий его от обыкновенных, рядовых товарищей по перу. В самом деле, трудно установить грань между ним и другими драматургами той же эпохи, писавшими исключительно для заработка. Относительно авторства целого ряда его пьес не существует твердо установленного мнения, а что касается произведений, неоспоримо ему принадлежащих, то только научной критике позднейших поколении, уже лишенной непосредственного восприятия, выпало на долю ощутить гениальность их творца. Вообще же понятие гениальности не было знакомо {178} в эпохи, отличавшиеся здоровыми культурными инстинктами. Оно сложилось в XVIII век, в эпоху ранней романтики, когда уже произошло раздвоение в культуре и почувствовалась необходимость положить границу между художниками и поэтами от рождения и художниками, не обладающими природным талантом, художниками не от рождения. Эти последние пользуются ими усвоенными приемами искусства только для передачи какой-нибудь определенной, культурно-просветительной идеи, не имеющей никакой связи с их цеховыми традициями.

В прежние времена не было вовсе литературных живописцев, литературных архитекторов, литературных драматургов. Вовсе не делалось тогда никакого различия между настоящими и не настоящими художниками. Только прирожденный художник, только талантливый человек признавался художником по призванию. Избыток культурных идей, выхваченных из потока литературы, стремление к патетической позе, к высокой авантюре, не создают настоящего искусства. Дюрер, Шекспир, Рембрандт, Мольер, Моцарт ничем не отличались от своих сотоварищей по ремеслу, работали для удовлетворения своих повседневных нужд, радовались, что их произведения удовлетворяют требовательных заказчиков в большей степени, чем произведения их конкурентов, и, вероятно, втихомолку гордились тем, что их наиболее удачные творения превосходили требования самых избалованных {179} ценителей. Парение в облаках патетической метафизики, самовлюбленное созерцание себя в ореола бессмертия, обычное в наше время, было им совершенно чуждо: ведь и самое понятие «бессмертия» имеет чисто литературное происхождение. Где нет литературы, там нет и бессмертной «славы». Творцы великих архитектурных памятников Египта, творцы мавританской культуры, романских и готических соборов и многих других прекраснейших произведений искусства, обходились без этого понятия, что служит лучшим доказательством его ненадежности, его полной бесполезности. Конечно, художник, поднимающий своим талантом искусство на высшую ступень, сознает свое превосходство над погрязшим в рутине товарищем по ремеслу, но обстоятельство это нисколько не мешает ему чувствовать и считать себя членом определенной профессиональной корпорации. Прежде были немыслимы разные истерические оценки, столь характерные для нашей расшатанной культуры, для нашего лишенного устоев времени, которое курит фимиам Корнелиусу, Рихарду Вагнеру, Бёклину, видит в их созданиях откровения божества, и презирает тех, кто ставит их на одну доску с такими «заурядными» товарищами по профессии, как Швинд, Иоганн Штраус, Лейбль. Было немыслимо, чтобы люди высокого таланта, даже гении искусства, пренебрежительно относились к практическим задачам, техническим условиям и общепризнанным культурно-утилитарным ценностям {180} своего ремесла. Ни Фидию, ни Микель-Анджело, ни Тициану, ни Веласкесу, ни Рубенсу, ни Рембрандту, ни Эсхилу, ни Софоклу, ни Шекспиру, ни Гете, ни Баху, ни Глюку, ни Моцарту не приходило в голову уклоняться от культурных задач и требований своего времени. Напротив того: в этой зависимости от насущных потребностей времени и мастера, и школы искусства находили то благодетельное принуждение, которое вело их к совершенствованию своих созданий, к определенному стилю.

Драма, как и картина, была для старых мастеров понятием чисто техническим. Драматические задачи разрешались без всяких иллюзий, без желания облагодетельствовать человечество божественным откровением, отмеченным яркою печатью собственной личности, а просто во имя полезности самого дела. Как и в архитектуре, согласованность с утилитарным назначением обусловливала определенный стиль драмы. Не было, следовательно, принципиального различия между правоспособно «литературным» театром и театром обыкновенным, ставящим своею задачею развлечение публики, как не существовало его между специфически художественной и не художественной живописью. Самый обыкновенный маляр, расписывавший религиозными сценами стены баварских и тирольских крестьянских изб, творил нечто художественное и принадлежал к той же категории, что и приобретший широкую, историческую известность живописец Гольбейн {181} из Аугсбурга. То же надо сказать и о великих драматургах, имена которых перешли в историю: они писали театральные пьесы без всяких мудрствований, для развлечения и подъема праздничного настроения своих заказчиков. Автор «Гамлета» писал, держась обычного шаблона, и фарсы, бесхитростные пьесы, в которые он вкладывал необходимый элемент забавы для публики. Автор «Фауста» сочинял пьесы для придворного веймарского любительского театра и для летнего театра в дворцовом парке, из которых возникли потом такие произведения, как «Ифигения» и «Тассо». Он серьезно трудился над созданием увеселительных пьес, приноровленных к сценическим условиям и театральной традиции, каковы «Bürgergeneral», «Grosskophta», «Geschwister», «Stella», и не считал ниже своего достоинства сочинять оперные либретто, когда в них оказывалась нужда. Одним словом, он чувствовал себя настоящим профессиональным поставщиком материала для сценических зрелищ и не понимал, почему, например, имя Коцебу непременно должно быть помещено на «особом листе». О произведениях драматического характера он судил трезво, никогда не забывая при этом условий сценической постановки. Пьеса была хороша, если она была сценична, если она возникла из несомненных основ самого искусства, В противном случай, она казалась ему плохою, даже если автор рассыпал в ней целые сокровища глубоких идей, прочувствованной поэзии, блестящего {182} юмора и самой одухотворенной литературности. Художественная ценность этих «случайных» элементов зависит от того, насколько они технически удачно использованы, как орудия искусства. Только функционируя определенным образом в структуре всего драматического произведения, они могут сохранить за собою право на существование в пьесе. С другой точки зрея смотреть на них нельзя. Шекспир не стеснялся изображать Гамлета то добрым христианином, верующим в рай, ад, чистилище, страшный суд и ангелов, то грубым материалистом и атеистом, в зависимости от нужного ему драматического эффекта. Даже психологическая постройка характеров и их развития вынута из-под всякого контроля «истин», лежащих вне искусства, и строжайшим образом подчинена чисто художественной закономерности. Она признается верною только в той мере, в какой она следует ее принципам. Параллель этому явлению мы находим в изобразительном искусства. В скульптуре, в фресковой живописи, в карикатуре, изображение человеческого тела, его пропорций, перспективных сокращений его членов, часто идет в разрез и с положительными требованиями науки, и с реальною действительностью, и все же обладает, как неизменная особенность артистического целого, какой-то неоспоримой убедительностью, потому что соответствует той особой закономерности, которая лежит в основе всякого {183} художественного явления. Каждый знает, что художественное произведение создается именно органическою трансформацией) явления действительности в явление искусства. Эту трансформацию может осуществить только тот, кто посвящен во внутреннюю сущность искусства, в его технику, кто владеет его материалом, его средствами и орудиями. Живописные формы может создавать только тот, кто в совершенстве изучил свойства красок, их взаимоотношения, кто хорошо понимает различие между передним и задним планом картины, кто умеет создавать ее из строительного, живописно-архитектурного материала, из холодных и теплых тонов, из света и тени, из контуров и плоскостей. Литературный живописец 70‑х и 80‑х годов не имел обо всем этом никакого понятия. Он не искал живописной формы и пользовался кистью и красками только для передачи философских идей, поучительных исторических событий и анекдотов, для пропаганды моральных, психологических и социальных вопросов, для обличения человеческих пороков и несправедливостей общественного строя, для открытия известного просвета в «душу» человека — одним словом, для тех же целей, для которых пользуется театром и живым актером современный литературный драматург. Подобно тому, как литературному живописцу вовсе не полагалось и не полагается до сих пор знать что-нибудь об основных принципах живописного творчества {184} форм, так и литературному драматургу не полагается быть посвященным в интимную сущность драматического искусства. Да он и не знает о ней ничего! Смехотворное невежество, безграничный дилетантизм наших виднейших, даже самых прославленных из наших литературных драматургов, с особенною яркостью обнаружились при возникновении Мюнхенского Художественного Театра. Они предсказывали ему грандиозный провал, полнейшее фиаско у широкой публики, между тем как каждый мало-мальски сведущий человек легко мог предвидеть, что новыми сценическими средствами куда легче удовлетворить требования именно наивной толпы. То, что литературный человек разумел под «знанием сцены», не есть в действительности знание орудий и сущности настоящего театрального искусства, а лишь знание тех «штук», тех практических средств, которыми может быть приведена в движение театральная машина и пущены в оборот продукты современной литературы. Отсюда неумение большинства литераторов оценить актера и его игру. Многие очень умные, интеллигентные критики, проявляющее при анализе какого-нибудь романа, художественного произведешь или какой-нибудь картины, не только острый ум, но и тонкий вкус, при разборе игры актера оказываются совершенно бессильными и делают здесь удивительнейшие промахи. Это происходит от того, что они не привыкли смотреть на актера и на театр с точки зрения {185} особенностей сценического искусства, с точки зрения его специальных форм, — они привыкли смотреть на театр только с точки зрения известного орудия литературы. Отсюда эти бесконечные разговоры о «понимании», об «анализе», о «психологической разработке» роли, о «мыслящих актерах». Отсюда эти бури негодования, когда актер осмеливается «играть» по настоящему, когда комик начинает давать настоящую «комедию», когда театр пробует быть собою, пробует быть «театральным». По мнению литераторов, ставшему, к сожалению, общим мнением всей интеллигенции, театральная техника и артисты существуют вовсе не для выполнения каких-то своих собственных задач, а только для успешного сбыта литературного товара. Актера, который дает полную волю своему темпераменту и своей жажде пластического перевоплощения, преследуют в наше время, как тяжкого преступника. О нем обыкновенно говорят, что он «утрирует», бесстыдно бьет на грубый эффект, что игра его «устарела». А это ведет к тому, что актер начинает заглушать в себе природный талант, все порывы творчества, кипящие в его душе, в его крови, чтобы стать орудием для проведения в публику, вернее сказать, в женскую часть публики, литературной пачкотни разных задающих тон литераторов и издателей. Отто Эрих Гартлебен выгодно отличается от своих коллег на Парнасс тем, что откровенно и охотно выставляет все это на вид. У этого легкомысленного предателя {186} своего «направления» было достаточно художественного чутья, чтобы видеть насквозь весь обман и презирать его. Тирания режиссера в современном театре тоже объясняется этим сущим предательством сцены на пользу литературы. Актеру нужен погонщик, чтобы он не забывал навязанной ему функции быть ходячей иллюстрацией к тексту и не поддавался заложенному в нем инстинкту театрально-пластических перевоплощении. Чем он талантливее, чем он больше актер, тем нужнее ему погонщик. Вот почему в эпоху литературного театра режиссер является творцом, атлетом сцены, ее главным виртуозом, ее державным вождем. Актер ходит у него под кнутом, литераторы пресмыкаются перед ним во прах, целуют след его ноги. Без этого великого чародея они чувствовали бы себя совершенно потерянными.

## 3

Театр старых мастеров и уравновешенной культуры не знал такого режиссера. Режиссура была тогда скорее технической функцией, подобно современной инспекции. Ведение художественно-интеллектуальной стороной дела, поскольку театр, вообще, нуждался в нем, принадлежало не режиссеру, а автору, который был тогда человеком театрального ремесла, заправским театральным деятелем, может быть, с оттенком барского любительства, но отнюдь не дилетантом. Веласкес был {187} кавалером, человеком придворных кругов, шталмейстером, любителем живописи, но не профаном своего ремесла. Такой же профессиональный характер имеет отношение к театру многих поэтов ancienne regime, так же относился к нему и Гете. Но поэт был тогда и драматургом, хотя надо сказать, что строгого разграничения между оригинальной драмой и театральной «переделкой», «обработкой» для сцены старых пьес, тогда еще не существовало. Оригинальные драмы часто были ничем иным, как безжалостною до наивности перекройкою не сходящих с репертуара традиционных сюжетов: таковы «Фауст» и «Ифигения» Гете, таково большинство произведений Шекспира. Гете и Шиллер переводили старые пьесы и обрабатывали их для Веймарского театра. В их лице мы имеем живое традиционное единство: поэт-драматург-режиссер. Там, где не было человека, вмещавшего в себе эти три дарования, выручало предание. Распределение ролей по амплуа («первый любовник», «резонер», «фат», «комическая старуха») является пережитком старой театральной традиции, автоматически разрешавшей многие из тех задач, которые теперь лежат на обязанности режиссера. То, что мы называем «толкованием пьесы», «стилем» ее, зависало не от индивидуальности режиссера, а было вопросом определенной артистической традиции, написанным принципом стиля. Этот принцип передавался из одного поколения в другое, обновлялся и разрабатывался {188} в процессе новых движений, вносимых в жизнь театра деятельностью какого-нибудь нового выдающегося поэта, нового драматурга. От этого движения исходили волны новых влияний, и значение их усиливалось благодаря актерской игре. Историческим примером такого явления могут служить театральная традиция Лаубе (Burgtheater), сменившая волну классицизма эпохи Гете и Шиллера, и ведущий свое происхождение от Вагнера стиль «байрейтский». Еще и по настоящее время каждый действительный талант носит в себе, часто бессознательно и даже против своей воли, почвенные элементы традиции, потому что всякое истинное дарование, всякий истинный актерский темперамент, инстинктивно ищет преемственной связи с прошлым, с почвою, которая дает огромное множество готовых образцов, избавляет от необходимости тратить энергию на элементарную работу и позволяет сосредоточивать все силы на творческой отделке каждой данной роли, Такие артисты, как Матковский, Кайнц, Альберт Гейне, достигли настоящего мастерства в своем искусстве именно потому, что они двигались все выше и выше по ступеням театральной традиции. Подлинный талант не боится никаких преданий, ему не угрожает опасность удариться в шаблон. Дилетант, напротив, благоразумно избегает всякого соприкосновения с традицией. Он сознает свое бессилие подчинить ее себе и видит опасность превратиться, под ее гнетом, в какое-то живое клише, в {189} рутинера, в застывшую манерность. В театре, как и во всяком другом искусстве, традиция является основою, базою всего, и свобода артистического творчества выражается не в трусливом от нее уклонении, а в сознательном ее утверждении, в подчинении ее своим задачам.

## 4

Существуют, впрочем, и фальшивые традиции, существует рутина, которая тянется из поколения в поколение, как наследственная болезнь. С такою традицией надо бороться изо всех сил. Сюда относится шаблонная фигура Гретхен на фоне грубой имитации старины XVI в., с ее стрельчатыми окнами и люстрами, изображающими женщину с распростертыми руками. Гете еще ничего не подозревал о поддельно мишурном ренессансе, гнушался архаизацией на манер древнегерманской псевдоромантики, и все же стилизованная в духе «ренессанса» Гретхен долго еще приседала бы и ворковала бы в голубоглазой и белокурой своей красоте на немецких сценах, если бы не Фритц Эрлер, одним ударом сразивший этот символ всякой псевдокультуры и, поддерживаемый смелым талантом Альберта Гейне, не восстановил в своих действительных правах настоящую правду. Фриц Эрлер отвоевал для Лины Лоссен свободу показать на сцене подлинную Гретхен, во всей ее глубокой трогательной простоте, в ореоле нефальсифицированного народного предания. {190} Вот если бы борьба нашей литературы с театральною традицией велась в этом направлении! Но в том-то и дело, что против всяческих дешевых подделок и рутины она ничего решительно не имеет. Она с видимым удовлетворением следит за постепенным угасанием и умиранием старых мастеров в затхлой и убийственно скучной атмосфере абонементных представлений, за постепенным падением к ним интереса со стороны публики. Мастера эти все же опасны для нее, как конкуренты, давиле настоящие образцы литературы. Наконец-то, можно на весь мир провозгласить, что «пустой пафос» Шиллера больше для нас «невозможен»! Что Гете не обладает даром «истинного драматурга», об этом свободно говорили во всех литературных кафе Германии! И вдруг этот злополучный Художественный Театр в Мюнхен, опрокинувший многие расчеты литературной публики, своими постановками «Фауста» сразу ставили в центр всеобщего беспримерного внимания.

Художественный Театр боролся против поддельной традиции и победил ее, — литература же усердно воюет против подлинной традиции и будет побеждена. Даже в тех случаях, когда представители литературного направления обращались к старым мастерам, они делали это только затем, чтобы, исказив путем кастрации их драматически-театральную сущность, превратить их произведения в «литературу». Они будто бы боролись против шаблонного распределения {191} ролей по определенным амплуа, а в действительности они требовали, чтобы в разрез с традицией, исходящей от самого Шиллера, Карла Моора представляли на сцене не «юным героем», а неврастеническим анархистом, чтобы Франца Моора играли не «театральным злодеем», а эпилептиком, с извращенными инстинктами садиста, чтобы Амалию изображали не чувствительной мечтательницей, а анемической нервной женщиной, чтобы Иоганну из героической, мистически настроенной девы превратили в истерическую сомнамбулу. Идя таким путем, они совершенно уничтожали все традиционное, разрушали театрально артистическое действие этих образов, этих художественных концепций, потому что сценическое воплощение, противоречащее замыслу автора, никогда не покажется никому убедительным.

Кроме того, необходимо заметить, то исполнение, противоречащее стилю и традиции театра, практически совершенно невозможно, не только по отношению к старым, но даже и по отношению к современным литературным драмам. Типичным подтверждением этой мысли, поддающимся легкой проверке, может служить следующее: положим, что такого рода постановка, в духе литературного направления, действительно удалась. Пусть вся обычная публика премьер единодушно признала, что великий режиссер-демиург сумел гениально перелить весь актерский материал в нужную ему форму (ведь пьесы драматургов существую для него, а не {192} он для них!), что он пользовался им, как художник глиною, для выражения своей собственной, сверхрежисерской, в высшей степени своеобразной, в высшей степени дифференцированной, небывалой до сих пор неоиндивидуальности! Конечно, на премьере, или на втором представлении какой-нибудь пьесы, в игре актеров нельзя найти и намеков на искусственное разграничение ролей по определенным амплуа, на непроизвольную стилистику сценических схем и традиций: все кажется прекрасным, как «в первый день творенья». Завсегдатаи театра, пресса — все неистовствуют в пароксизме восторга, и только по лицу великого жреца-режиссера пробегает хитрая улыбка. Кому же, как не ему, знать, что за всем этим кроется! Да, именно он убил театр в стенах самого же театра ради модных литературных теорий! Но он прекрасно знает, что на третий день театр непременно воскреснет. К счастью, ни один влиятельный критик, ни один человек, зараженный театральным снобизмом, не решится придти на третье или какое-нибудь иное, дальнейшее представление: молва заклеймила бы его за то, что он отстал от избранного кружка театральных «аристократов» и не посещает премьер, где можно быть, как у себя дома, «среди своих». Но проберемся, однако, на тридцатое или на сотое представление и из темной глубины ложи посмотрим на спектакль, проходящий в прежнем составе исполнителей. Все изменилось до неузнаваемости! Стерлось все то, что режиссерская {193} работа покрывала своим нивелирующим блеском, и опять перед нами выступила старая картина: «резонер» «герой», «ingénue», «простак», «первый любовник», все традиционные типы, может быть, с некоторыми своеобразными оттенками, но с прежним общим характером, который легко узнать. Это — реванш «театра» и его живого «материала»! В таких случаях обыкновенно говорят: «актеры играют спустя рукава». Но по мнению моему, дело совсем не в этом, а в злоупотреблении театральными средствами для целей, с театром ничего общего не имеющих, допускающих насилие над материалом, над традицией, над живою мощью актерской игры, разрешающих обман по отношению к публике, разрешающих подавать со сцены не хлеб искусства, а камень — камень чистейшей литературы, для целей, допускающих презрение к тем запросам культуры, которые получили право гражданства во всех других искусствах. С архитектором, скульптором, с ремесленником, который самою формою своих созданий отрицает материал, цель, утилитарный задачи своего дела, никто серьезно не считался бы в настоящее время. Но в театра все наоборот.

Я с самого начала, еще лет десять тому назад, высказывал убеждение, что стильная, артистическая «ретеатрализация» театра может быть осуществлена только при помощи драматических Festspiele. Вот почему все мои усилия за эти годы подготовительной и собирательной {194} работы были направлены к одной определенной цели: создать драматический театр для таких представлений. И надо думать, что деятели современной литературы хорошо уразумели тайные мои намерения, ибо именно на эту мою мысль они стали изливать потоки своих язвительных насмешек, своей болтовни. Единодушное стремление всех прославленных современных немецких литераторов сводилось к тому, чтобы вызвать недоверие к моей мысли, доказать ее неосуществимость. Вот в каком направлении и шла работа этих людей, с того самого дня, когда я в первый раз публично заговорил на данную тему, до того момента, когда казалось еще возможным дискредитировать Художественный Театр. Да и могло ли быть иначе! Такой драматический театр, каким является Мюнхенский Художественный Театр, превращает — необходимейшим образом — каждое свое представление в премьеру. Нашими зрителями является публика, собирающаяся к «мюнхенскому сезону», на берегах Изар, со всех концов Германии, из-за границы, в различные сроки, обусловленные соображениями удобства и удовольствия. На каждом представлении может оказаться какой-нибудь авторитетный ценитель искусства. Даже на последнем спектакль может присутствовать влиятельный критик, целая группа выдающихся художников. У устроителей таких драматических представлений нет возможности сразу собрать всех {195} тех, от кого зависит репутация их предприятия, нет возможности создать одну какую-нибудь публику премьеры и в течение одного вечера предложить целый ряд никогда в дальнейшем неповторимых, по своему качеству, по своей сервировке, удовольствий. Театральные формы, избранные для летнего драматического сезона, должны оставаться неизменными на всех его представлениях (мы не говорим, конечно, о неизбежных колебаниях в несущественном и случайном) — это должны быть в плоть и кровь актера перешедшие театрально-артистические формы искусства.

## 5

Отношение драматического писателя к актеру, независимо от того, подходит ли он к нему, как поэт, или как драматург, похоже на отношение ваятеля к каменной глыбе, из которой он хочет высечь фигуру: он прислушивается к нему, присматривается, улавливает помощью высших чувств дремлющая в нем возможности форм и старается извлечь их наружу. И как стоя перед «Ночью» Микель-Аиджело, мы чувствуем еще тот первоначальный мраморный отломок, из которого с точнейшим расчетом объема была высечена эта фигура, так и в каждой драматической «роли» мы не можем не чувствовать личности исполнителя, если только образ, им воплощаемый, должен произвести на нас артистически живое впечатление. Но если вытравить окончательно личность актера, {196} если разорвать на части ее живую цельность, чтобы втиснуть ее в измышленные литературным построения и шаблоны, то получится не актер, а автоматическая актерская машина, шарманка, которая должна испортиться в самый короткий срок. Таким образом, драматург должен обладать врожденным опытно-тонким знанием скрытых в актере живых форм возможного пластического перевоплощения и должен творить, исходя из этого именно знания. Оно ему так же необходимо, как ваятелю точное знание каменных пород, и живописцу умение брать формы с палитры. Литературная драматургия, напротив того, относится к этому вопросу совершенно так же, как те отжившие свой век скульпторы и архитекторы, которые, не зная материала и не сообразуясь с ним, вычерчивают разные проекты в тиши своих ателье и затем предоставляют исполнение своих планов усмотрению второстепенных, подчиненных им работников. Нет жизни в их статуях, скомпонованных без всякого отношения к тому материалу, из которого он сделаны, к воздуху, свету, к помещению, для которого он предназначены. Лишены жизни, скучны и невыразительны их архитектурные сооружения, задуманные по схеме известного учено-литературного стиля. Точно также лишен «театральности» всякий литературно-драматический образ, возникший не на почве самого театра, как бы он ни был тонко разработан в психологическом отношении. В артистическом смысле {197} слова он не будет производить никакого впечатления. Однако, не может же драматический писатель лично знать каждого актера в отдельности, как не может скульптур знать каждый каменный отломок. Да этого и не нужно совсем. Сущность художественной интерпретации в «упрощении», в умении возводить единично случайное на степень всеобще-необходимого. Художнику, поэтому, достаточно знать типичные черты того материала, над которым он должен работать. Скульптуру, который хотел бы сделать статую из липового дерева, не обязательно знать все отдельные липовые стволы, но он должен иметь представление о типичных особенностях липового дерева вообще: как оно реагирует на резец, как расположены в нем прожилки, какие случайности можно предвидеть в его структуре, как оно темнеет и т. д. Также и драматургу в его творчестве необходимо знать типичные, повторяющаяся черты человека, вообще, и того человеческого материала, которым располагает театр, в частности. «Короче говоря, как выразился однажды Э. Т. А. Гофман, драматург должен знать не людей, а человека». Примитивною классификацией актерских типов мы считаем исконное и неискоренимое деление ролей на амплуа. Для драматического поэта, для драматурга, такая классификация, конечно, недостаточна, — больше всего она нужна театральному антрепренеру, заинтересованному в материальной стороне дела, посреднику между театром и публикой, театральному рынку. И {198} тем не менее, классификация эта выросла из самой сущности драматического искусства и является темь, что необходимо знать всякому, кто хочет творить те или иные театрально артистические формы. Она показывает ему, какими он располагает живыми возможностями и как он должен направить свою работу, чтобы, использовав со всею доступною полнотою эти ненарушимые подразделения актерских типов, достигнуть намеченного драматическо-ритмического действия. Вообще, мы можем сказать: драма должна вырастать из того самого материала, в котором она находит свое воплощение. Совокупность этого материала мы и называем «театром». В этом смысле следует понимать наше требование, чтобы драма снова стала «театральною».

Но для того, чтобы все это стало реальным фактом, мы должны иметь театр, в котором мы могли бы жить и творить соответственно нашему общему культурному уровню. Все творческие силы, поддерживающие этот культурный уровень, должны получить возможность оказывать свое влияние и на театр. Вот та основная идея, из которой родилась вся организация, весь план Мюнхенского Художественного Театра. Прежде, чтобы быть «театральным», приходилось опускаться на тот сравнительно низкий уровень, на котором обыкновенно и стоят театры среднего разбора. Сейчас можно быть театральным, оставаясь на высоте нашей культуры, нашего эстетического вкуса.

## **{199}** 6

А теперь мы можем воздать должное «литературной» драме! Своим возникновением она обязана несоответствию между культурным уровнем театра и эстетическими требованиями, предъявленными к драме со стороны избранных, наиболее образованных классов общества. Как только драма опускалась на средний уровень «театральности», она становилась невыносимой для хорошего эстетического вкуса. Отсюда лозунг: долой театральность, раз даже такие люди, как Лессинг, Шиллер, Гете, Иммерман, не сумели ее облагородить, вытянуть ее «из болота», по образному выражению гофмановской собаки Берганцы! Вот почему следующие поколение драматургов, Клейст, потом Грильпарцер, Геббель и Ибсен должны были совсем порвать всякую связь с существующею театральною культурою и в своем собственном творчестве окончательно игнорировать тот материал, который мог только нанести ущерб их искусству. Они оставались литераторами чистой воды и предоставляли театру возвышаться до их уровня. Только самым заслуженным артистам конца XIX в. удалось создать в некоторых театрах почву для этих авторов. Однако, это было ими достигнуто лишь благодаря тому, что они стали все более и более следовать за драматургами в их полной эмансипации от театрального элемента, подчиняя весь материал игры, театр, индивидуальные актерские силы, «литературному» {200} элементу драмы. Таким образом возник «литературный театр», за которым мы не станем отрицать огромных заслуг перед интеллектуальною культурою мира, хотя нам и приходится теперь, за полным банкротством литературных эпигонов на этой почве разрешить задачу, выходящую из кругозора литературной сцены: пронизать театр, во всех его проявлениях, формирующей силой современного культурного творчества, дать ему развиться и подняться из основных принципов его собственной структуры. Мы должны вознести его, честно выдвигая вперед его собственные задачи и средства, на тот культурный уровень, на котором находятся современная живопись, архитектура и прикладные искусства разных родов. Частью театра является драма, как мы ее понимаем. Она принадлежит театру, как и актер. Она вырастает из театра, из своего материала, как статуя из мраморной глыбы, не теряя органической связи с ним, и поднимается на высоту чистой духовности, чтобы оттуда диктовать новые законы высшего развития. Эти принципы развития, театральные по своему происхождению, имеют не научный, а художественный характер. Открытые в материале сценического искусства непосредственным ощущением, они служат этому же материалу. Они рождены техникой для техники, театром — для театра.

Драматург, ставший на эту точку зрения, наталкивается с самого начала на большие трудности. Для писателя с чисто литературным наклоном {201} мысли, для писателя, обладающего, кроме того, публицистическим талантом придавать разным современным проблемам эффектное освещение, или кафешантанным талантом создавать сенсации, шум пикантных успехов, настежь открыты двери лучших театров. Все к его услугам. Напротив этого, драматург чисто художественного направления, хотя он и гораздо более пригоден для театра, должен приложить все усилия к тому, чтобы реорганизовать самый театр на почве собственных его задач. Для этого он должен научить актеров произносить слова и стихи с истинно артистическим искусством. К разрешению этой задачи уже стремился Гете. Вот что писал он в феврале 1802 г. по поводу Веймарского театра: «Другой задачей, которую неуклонно преследовали в Веймарском театре, было восстановление крайне запущенной и почти совершенно изгнанной из наших отечественных театров ритмической декламации».

Нам возразят: «Если это не удалось ни Гете, ни Шиллеру, ни другим великим драматургам сто лет тому назад, то, конечно, не удастся это и вам». Однако, из сохранившихся документов ясно видно, какого рода причины привели к тому, что взгляды Шинкеля, сходные с нашими стремлениями, потерпели неудачу: во-первых, бедность немецкого населения и безденежье дворов, во-вторых, примитивность тогдашних путей сообщения, не дававших любителям искусства возможности собираться ежегодно {202} в одном городе, в одном театре, во время одного «сезона», как это делается теперь в Байрейте и Мюнхене, и, наконец, в-третьих, низкий уровень изобразительного искусства. Чтобы создать те пространственные и декоративные ценности, которые необходимы для новой сцены (их усерднейшим образом искали Гете, Шинкель и Иммерман), нужна художественно изобразительная культура, стоящая на очень высоком уровне. А этот именно вопрос находился тогда в особенно плачевном состоянии. Все искусства, даже архитектура, проникшись духом «литературного» направления, совершенно не могли отвечать потребностям самой жизни, для удовлетворения которых народ был слишком беден. Вот почему они и оказались бессильными перед задачами, которые им поставили Шиллер и Гете. Исключением явился только великий гении Фридриха Шинкеля, но его строительная деятельность позволяла ему заниматься театром только урывками. А теперь мы опять обладаем настоящим изобразительным искусством, искусством художественного конструирования пространства, которое стоит на высоте всех наших требований, которое в Мюнхенском Художественном Театре блестящим образом доказало нам, что оно созрело для решения самых серьезных сценических проблем. Таким образом, для драматурга отпадает последний предлог поддерживать ошибки литературного театра. Он должен сделаться писателем для «театра», {203} если только это ему доступно. Для нас, драматических писателей, нет больше никаких отговорок. В перспективах будущего открывается новая культурная эпоха, — для многих тысяч людей она уже стала реальным фактом, — возлагающая на нас, как и на деятелей других искусств, вечный долг, вечную обязанность: идти к осуществлению нашей задачи. Но, спрашивается, в чем именно заключается эта задача? Может быть, никто не выразил ее с такою полнотою, как Э. Т. А. Гофман — этот глубокий ум, до сих пор еще не вполне признанный на своей немецкой родине, изрекавший не мало последних слов в серьезнейших вопросах искусства. Вот что он говорил: «Нет для искусства высшей задачи, как зажигать в человеке радость, снимающую с него все его земные страдания, освобождающую его, как от нечистот и грязи, от унизительного гнета повседневности, возносящую его на ту высоту, с которой он, гордо и высоко подняв голову, созерцает божественное, живо с ним соприкасается. Возбуждение такой радости — только это и есть, по моему убеждению, истинная задача театра. Нельзя быть драматургом, если не обладаешь талантом видеть в единичных явлениях жизни не независимые изолированные величины, а лишь величины, вышедшие из общего ее строя и глубоко связанные со всем ее механизмом, если не обладаешь талантом, созерцая внутреннюю сущность явлений, воспроизводить их со всею красочностью реальной действительности».

# **{204}** Опера

## 1

Итак, не будем обманывать самих себя! Бросим, наконец, ту литературную позу, которая успела так опротиветь нам за последнее десятилетие. Признаемся открыто: мы желаем, чтобы театр оставался по прежнему только театром, а опера только оперою. В опере драматическое действие находит свое выражение в вокальном и оркестровом ансамбле. И, конечно, раньше всего в пении. Поэтому нам приходится считаться в опере с совершенно иными условиями, чем в разговорной, или даже мимической драме. Более того — основные концепции оперы и драмы настолько далеки друг от друга, что можно почти с уверенностью сказать: чем больше удобств театральное здание представляет для оперы, тем оно менее пригодно для драмы. Если, несмотря на это, драме и опере отводят иногда место в одном и том же здании, то это объясняется исключительно внешней необходимостью, от которой в равной мере страдают и та, и другая. Однако, в настоящую минуту продолжают, все-таки, строить драматические театры по образцу оперных, и это явление надо отнести к глупости их строителей. Драма требует плоской сцены, опера требует глубины, так как ей необходимо иметь соответственное {205} место для хора. Ведь не нужно забывать, что составь оперного хора обусловливается той музыкальной задачей, которая возложена на него композитором, и что в оперт, хористы занимают иное место, чем статисты в драме, изображающие толпу и вызывающие у зрителя определенную оптическую иллюзию. Режиссеру нельзя сокращать число хористов по своему произволу, так как в опере приходится считаться не с оптическим, а со звуковым впечатлением, со стройным распределением масс в отдельных хоровых партиях.

Опера, которая действительно хочет быть «оперой», а не музыкальной драмой в духе Вагнеровского синтетического искусства, рождена для кулисной сцены — на ней она и должна остаться. Кулисы являются единственным архитектоническим средством создать глубокую сцену и прикрыть ее с боков. Следовало бы только отказаться от мысли изобразить при помощи кулис кусок самой действительности, так как, при всех ухищрениях, они никогда не создадут иллюзии реальности. Нужно вернуться к первоначальному взгляду на кулисы, к их органической задаче служить исключительно архитектоническим целям. Следует открыто признать, что всякая кулиса представляет собою лишь большой кусок материи. Этот кусок материи нужно употреблять исключительно на то, чтобы создать перспективу, в таком же духе, как это делается при внутреннем убранстве домов. В них тоже иногда устанавливаются кулисы, со {206} всеми их архитектурными элементами, со стенами и колоннами. То же самое делается и при планировке садов, где искусственные плетни закрывают с боков сад и создают впечатление перспективы, не уничтожая при этом открытого доступа в него. Но каким образом, спрашивается, разграничить эти архитектонические элементы, чтобы вместе с представлением глубины вызвать у зрителя и представление определенной местности (ландшафта, комнаты, улицы, пещеры, леса и т. д.), — вопрос этот не разрешен до настоящего времени, и, вообще, не поддается разрешению без помощи того художника, который один только и в состоянии разрешить эту проблему; без живописца, умеющего художественно конструировать пространство. Последний же не натолкнется здесь на особенные трудности, наоборот — для него все здесь явится задачей самой обыкновенной. Уходящие вглубь ряды кулис, с покрывающим их софитом, будут для него ничем иным, как многократным повторением «внутреннего просцениума» Художественного Театра. Первым залогом успешного разрешения задачи является здесь, как и по отношению к просцениуму, соблюдение строжайшей нейтральности, чтобы актер, в каком бы месте сцены он ни находился, не только сосредоточивал на себе всеобщее внимание, но и находился в верном соответствии с остальными ее элементами. Предположим, что последние кулисы изображают очень отдаленные части ландшафта. И вот на этом фоне актер {207} должен производить, поистине, чудовищное впечатление, так как он не может пропорционально уменьшить свою фигуру. Единственным исходом в этом случае является упрощение кулис, превращение их в сценический орнамент, в символику — здесь может быть с успехом применен, например, фресковый стиль в духе помпейской стенной живописи, или в духе расписных потолков эпохи барокко. Отдельные элементы сливаются с задним декоративным полотном в одно гармоническое и пространственное целое, и только таким образом получается возможность дать требуемую для сцены иллюзию ландшафта или каких-либо архитектурных построений. Но это уже не будет неорганическая иллюзия панорамы — это будет строго закономерная, художественная иллюзия, какую давала оперная сцена сама по себе, с первого момента своего возникновения. В этом убеждает нас Teatro Farnese в Пиаченце.

Но только опера в настоящем смысле этого слова, опера действительная, стремящаяся быть *оперой* и ничем иным, может вызвать максимум художественных впечатлений у зрителя на подобной сцене. «Музыкальная драма» в стиле Вагнера и его эпигонов сильно пострадала бы, если бы ее вздумали пересадить на такие сценические подмостки. Попробуйте перелистать партитуру музыкальной драмы, сознательно и преднамеренно восстающей против оперного стиля, и обратите внимание на то, какие требования предъявляются автором {208} ко всей сценической обстановка она должна вполне соответствовать звуковым картинам оркестра, меняться параллельно с ними! «Кольцо Нибелунгов» во многом не произведет надлежащего впечатления на зрителя, если воды Рейна не бурлят, если внешняя атмосфера сцены не вполне соответствует атмосфере музыкальной и т. д. Музыкальная драма относится к задачам сцены так же, как и драма литературная, ибо и она является произведением смешанного стиля. К художественным элементам в ней приобщены не мало элементов чисто литературного характера, которые, в свою очередь, не вызовут надлежащего представления, если к ее инсценировке не будет применен сложный иллюстрационный аппарат, со всеми его зрительными воздействиями на публику. Совершенно не приходится ломать себе голову над вопросами инсценировки музыкальной драмы, так как Вагнер дал точнейшие указания относительно того, в какой постановке он хотел бы видеть на сцене свои произведения. И действительно, наши театры прилагают все усилия к тому, чтобы как можно тщательнее следовать его предписаниям.

## 2

Задача ближайшего будущего — это вновь создать своеобразный тип постановок «нелитературной музыкальной драмы», стилистически строгой «оперы», той оперы, которая создана Глюком, {209} Моцартом, Бетховенским «Фиделио», Обером, Бизе, Верди, Оффенбахом и в новейшее время снова культивируется в определенных, принципиально для оперы защищаемых формах, недавно выступившей школой молодых немецких композиторов, как Антон Беер-Вальбрунн и др. Опыт, сделанный в этом направлении Художественным Театром, превзошел все ожидания. Публика особенно нежно полюбила «Майскую Королеву» Глюка, и в значительной мере это надо вменить в заслугу Моттлю, поставившему прелестную пастораль в стиле камерной оперы. Акустика Художественного Театра делала возможным такой опыт. Те, которые на вагнеровских постановках в Принцрегентен-Театр чувствовали себя подавленными потоками звуков, здесь, напротив того, приходили в восторг от изящной легкости исполнения музыки Глюка. Для постановки «Майской Королевы» достаточно было пространства, занимаемого «внутренним просцениумом» Художественного Театра. Представив себе ряд подобных просцениумов, тянущихся в глубину, мы получим то архитектурное устройство оперной сцены, какое здесь предлагается. Вспомним, что еще сто лет тому назад Фридрих Шинкель не только высказал теоретическую идею такой постройки, но даже практически, с карандашом в руке, набросал ее план для постановки таких опер, как «Волшебная флейта», «Ундина», «Армида». Шинкель вполне правильно {210} ограничивал все сценическое действие драмы нейтральным просцениумом, замыкающимся сзади одним лишь проспектом. По его проекту, плоская драматическая сцена превращалась в глубокую оперную при помощи архитектонического повторения боковых колонн, соединенных между собой верхними мостками. Для этой цели Шинкель приспособил такое количество колонн, какое было необходимо, чтобы скрыть от зрителей верхние и боковые помещения и все их внимание сосредоточить на единственном заднем декоративном полотне, предназначенном для характеристики места действия. «Покрытый плоской широкой крышей, говорит Шинкель, и прикрытый с боков, глубокий просцениум может принести при постановке огромную пользу, так как актеру приходится большую часть своих слов произносить на сцене» именно в пространстве между его стенами. На самой сцене устанавливаются по обеим ее сторонам, взамен целого ряда кулис и софитов, неподвижные драпировки, закрывающие то, что находится за сценой, от взгляда сидящих сбоку зрителей. Сцены эти кажутся зрителю только продолжением занавеса, они снабжены в верхней своей части аппаратами для освещения.

Понизить же в оперных театрах высоту сцены, построив более низкий потолок для внутреннего просцениума и изменив соответственно высоту кулис, можно только в довольно незначительных размерах. Это легко провести лишь тогда, когда для оперных постановок будут {211} воздвигнуты театры со зрительным залом в виде амфитеатра, так как в ярусном театре большинство зрителей не увидело бы того, что происходит в самом центре сцены. Но мы еще раз подчеркиваем, что опера, главным образом, есть только опера и обладает своей собственной эстетикой, совершенно не тождественной с эстетикой Вагнеровской музыкальной драмы, — что, кстати сказать, признавал и на что не раз указывал сам Вагнер. Если музыкальная драма в такой же мере, как и драма в собственном смысле этого слова, нуждается в амфитеатре, то из этого еще вовсе не следует, что ярусный театр не является зданием, наиболее приспособленным для оперы. Опера создала зрительный зал с ложами, как форму, вполне соответствующую ее назначению. При постановки оперы мы можем спокойно пренебречь некоторыми невыгодными для актера и для сцены условиями, связанными с такого рода театром. Мы имеем полное право сделать это, так как драматический элемент находит здесь свое выражение только в разнообразии звуковых впечатлений, и эти звуковые впечатления настолько перевешивают все остальные, что многие посетители оперы даже просто избегают смотреть на сцену. Драматическая музыка великих мастеров до того захватывает нас, что возбуждает даже пространственные представления. Почти безразлично, будет ли, например, при постановке «Фигаро» уменьшена сцена, или нет, так как музыка уже сама по себе {212} дает нам, в данном случае, представление о будуаре рококо. При потрясающих звуках, которыми сопровождается появление командора в «Дон-Жуан», сценическое пространство неизбежно разрастается в нашем представлении до грандиозных размеров даже на самой миниатюрной сцене. Сценическому искусству никогда не удастся представить при помощи декораций тот величавый ряд колонн, который встает в нашем воображений, когда Зарастро в «Волшебной флейте» поет свою арию «В этих священных залах», или когда выступает хор жрецов с гимном Изиды и Озирису. Единственное требование, которое мы предъявляем здесь к изобразительному искусству, это соблюдение возможной сдержанности и нейтральности в постановке сценических картин, чтобы не заглушить, не ослабить до беспредельности разрастающихся в душе зрителя пространственных представлений. Каждый, кто обладает минимальной музыкальностью, необходимой для восприятия драматического содержания оперы, знает по собственному опыту, что даже внешний облик певца совершенно меняется в связи с тем действием, которое оказывает музыка на душевное состояние слушателя. Певица кажется нам настолько красивой, насколько она хорошо поет. Телесные недостатки замечаются только в первый момент, по мере же развития музыкальной драмы, актер все больше сливается для нас с тем образом, который мы видим внутренним зрением. Мы говорим, {213} конечно, только о художественно значительном музыкальном творчестве и стоящем на равной высоте с ним вокальном исполнении. Чем хуже музыка, чем хуже пение, тем сильнее в нас искушение следить за драматической игрой актера — и тогда погибло всякое художественное впечатление: опера обращается во что-то бессмысленное. Поэтому оперному театру приходится обращать гораздо больше внимания на тщательность и чистоту пения, чем драматическому, на игру актеров, так как публика драматических представлений далеко не так требовательна, как в опере. Такая зависимость сценического образа от музыкального выражения легко объясняет нам, почему мы совершенно не ощущаем в опере потребности внимательно следить за тем, что происходит на сцене. От времени до времени нам хочется даже совершенно отвлечься от фабулы, откинуться с закрытыми глазами на спинку кресла и погрузиться всецело в тот волшебный мир, видимый только внутренним нашим оком, куда уносит нас музыка. Ложа меньше всего мешает нашему настроению, и вот почему в театра не исчезнут ложи, пока будет существовать опера. Опера оказывает совершенно иное действие на чувства и душу зрителей, чем драма, и потому понятно, что и архитектура оперного театра должна быть совершенно иною, чем архитектура драматического. Но не безрассудная ярость реформатора, помешанного на разного рода художественных принципах, создаст {214} внешнюю культуру оперных представлений. В деле реформы оперы, как и во всяком другом деле, раньше всего следует не упускать из виду, что надо действовать, применяясь к материалу реформы и, прежде всего, освободив этот материал от того отвратительного хлама грюндерской эпохи, который заслонил собою традицию, по существу своему, очень честного и здорового искусства.

К делу реформы оперы должны быть привлечены не только строители оперных зданий, режиссеры и механики, но и капельмейстеры, особенно последние. Есть много выдающихся дирижеров, которые, исходя из ложного понимания Вагнера, готовы на каждую оперу смотреть, как на «музыкальную драму», и ставить ее на сцене соответственно с этим. В своем преклонении перед Вагнером они впадают в заблуждение, полагая, что каждая драма, которая пользуется музыкой, как средством для выражения эмоционального своего элемента, представляет собой только одну из подготовительных ступеней музыкальной драмы вообще. Глюк, Моцарт, Бетховен, Вебер вовсе не задавались, по их мнению, целью писать оперы, а стремились лишь к созданию музыкальных драм. К сожалению, ни они, ни их либреттисты не обладали тем поэтическим талантом, которым был одарен Вагнер, ибо, в противном случае, они несомненно отказались бы от оперной схемы. Было бы излишним доказывать неправильность такого взгляда. Моцарт и Бетховен принимали {215} очень деятельное участие в составлении текстов для своих больших опер, но их либретто свидетельствуют, все-таки, о том, что они хотели создать именно оперы. Традиция оперы сохранилась до настоящего времени, сохранилась на ряду с произведениями Берлиоза и Вагнера, хотя этим последним и удалось временно оттеснить ее на задний план, подобно тому, как на ряду с пышными монументальными постройками в стиле Ренессанса семидесятых и восьмидесятых годов, на ряду с художественной промышленностью этой эпохи, сохранились до наших дней и характерные особенности милого, старого, декоративного искусства в скромных работах мелких ремесленников. Творцы «музыкальной драмы» создали новый род сценических произведений, спаяв воедино художественные элементы, присущие опере, и художественные элементы литературной драмы, с целью достигнуть таким путем нового, более интенсивного драматического выражения чувства, Попытка эта имеет свои параллели в области романтики. Но ее корни лежат в том революционном духе, который, действуя на нервы и возбуждая критическую мысль, сам дает импульс к романтике. Как раз в «Кольце» Вагнера ярко выступает дух такой критической мысли. Он самого бога богов обливает светом романтической иронии, в первобытную непосредственность наивнейшего из всех героев мира он вносит психологическое и моральное раздвоение, а в диалоге раскрывает философское мировоззрение {216} в стиле Шопенгауэровского пессимизма, поясняя его отдельными примерами, возвещая и проповедуя его. Все это ярко выраженные литературные, намеренно литературные тенденции, на что указывал сам Вагнер, яростно противопоставляя их драматической тектонике чистой оперы, основанной исключительно на музыкально-художественном начале. Все это совершенно не касается оперы. Как классический пример оперного текста, можно привести «Фигаро» Моцарта, То самое «право сеньора», на которое нападает Бомарше в своей специфически литературной драме, право, которое ускорило вспышку всемирной революции, без всяких колебаний было использовано Моцартом и да-Понте для остова художественной драмы, как некоторый совершенно безразличный сюжет. Значение, которое может иметь такой «мотив» с литературной, этической, исторической и критической точки зрения, то острое, злободневное значение, которое он имел в свое время, все это совершенно не интересовало Моцарта. «Гнусное старинное право господина» является для него только строительным материалом, ничем не отличающимся от всякого иного материала его драматических концепций. При этом Моцарт в своей декоративной манере обработки сюжета настолько упрощает его контуры, что основной мотив совершенно теряет свой особый характер, и вопрос об этическом значении «jus primae noctis» уже нигде больше, на протяжении всей пьесы, не затрагивается. Он совершенно {217} растворяется в ритмических созвучиях драматического мелоса.

## 3

Итак, признаем ту очевидную истину, что музыкальная драма является новым производным видом драмы, вообще, искусственным продуктом смешения оперы и литературы, категорией, нуждающейся в совершенно особых условиях для своего существования. Было бы безумием вообразить себе, что одна из этих форм когда-либо «поглотить» другую.

Итак, необходимо уяснить себе вновь, какие условия способствуют развитию настоящей оперы и созданию присущей ей особой художественной культуры. Наиболее удобной исходной точкой может послужить для нас традиция чистого оперного стиля, еще вполне доступная нашему исследованию. Был, правда, период, когда взбудораживший весь мир грубо-сенсационный успех Вагнера стал угрожать традициям без затейливой, доброй, старой оперы. Но стиль роскошных строений эпохи Возрождения, отличающий архитектуру 80‑х годов, так же мало мог помешать возвращению к доброй традиции в планировка городов, в устройства домов и квартир, к художественной традиции, считавшейся с утилитарным характером предметов и особенностями их материала, как историко-символическая литературность объемистых полотен Каульбаха и Пилоти могла задержать возрождение чисто-живописного культа форм в произведениях {218} Фейербаха, Менцеля, Марэ, Лейбля. Точно также опера подлинного, чисто-музыкального стиля несомненно должна завоевать себе признание наряду с литературной музыкальной драмой. Оперное здание будущего даст опере такой же целесообразно построенный театр, какой дал Художественный Театр драматическому искусству слова. Оно будет иметь настоящую кулисную сцену, с глубиною, образованною многократным повторением внутреннего просцениума. Этот просцениум представляет собою параллельные кулисы, которые соединены снабженными источниками света мостками и одним единственным декоративно-упрощенным задним проспектом. Спереди будет открываться глубокий внешний просцениум с передвижным оркестром. Зрительный зал, со своими слегка выгнутыми ярусами лож, просто и комфортабельно отделанный, по своей форме строго сообразующийся с требованиями акустики, будет заключать в себе несколько плоский амфитеатр и не непосредственно примыкать к просцениуму, а отделяться от него ровной стеной во всю высоту зала. Вполне удовлетворительная в художественном отношении акустика может быть достигнута только в том случае, если стены зрительного зала будут покрыты импрегнированной деревянной обшивкой. Не допуская ни малейшей распущенности, ни фокусов дурного тона, опера новой культуры введет в свой изобразительный стиль все, что так или иначе способствует усилению общего впечатления, и сметет {219} со сцены ребяческий натурализм, не производящей нигде такого нелепого действия, как именно здесь, где людям приходится стилизовать свою речь пешем. И тогда мы увидим, что многие приемы певиц и певцов вулканического темперамента, к которым мы привыкли относиться с пренебрежением, возникли, в сущности, из вполне здорового драматического инстинкта. Если все сценическое фокусничество будет подвергнуто надлежащей художественной переработка, то перед нами откроется источник тех прекрасных наслаждений, которые испытывала изысканная публика времени Глюка, Моцарта, Россини, Обера, Оффенбаха.

# **{220}** Варьете

## 1

Драма, по существу, есть ритмическое движение тела в пространстве, варьете является той сценой, где она и по настоящий момент культивируется в этой ее простейшей форме. Тут танцы, акробатика, жонглерство, хождение по канату, фокусы, борьба и бокс, представления с дрессированными животными, пение шансонеток, буффонады в масках. Нельзя отрицать того, что всем этим жанрам присущ известный драматический элемент и что вполне возможно довести их до высокой художественной законченности. Вспомним имена танцовщиц, вроде Руфи Сен-Дени, Сахарет, Баризон, некоторых «эксцентриков», наездников, японских акробатов, и мы убедимся, что такие «артисты», пройдя известную школу, вполне заслуженно носят свой титул.

Но к сожалению, школа так же редко встречается здесь, как и в других областях театра, и это обстоятельство, вообще говоря, характерно для всех тех отраслей искусства, которые рассчитаны на широкую публичность. Вот почему в наш литературный век люди «высокообразованные», «эстетически-утонченные», с таким оскорбительным пренебрежением отворачиваются от варьете. Театр варьете был {221} предоставлен самому себе, предоставлен тем, кто на его подмостках искал заработка. А это были почти сплошь люди, вышедшие из низших слоев народа, наложившие на все «номера», исполняемые ими с известной прирожденной или выдрессированной ловкостью, отпечаток того «вкуса», какой в их кругах считался самым «тонким». Всем хорошо известен блестящий и благородный стиль такого рода представлений! Он до такой степени чудовищен в своем комизме, что уже не может не производить некоторого привлекательного впечатления. И действительно, есть что-то трогательное в наивном увлечении самой нищенской подделкой под роскошь, всяческим хламом, мишурой, пестрыми тряпками, ветошью, в этой детской непосредственности, не ведающей того, что весь этот блеск, все это великолепие, с художественной точки зрения, представляет собою величайшее безобразие. Однако, некоторое действительное, импонирующее впечатление производит тут цельный расовый инстинкт, во всей его непогрешимости. Он переносит все творчество варьете в область веселья, в область подчеркнутого подъема чувств, в сферу мозаической, как сон, нереальности и фантастики. Актерское творчество рассчитано здесь исключительно на впечатление от телесных, звериных чувственных элементов игры. Актеры варьете, с их диким темпераментом, ближе всего подходят к истинному назначению драмы, потому что они лучше остальных {222} своих собратий по ремеслу понимают, что драма должна рождать «веселье», что она должна дать зрителю гордый и радостный подаем чувств. Отсюда это старанье дать чистую уверенную работу, эффектное, непосредственно убедительное исполнение, которое у артистов варьете встречается гораздо чаще, чем в среде драматических актеров. Гете с глубоким убеждением указывал актерам, как на образец для подражания, на канатную плясунью, и мечтал о сцене, столь же узкой, как канат, на котором она пляшет, дабы не мог удержаться в театре актер, не обладающий профессиональной выучкой. Не даром он противопоставляет в «Вильгельме Мейстере» артистку Миньон, с ее совершенным по технике, восхитительным танцем на яйцах, еще не дисциплинированным, не вымуштрованным, полудилетантам актерам, смутно разбирающимся в вопросах своего искусства. Эти актеры, тем не менее, приступают к «Гамлету», не обладая и сотой долей того мастерства, того технического уменья, которым отличалась девочка Миньон. Вполне понятно, что даже наиболее образованные люди Германии, главным образом художники, всегда очень благожелательно относились ко всякого рода варьете, часто даже оказывали этому театру предпочтение перед драмой. Тем досаднее находили они его отсталость в вопросах вкуса. Тогда решили его «реформировать», решили сделать его «литературным», как и театр драматический. Литературным был уже самый {223} лозунг, под которым выступили в поход: «Ueberbrettl». Ницше, этот идол «литераторов», так позорно ими не понятый, Ницше, всем сердцем жаждавший, чтобы немецкая культура освободилась от гнета литературности, был возведен в духовные отцы этой реформы! Так проведена была попытка облагородить варьете и сделать из него лавочку для литературных изделий. Вся многочисленная клика никем не читаемых, ни от кого гонорара не получающих лириков возликовала в надежде на лучшие дни. Она принялась изо всех сил культивировать стиль «гротеск», дабы на подмостках реформированного варьете использовать набивающую карманы популярность, к которой она еще недавно выказывала такое великолепное презренье! Был заключен союз с теми энергичными идеалистами, которые хотят «воспитать в народе понимание искусства», и вся компания вместе стала рьяно проводить реформы. Даже танец пострадал от усердия реформаторов, которые в проповедническом тоне стали возвещать публике, на сколько возвышеннее действует на душу танец новых танцовщиц-святош, чем опасные, полные грубой эротической прелести, танцы обычных «этуалей» и «див» варьете. Насквозь проникнутая литературными тенденциями, ученая Miss Дункан стала светилом этого «движения». «Simplicissimus-Stil» был перенесен из номеров мюнхенского сатирического журнала на подмостки кабаре. Словом, весь этот Reform-Bretti стал {224} настолько «литературным», что вскоре в нем оказалось больше литераторов, чем публики. На самый же театр варьете, привлекающий каждый вечер тысячи посетителей, это движение не оказало никакого влияния. Широкая публика, а вместе с ней и наиболее культурные люди, не проявили ни малейшего желания смотреть на кабаре, как на художественно воспитательное учреждение. Здесь искали, по-прежнему, развлечения и находили, что литература менее всего подходит для этой цели. Вот когда «литература» еще раз оказалась несостоятельною.

## 2

И все же, театр варьете принужден был подчиниться, хотя бы в отдельных частностях, воздействию определенной художественной силы. Этой силой оказалась художественная культура Мюнхена. Она вылилась, прежде всего, в «Elf Scharfichtern», в явлении, представляющем собою некоторое подобие варьете. Правда, и сюда тоже примешивалось не мало литературы. Но Франц Ведекинде, в роли куплетиста, Роберт Коте, как певец шансонеток, Дельвар, как исполнитель известных гротеск, мимико-драматическая акробатика, представляющая отдельные сцены Гумпенберговской «Tragödie in einem Satze», наконец, жесты некоторых певиц, полные расового темперамента: все это было *настоящим* варьете, и в смысле материала, и в смысле техники. Все это было проникнуто насквозь чутьем искусства, свободою от {225} избитого шаблона. Тесная связь с «высоким» искусством свидетельствовалась и именами некоторых из «Scharfrichter»: Эрнст Штэрн выступал здесь, как художник моменталист, Коте напевал под аккомпанемент лютни старинные песенки и возрождал, таким образом, к новой жизни благородное интимное искусство, которое — увы! — так долго было оттеснено на задний план проказой официально признанных концертов и фортепианной игры. Режиссеры, Грейнер и Фалькенберг, следовали во многом, в костюмах, инсценировка, принципам того упрощенного импрессионизма, который впоследствии нашел свое применение и в Художественном Театре рядом с принципом архитектонической монументальности. Эти сопоставления доказывают, что отнюдь не следует противопоставлять «низшую» категорию варьете «высокому» театральному искусству, как не следует противопоставлять живописи и пластике искусство прикладное. В искусстве, вообще говоря, решающее значение имеет не «что», а «как».

Другие формы варьете, которые успели уже достигнуть высокой ступени развития под влиянием мюнхенской художественной культуры, это так называемые «маленькие театры». Так, например, марионетный театр Поля Бранна, для которого изготовляли декорации и костюмы такие художники, как Ташнер, Зальцман, Вакерле, Брадль, давал бы действительно нечто почти совершенное в художественном отношении, {226} если бы его руководители придерживались в сценических деталях большого спокойствия и применяли более широкие декоративные плоскости. На таком фоне еще рельефнее выделялись бы фигуры кукол, особенно если бы их не украшали при этом излишними деталями. Марионетный Театр не побоялся сделать несколько экскурсий в область литературы, но он, все же, сохранил свой собственный стиль, все очарованье которого лежит в тонкой разработке тех возможностей, которые кроются в самом материале его сценической техники. Руководители театра верно поняли что конечною и благороднейшею целью, достойною театра варьете, должно быть наиболее полное совершенство по части техники. Искусство управлять фигурами доведено здесь, согласно старомюнхенским преданиям, до высоты, заслуживающей уважения, пожалуй, не меньшого уважения, чем техника выдающегося пианиста. В высшей степени благоприятно отразилось влияние мюнхенской художественной школы и на театр теней, тоже являющимся одной из вариаций театра варьете и возобновленном в настоящее время фон Бернусом в Швабинге. Фигуры и декорации доведены здесь до тонкого совершенства: все осмысленно по содержанию, все метко, все сообразовано с техникой, с материалом и задачей этого искусства. Драматург, пишущий пьесы для театра теней, должен быть настоящим артистом, должен уметь мановением руки создавать ярчайшие эффекты, {227} должен обладать способностью ошеломлять легкостью и грациозной простотой своего жонглерства.

Все эти попытки ясно показывают, что творческий дух форм, сосредоточенный в художественной культуре Мюнхена, скоро приведет и современный театр варьете к надлежащей цели. Возможно, что именно в этой области художественно-артистическая задача будет разрешена гораздо скорее, чем на арене театров «больших», ибо корпорация мюнхенских художников блистает необходимыми для этого дела талантами. Об этом говорит нам каждый праздник, устраиваемый при участии художников, или устраиваемый одним каким-нибудь художником в своем ателье. Нет такого номера театра варьете, для которого здесь не нашлось бы любителя-виртуоза.

Но задавшись целью слить в одно большое целое театр варьете и задачи настоящего искусства, мы раньше всего должны помнить, что театр варьете не только не должен при этом потерять своих характерных особенностей, связанных с его техникой, с его материалом, но что, напротив, оплодотворенный артистическим духом искусства, он должен еще больше усилиться в выражении своей собственной сущности, в своем собственном жесте. Должно произойти то, что свершилось уже на большой сцене, благодаря Художественному Театру. И действительно, в процессе нашей работы над задачами Художественного Театра мы как-то само собой {228} находили разрешение основных вопросов театра варьете. Мы располагаем всеми необходимыми данными, чтобы приступить к делу: надо придать современному варьете, в наиболее совершенных его, в смысле техники, выражениях, тот характер, который соответствовал бы общему уровню культуры, достигнутому театром *вообще*. Наиболее удачные по технике номера варьете уже сами по себе являются артистическими достижениями, и если они не производят надлежащего впечатления, то вся вина тут в безвкусной «помпе», в балаганно-мишурной обстановке и плохих костюмах. Но мы вовсе не собираемся облагородить или перевоспитать это учреждение: нам важно только создать для него изящную обстановку, выдержанную во всех деталях, вплоть до элегантно устроенного ресторана… и всего прочего, необходимого для «хорошо функционирующего» варьете!

Однако ж, не только в интересах варьете, не только ради него самого, но и в интересах «высокой» драмы, в интересах всего театрального искусства, мы должны оказывать товарищескую поддержку артистам, выступающим на его сцене. Среди этих артистов скорее, чем где бы то ни было, мы можем набрать работников, которые окажутся более подходящими для наших повышенных требований, чем все современное поколение драматических актеров, Для большинства номеров варьете требуется, прежде всего, как первое, абсолютно необходимое условие, чтобы исполнители обладали вполне здоровым, {229} красиво-развитым телом. Среди юных артистов известных категорий гораздо больше, чем у молодых актеров, развит врожденный, расовый талант владеть средствами выражения своего тела, развито умение культивировать его, делать его гибким и послушным орудием темперамента, развито, словом, все то, что называется «гимнопедией». Можно будет остановить свой выбор на тех из них, которые обладают еще и необходимыми эстетическими данными, известным умственным или образовательным цензом или, во всяком случай, находятся на пути к тому, чтобы пробрести все это. И тогда, быть может, удастся прекратить вопли руководителей лучших театров по поводу того, что нет молодежи, которая могла бы сменить старых актеров. В настоящий момент положение дела, действительно, весьма печальное. Литература, поработившая все главные драматические театры, очень мало или вовсе не нуждается в природно-талантливых людях, которые творили бы ритмические формы, полные стихийного темперамента, полные огня расовых импульсов. Для нее актер — только средство к цели, литературный разносчик. Такое принижение целого класса перед литературой повело и к понижению ценности нового поколения актеров. И это совершенно понятно! Ведь шансов на возможность проявить себя в разрешении действительно крупных, чисто актерских задач, для начинающих талантов становилось все меньше и меньше. Литература требовала {230} только имитаторских трюков. Даже в тех случаях, когда она выдвигала вперед настоящее расовое творчество форм, литературно настроенный режиссер, или директор театра, всячески добивался от актера строго «дифференцированной», цельно задуманной игры. Более притязательные таланты предпочитали, поэтому, совсем отречься от всякой театральной карьеры, особенно если они оказывались обладателями «голоса» и не имели случая сделаться исполнителями вагнеровских партий. И не удивительно, что состав новых актерских поколений делался с каждым годом все более и более жалким. За немногими исключениями молодое поколение актеров имеет ярко выраженный пролетарский характер: это все рахитики, люди, недоразвившиеся в том или ином отношении вследствие плохого питания, маленькие, хилые экземпляры мужского и женского пола. Хороших исполнителей бытовых ролей еще легко найти. Но за то актеры на роли героев исчезают совершенно. На лучших сценах можно увидеть, по истине, жалких по своей внешности актрис — их безобразная фигура бросается в глаза всякому, кто мало-мальски знаком с изобразительным искусством, как бы эффектно он ни были задрапированы. А эти герои с вихляющей походкой! А эти героини с обезображенными корсетом бедрами! А эти любовники с брюшком! Сплошь и рядом мы встречаемся с удивительнейшей небрежностью по отношению к своему телу именно у самых {231} молодых актеров и актрис. Только в редких случаях чувствуется на современной сцене, что мы живем в эпоху прогресса гигиены, в эпоху улучшенного детского воспитания, оживления спорта. Да и к чему все это? Литература ищет своих героев среди «аристократов» интеллигенции, среди неврастеников, истерических субъектов и прочих постоянных пациентов врачей специалистов. Неудивительно, следовательно, что красивые, статные, изящно сложенные и темпераментные люди не ощущают никакого желания поступить на сцену, в художественный институт, превратившийся в психологическую лабораторию. Здесь больше всего ценят того, кто наилучшим образом приспособлен к роли кролика, над которым легко проделать какие угодно опыты вивисекции. Итак, нечего совсем удивляться низкому уровню молодого поколения актеров, если актерское искусство, как таковое, принижено до такой степени самой литературой.

В театре варьете дело обстоит несколько иначе: «там еще ценится мужчина»! А женщина тем паче! Каждый одаренный человек имеет там полную возможность развить свой талант без помех, во всей его полноте. Вот почему варьете представляется чем-то заманчивым для сильных, животных темпераментов, от низших до высших слоев общества. В этих последних кругах интерес к варьете является одним из видов спорта. Мы уже не говорим о тяготении к красивым женщинам! Да разве {232} сам Гете не указывал на то, что животная красота мужчины и женщины является одним из необходимейших факторов художественно-драматического «действия». Тогда как литературная драма, по самой своей природе, обращается преимущественно к критической мысли человека и совершенно отодвигает на задний план всякий интерес к проявлениям человеческой телесности, театр варьете открывает неограниченный простор для раскаленной чувственности и потому привлекает к себе очаровательнейшие существа даже из самых низких рядов пролетариата, целые вереницы крылатого зверья, которые должны доставить нам неожиданно новое художественное наслаждение. Всех этих свежих, полных жизни юношей и девушек, которые к тому же не обладают большими денежными средствами, чтобы пройти необходимую для «высшей» сцены дорогую школу, притягивает и поглощает варьете. Как много в этой толпе людей, которые могли бы дать нечто действительно художественное, нечто действительно ценное, если бы только они вошли в сферу настоящего искусства! Во время каждого представления на подмостках любого варьете, даже самого второстепенного ранга, встречаешь актеров или актрис, относительно которых почти с уверенностью можно это сказать. И остается пожалеть, что столько расовых народных талантов пропадает совершенно напрасно. Чтобы создать практическую почву для разрешения возникающих отсюда задач, {233} мы в программу спектаклей Художественного Театра включили небольшую балетную пьесу: «Tanzlegendchen». Мы привлекли к исполнению отдельных балетных номеров и массовых танцев совсем юных исполнителей, в том числе и молодых учеников балета, в которых шаблон не успел еще исказить непосредственной свежести дарования. Результаты превзошли все ожидания. К этому присоединилось то обстоятельство, что публика, быстро позабыв о своем первоначальном недоверии к новой форме драматического искусства, стала выказывать особенные симпатии к скромному маленькому балету. Мы настолько обогатились в настоящее время всевозможными новыми познаниями, что располагаем всеми необходимыми средствами, чтобы не только балетное искусство, но и различного рода варьете, поднять на более высокий уровень, чтобы дать этим варьете возможность занять определенное место в нашей культуре. Своеобразная обстановка варьете, где зрители ужинают во время исполнения, непринужденно болтают, курят, создает совершенно особенную атмосферу, невозможную ни для какого драматического театра. Тот будущий тип зрительной залы, который еще следует найти для театра варьете, должен будет соединять в себе все условия элегантного ресторана с особенностями ярусного театра. Во всяком случай, приступая к разрешению культурной проблемы варьете, мы отнесемся к нему с тою же серьезностью, с какою мы отнеслись к вопросу о драме и опере.

# **{234}** К истории возникновения Художественного Театра[[4]](#footnote-5)

«Die Sonne tönt nach alter Weise» — это были первые слова, раздавшиеся с подмостков нашего нового театра. Уже десять лет тому назад я говорил, что именно этими словами должно начаться первое представление из самой сущности искусства возрожденного театра. И нет ничего случайного в том, что теперь, когда этот театр фактически осуществился в Мюнхен благодаря совместной деятельности художников изобразительного и сценического искусства, его артистическая работа началась с постановки «Фауста»! В самом деле, если подобному театру суждено было когда-либо возникнуть в Германии, то для него немыслимо было добиться художественного успеха, не испробовав сил на постановке гетевского произведения, не потому только, что «Фауст» наиболее выдающееся явление немецкой драматической литературы, но прежде всего потому, что первая часть этой трагедии, в ее кажущейся хаотичности, содержит больше элементов {235} драматической формы, больше мотивов для свободного от латино-античного шаблона драматического стиля, чем какая-либо иная классическая драма. В «Фауст» заложены элементы будущего развития немецкой драмы, насколько мы можем себе его представить. Это могучее творение является как бы демаркационной линией между прошлым и будущим. Вполне понятно, поэтому, что «Фауст» сделался пробным камнем для всех начинаний, ставивших своей конечной целью преобразование театра на художественно-органических началах. И действительно: какое значение имела бы сцена, созданная для одного определенного направления в драме, например, для классического стиля, в духе Шиллеровской «Мессинской невесты», или для беспорядочно романтического стиля, или для модного неонатурализма, или, наконец, для еще более модной неоромантики? Подобный театр с первого взгляда мог бы казаться очень «интересным», пожалуй, даже «сенсационным», но, по существу, он остался бы только эстетическим экспериментом, лишенным внутренней ценности. Такой театр неминуемо должен был бы исчезнуть вместе с породившей его литературной модой. Но если действительно следовало заложить основание для театра, который совмещал бы в себе все разновидности драматического творчества, то «Фауст» Гете являлся в этом отношении наилучшим образцом, самой подходящей базой. Это произведение нашего величайшего поэта, величайшее {236} дело всей его жизни, возносится над всякой «литературой» и всякими «направлениями». В его кажущейся хаотичности заключены все стилистические возможности. Этот «хаос» в действительности представляет собой целый драматический космос, внутри которого господствует строгая архитектоника. Его ритмика не была еще вполне осознана до сих пор, так как на прокрустовом ложе оперной сцены пьеса эта теряла всякую связность и цельность. Кроме того, античные шаблоны совершенно исказили наш вкус. Шаблоны эти нам проповедовали с школьным педантизмом, как нечто единственно верное, со времен Лессинга и Шиллера, опираясь на высокопарную французскую трагедию и французский классицизм. Конечно, стиль аристократических трагедий Людовика XIV отличается тонкостью, изысканностью, полон своеобразной прелести. И меньше всего мы, поклонники Бердсли, склонны умалять его достоинства. Но на ряду с античным, эллинско-латинским стилем, в драме, как и в изобразительном искусстве, существует еще иная стилистика, достигшая особенно яркого выражения в германском мире. В геометрическом стиле драмы, восходящем к Эсхилу и Софоклу, все действие построено симметрично, по типу треугольного фронтона. Эта геометрическая стилистика классицизма сохранилась вплоть до последнего периода в творчестве Ибсена, «Призраки» которого построены в такой же треугольной симметрии, как и «Персы» Эсхила. На это обстоятельство {237} мало обращали до сих пор внимания, ибо было не в моде рассматривать и ценить драматические произведения, как произведения искусства, с точки зрения их художественной ценности. В них скорее склонны были видеть нечто совершенно иное: драгоценную копилку для этических учений, трибуну для социальной критики, лабораторию прикладной психологии, кабинет эротических достопримечательностей и т. д.

Полной противоположностью этому классически-геометрическому стилю является стиль арифметический: его, главным образом, придерживались Шекспир, затем Гете в «Геце» и «Фаусте», Шиллер в «Разбойниках». Стиль этот можно было бы также назвать «живописным». В его конструкции нет непосредственной пластической симметрии, и вся его ритмическая закономерность ощущается скорее на известном отдалении, на подобие того, как ощущается ритмическая цельность какой-нибудь картины: непременно на определенном расстоянии. Разница между современной драмой и античной такая же, как между старогерманским готическим собором, конечно, не испорченным реставрацией, и фасадом античного храма. Этот последний сразу и непосредственно встает перед нами во всей своей пространственной цельности, с ясно очерченными геометрическими острыми контурами, между тем как германский готический собор, с его романскими и готическими окнами, фантастическими украшениями и {238} тысячью пристроек, становится понятным только тогда, когда мы видим его на фоне города, над которым он высится, — иными словами, когда мы воспринимаем его на значительном отдалении.

Для этого единственно-современного стиля, отразившегося в Гетевском «Фауст», традиционный театр, унаследованный от эпохи классицизма и натурализма, был менее всего пригоден. Вот почему «Фауст» и считался, по общему мнению, совершенно несценичным. Подобный взгляд на это произведение укоренился до такой степени, что мне стоило не мало труда, чтобы добиться его постановки в Мюнхенском Художественном Театре. Даже в самом тесном кругу деятелей этого театра нельзя было в течение долгого времени насчитать и трех лиц, которые верили бы в успех «Фауста». Более того: были заявлены самые энергичные протесты против его постановки! И в этом не было ничего удивительного, так как критиканы давным-давно уже выдали «Фаусту» самую плохую аттестацию, как произведению, не построенному по классической схеме, а режиссеры и механики, со своей стороны, давным-давно доканали его своею чрезмерно детальной инсценировкой. От зрителя требовалось самое пристальное внимание ко всему, что происходит на сцене, точно на ней раскрывались миниатюрные картины! Само собой разумеется, что при таких условиях совершенно пропадала возможность монументального общего впечатления. В самом {239} деле, здесь надлежало подняться на некоторую высоту, чтобы увидеть те основные точки, вокруг которых вертится весь этот «хаос», ибо только с такой высоты и можно уловить смысл в произведении Гете, как улавливаешь характер старинного города, поднявшись на возвышенное место. Вдруг перед глазами открываются все его причудливо разбросанные улицы, крыши домов, закоулки и дворы, стены и бойницы, мосты, река, поля, — открывается некоторое единое, говорящее целое, имеющее свой индивидуальный ритм, объемлющее собою все это разнообразие церквей, башен, рынков. Как наиболее совершенное, в смысле драматической ритмики, произведение, «Фауст» сам по себе мог служить основою для создания определенной, артистически целесообразной, сценической формы. И строго монументальная, эстетически чуткая постановка Фритца Эрлера дала нам настоящего, подлинного «Фауста». Сцена «Художественного Театра» возникла из этого произведения, и потому на его долю выпал здесь впервые тот успех, которого он вполне заслуживает. Вся публика, как один человек, была вовлечена в магический круг его драматической силы.

Но как могло случиться, что я занялся проблемою, казалось бы, вовсе не существующею? Никто, в сущности, не тяготился тем уровнем вкуса, который господствовал в условно-традиционном театре. Модная натуралистическая литература могла только от души порадоваться тому обстоятельству, что сцена даже в мельчайших {240} своих аксессуарах стала точной кошей «природы». Люди с требовательным вкусом уже давно не посещали театра, а если они и ходили туда, то не придавали театральной стороне зрелища никакого серьезного значения. В тех кругах, в которых я вращался, среди мюнхенских художников, среди молодых борцов, готовившихся к первой атаке, — среди этих первых пионеров культурного обновления всей Германии, всей, вообще, Европы, — никому и в голову не приходило ставить театр на один уровень с живописью, музыкой, зодчеством, поэзией, как равноценное им искусство. Никому не приходило в голову ждать от него такой же законченности формы, какая считалась вполне естественной для всех других искусств. Театр возник из «балагана» и останется «балаганом» навыки. От хлама и мишуры он не освободится никогда, даже если станут писать для него пьесы самые глубокомысленные драматурги: таково было всеобщее убеждение. Предсказывали, что театр выродится во что-то позорно безвкусное, как в Англии, что он упадет до степени поверхностного увеселительного заведения, как это произошло во Франции. Нужно надеяться, — говорилось обыкновенно, — что этот процесс разложения современного театра быстро дойдет до конца. Тогда выяснится, по крайней мере, истинное положение вещей, так как становилось совершенно невозможным, чтобы à la longue такой пышный вздор, развращающий вкус, преподносился официально, даже официозно, под {241} видом настоящего искусства, ничего решительно не подозревающей публике. О театре уже почти перестали говорить, с ним как будто покончено было раз навсегда — так, по крайней мере, относились к нему именно те круги общества, которые прокладывали путь будущему и которые, действительно, стали с тех пор во главе культурного движения всей Германии.

Не будь я сам драматургом, я никогда не отказался бы от этого взгляда на театр. Я был вполне солидарен с ним. Но моя собственная творческая работа должна была привести меня к убеждению, что, отдав театр на произвол судьбы, мы вместе с тем обречем на гибель и самую драматическую поэзию, низведем ее к призрачному литературному существованию, ибо то, что представлялось возможным в наших юношеских мечтах, оказалось потом детской наивностью. Нельзя было порвать со всеми традициями старого театра и создать из «ничего» новый «культурный театр» наряду с прежними театральными толкучками. Как один из соратников культурного движения, поставившего на своем знамени «прикладное искусство», я скоро должен был понять, что, собственно, в данном случае было необходимо. Я видел, как наиболее выдающиеся молодые художники, которым надоело писать картины и лепить статуи, не находящие никакого применения в культурной жизни современности, решили сами взяться за дело, чтобы внести творческий дух в окружающую атмосферу, в {242} современные способы производства и, таким образом, создать новые условия для возрождения хорошего вкуса. Среди этих новых условий их картины и статуи опять стали бы необходимо-желанными и нужными. Работа для выставок и музеев, к которой сводилась вся прежняя деятельность художников, ничем не отличается от драматического творчества, замурованного в книгах и библиотеках: и тут, и там мы имеем измену живой задаче искусства. Несмотря на всевозможные предрассудки, несмотря на то, что интеллигентная публика не испытывала вовсе никакой «вопиющей потребности» в более культурных условиях жизни, наши художники создали, однако, новую культуру пространства, публичности, способов производства, жилищ, — культуру, которая находится в полном соответствии со всем характером их творчества. Теми же путями должно было направиться и драматическое искусство. Прежде всего необходимо было выработать культурную основу театра, поднять его до себя, не ожидая, пока он сам не выберется из того хаоса, в который он был погружен. Было вполне естественно, что художники, которым мы в свое время помогли осуществить их планы, пошли теперь рука об руку с нами, ибо, в сущности, цель у нас была всегда одна и та же.

Уже скоро после появления в печати первых заметок, в которых я пытался пропагандировать эту мысль, стала как бы складываться некоторая концентрация культурно-творческих сил. {243} Великий Герцог Гессенский основал дармштадтскую колонию художников. Руководясь представленным мною докладом, Великий Герцог, со свойственным ему воодушевлением и решительностью, привлек к работе над художественным обновлением сцены сплотившихся вокруг него молодых художников. Из них Петер Берёнс был первым, который тотчас же понял, что здесь поставлена задача конструирование плоскостей, и что для решения этой задачи необходимо участие архитектора, художника пространства, в духе современного «прикладного искусства».

Вскоре стало очевидным, что компромиссе с существующим положением вещей был бы полной нелепостью, ибо это последнее не было продуктам традиционных, органически развившихся форм театра. В своих архитектурных набросках, равно как и в своих статьях, Берёнс уже тогда полностью охватывал всю проблему. И вот, когда начались подготовительные работы к дармштадтской выставке 1901 г., мы успели уже сделать так много, что надеялись дать на этой выставке маленькую сцену, род модели того нового типа театра, осуществление которого являлось нашей конечной задачей. Даже программа спектаклей была в общем уже намечена — Герман Бишоф, написавший для Мюнхенского Художественного Театра музыку «Tanzlegendchen», принимал участие в его работах. Но незадолго до открытия выставки мы пришли к убеждению, что чрезмерная поспешность {244} в таком важном деле должна только повредить. Действительно послужить этому делу можно было лишь в том случай, если бы удалось создать принципиально во всех отношениях обдуманный театр, вполне удовлетворяющий требованиям драматического искусства. Но создать такой театр при помощи тех ресурсов, которыми мы располагали в Дармштадт, и за такой короткий срок, было совершенно немыслимо. И вот мы решили пренебречь дешевым удовольствием быстрого сенсационного успеха и предоставили отведенное нам на выставке место для других задач. Но нам было ясно, что труд наш не пропал даром. Вопрос был поставлен на очередь — и его надо было разрешить во что бы то ни стало. Затем — и это было, несомненно, всего важнее — во время наших поисков мы поняли то, что является для нас самым существенным, что должно было составлять главную цель наших стремлений и что, большею частью, совершенно игнорировалось или не признавалось во всех «реформаторских движениях» немецкого театра XIX века вследствие всевозможных литературных, исторических, романтико-архаических тенденций. В моем докладе 1900 г. я наметил центральный пункт вопроса в том самом виде, как он был впоследствии окончательно формулирован при разработке программы Мюнхенского Художественного Театра. Основные положения этого доклада гласили:

«Огромное движение, которое происходит теперь {245} в прикладном и орнаментальном искусстве, должно внушить нам много бодрости. Оно дает все необходимые орудия для того, чтобы предпринять и завершить стилистическое преобразование немецкого театра в духе современного художественного понимания формы. В произведениях великих живописцев, скульпторов, декораторов новейшего времени кроется неисчерпаемый источник форм, еще неиспользованных в том искусстве, которое может оказать наиболее непосредственное и широкое влияние на образованные классы. Нужно ставить только такие пьесы, которые могли бы развивать чувство стиля, могли бы давать толчки фантазии, чтобы при помощи наших художников извлечь все эти сокровища на свет Божий».

«В духе всего возрожденного прикладного искусства должен быть преобразован и театр. Главной его целью должны стать декоративные, а не живописные задачи. Антикварная эрудиция или любовное воспроизведение старинных предметов не имеют для него серьезного значения. Краски, лиши и архитектоническая конструкция, — все это должно носить крайне простой характер, все это должно быть индивидуально задумано и выражено таким образом, чтобы как можно рельефнее выделить самую драму, игру актера, и вызвать в публике несравненно более сильное впечатление, чем это считалось для театра возможным до сих пор».

Этой программой проводилась резкая грань между нами, решившими перестроить все с самого {246} основания, и всеми «реформаторами», особенно «мейнингенцами». Та же непроходимая пропасть, которая отделяла Лейбля от Пилоти, условные выдумки Ренессанса от современного «прикладного искусства», отделила и нас от «мейнингенства», несмотря на то, что как раз принципы мейнингенцев достигли в Байрейт огромного, неожиданного значения и были вознесены гениальным творчеством Макса Рейнгардта в его берлинском театре на небывалую высоту. Казалось, что принципы эти уже отвечают требованиям самого изысканного вкуса. Можно было совершенно позабыть, что перед нами в театре Рейнгардта последние выводы из первооснов мейнингенства. Однако, мы в наших требованиях шли от совершенно иных точек зрения, от принципов совершенно иной культуры. Движение, впервые нашедшее свое выражение в начинаниях Художественного Театра, имеет так же мало общего с различными «сценическими реформами», как мало общего имеет современное прикладное искусство с реформой «художественной» промышленности, построенной на подражании стилям прежних эпох.

Правда, еще в предыдущем поколении наступила резкая реакция против мейнингенства. Всеми чувствовалось, что театральные предприниматели все наглее и наглее стали эксплуатировать методы мейнингенцев, проникнутые благороднейшими артистическими мотивами, с тем, чтобы под этим флагом провести на сцену всю омерзительную мишуру, всю школьно-педантическую, {247} историческую бутафорию, все это бахвальство стилями, свойственное грюндерской эпохе выскочек. Такое бесстыдное торгашество стилем окончательно погубило драму и актера. Это была эпоха, когда грубейшая игра на театральных эффектах и всякого рода сценическое фокусничество преследовали одну только задачу: превзойти, перекричать и перегримасничать театральную пошлость. В период глубочайшего варварства вкуса сцена дошла до полного своего извращения. Нас не должно удивлять, что порожденный реакцией «Шекспировский театр» в Мюнхене сразу впал в противоположную крайность, в пуританский радикализм. Эта реакция будет отмечена в истории немецкого театра на первой странице одной из самых значительных глав ее, как первый решительный симптом начинающегося его возрождения. И вожди ее займут почетное место в летописях сценического искусства. «In magnis et voluisse sat est». Неуспех Шекспировского Театра не может быть поставлен в вину работавшим для него людям возвышенной мысли: неуспех этот был неизбежен по условиям времени. Только последующее, наше поколение выдвинуло художников, умеющих конструировать пространство, стоящих на высоте этой задачи, на высоте ее понимания, способных органически подчинить драматическому началу все элементы живописи, декорации, все пространственные формы. Только такие художники были в состоянии приступить к решению этой проблемы. А в то время таких {248} художников еще не существовало. Самый гениальный режиссер, самый изобретательный техник не призваны создать сцену, способную всему, что на ней происходит, придавать безусловно артистическую форму. Такая сцена необходима для того, чтобы между действием драмы и его живым воплотителем, актером, с одной стороны, и зрителем, с другой, установились те определенные ритмические взаимоотношения, которые имеют в наших глазах артистический характер и, как таковые, кажутся нам и истинными, и убедительными. Таких художников пространства тогда еще не было. Архитектора умели только чертить фасады, а другие представители изобразительного искусства снисходили к декоративным работам лишь в том случае, если они получали в свое распоряжение половину всех Бернгеймовских магазинов, снисходили, чтобы грубой имитацией стиля погубить все остальное. Если бы в то время существовали художники пространства, понимающие принцип целесообразности в искусстве, и если бы эти художники были привлечены к делу реформы сцены, то они сразу поняли бы, что сцена и зрительный зал являются единым органическим целым. Они перешагнули бы через рампу, отделяющую сцену от зрительного зала, т. е. сделали бы то, к чему еще за несколько десятилетий стремился Семпер, создатель Вагнеровского амфитеатра. Но такого Семпера в то время не было, и поэтому Шекспировский Театр сделал очень мало для идеи сценически-пространственных {249} форм. Пространственные принципы сцены находятся в тесной зависимости от определенных оптических и акустических взаимоотношений с зрительным залом. Так как инициаторы Шекспировского Театра должны были отказаться от мысли перестраивать зрительный зал, то они не могли создать и сцены, которая вполне отвечала бы их намерениям. Вследствие этого и актеры, и художники-декораторы были стеснены в своей творческой работе. И все же этот опыт сам по себе является настолько крупным завоеванием в истории современной сцены, что можно отнестись только с чувством благодарности к деятелям Шекспировского Театра. Прежде всего это должны сделать мы, так как мы еще долго не будем в праве претендовать на исчерпывающее решение настоящей проблемы в целом. Только в Мюнхен было возможно то товарищеское сотрудничество деятелей театра с представителями изобразительного и сценического искусства, которое необходимо для разрешения театрально-сценической задачи. Именно в Мюнхен была подготовлена почва для такой совместной работы и борьбы за чисто-художественные принципы. Более того: в силу особых условий художественно-артистической жизни Мюнхена, здесь руководящую роль может играть только такая сцена, которая сумеет объединить вокруг себя все силы художественно-изобразительная искусства. Когда в моей лекции 10‑го ноября 1904 г. в «Новом Ферейне» я изложил основные принципы {250} подобной организации, я встретил живейшее сочувствие со стороны выдающихся художников и деятелей прикладного искусства. Один из них, Макс Литтман, сыгравший впоследствии особенно важную роль в проведении идеи Художественного Театра, сейчас же после доклада настоял на том, чтобы было приступлено к работе. Он вложил в это дело не только весь свой богатый опыт по части театральных зданий, не только свое большое мастерство архитектора. Он показал тут всю свою серьезную волю и редкую организаторскую энергию. Как знаток великих архитекторов, преследовавших много десятков лет тому назад те же цели, а именно Шинкеля и Семпера, он помог нам вернуться к основам исторической традиции в этом деле. Исходя отсюда, мы открыли целый ряд удивительных совпадений, которые с абсолютною ясностью доказали нам, что Гете, Шинкель, Шиллер, романтики, короче говоря, все вожди эпохи, видевшей окончательную кристаллизацию немецкой сцены, стремились дать жизнь тем самым театральным формам, к которым стремились и мы. Только преобладающее господство итальянской оперы, только противоестественное соединение под одною и тою же крышею оперы и драмы во многих крупных театрах, только препятствия чисто-внешнего характера — привели к тому, что планы эти разбились и были, в конце концов, забыты. Мы были в том самом положении, в каком находятся в настоящее время {251} представители современного прикладного искусства. В тот момент, когда они отчетливо поняли свою задачу, они уразумели, что не желают ничего другого, как только восстановления доброй, старой техники, какою она была, во всей ее простоте и богатстве, до хаотического смешения всех поняли стиля. Как им, так и нам остается, следовательно, только одно: воскресшим органическим принципам сцены подчинить все завоевания современной могучей техники. Речь идет о том, чтобы сохранить в целости большое ценное наследие.

Для этой цели необходимо было произвести ряд предварительных практических опытов. На стр. 38 своего мемуара, о театре Шиллера, построенном в Шарлоттенбурге, Литтман рассказывает, в каком направлении производились эти опыты в 1906 г. в мюнхенском Prinzregententheater. В общих чертах основная задача сводилась к вопросу о том, как связать между собою отдельные части просцениума для достижения наиболее выгодного с оптической и акустической стороны взаимоотношения между сценой и зрительным залом. Кроме того, необходимо было улучшить технику освещения сцены. Архитектурная и декоративная части были пока оставлены в стороне, так как колоссальная сцена Prinzregententheater была всецело приспособлена к музыкальной драме Вагнера. 15 мая 1906 г. на этой сцене, перестроенной Литтманом и Клейном для опытов в духе новых театральных задач, состоялось {252} представление моей пьесы: «Till Eulenspiegel». Ни одна драма в мире не должна была выдержать, при первой же постановка, более опасного испытания. Она была представлена на временной сцене, которая одною своею половиною являлась чем-то вроде фотосценического ящика Большой Оперы, сценой отжитого прошлого, а другою половиною — сценой будущего, и в тектоническом, и в органическом смысле этого слова. Несмотря на то, что актеры и публика были в одинаковой степени смущены подобной недоделанностью обстановки, все же это пробное представление укрепило нас в решимости идти неуклонно дальше по пути развития наших идей.

Зная уже по опыту, приобретенному в Prinzregententheater, как должны быть построены здание, просцениум, подмостки, какова должна быть техника освещения, машинная часть, мы могли теперь приступить к принципиальному разрешению проблемы самой сценической архитектуры, со всеми связанными с нею вопросами сценической живописи, декораций и костюмов. Для этого необходимо было привлечь к участию более широкий круг художников, живописцев, ваятелей, декораторов, костюмеров.

На первых порах представлялось далеко не легкой задачей заручиться в Мюнхен содействием представителей изобразительного искусства. Большинство из них, и притом самые выдающееся, испытывало настоящее отвращение к театру, как свидетельствуем об этом любопытный анекдот, связанный с именем {253} Лейбля. Лейбль принадлежал как раз, к числу тех художников, которых никакими благами мира нельзя было завлечь в театр. Даже тот невероятный шум, которым сопровождалось первое появление на театральном небе солнца Вагнеровской славы, не вывел Лейбля из его равнодушия. Обстоятельство это особенно огорчало одного его друга, выдающегося и знаменитого дирижера вагнеровских опер. Когда все попытки заманить Лейбля на представление какой-либо Вагнеровской музыкальной драмы потерпели крушение, приятель его набрался духу и подарил Лейблю билет на представление «Лоэнгрина», взяв с него страшное клятвенное обещание, что на этот раз он придет в театр. Он сам дирижировал оперой и был убежден, что представление «Лоэнгрина» сделает Лейбля вагнерианцем. По окончании спектакля знаменитый капельмейстер поспешил в ресторан, где уже застал своего друга Лейбля. «Ну, что же?!» Длинное, длинное, мучительно тяжелое молчание, целый ряд беспокойных движений, попытка скрыть свое смущение в глубинах пивной кружки, в облаке табачного дыма. Приятель понял, в чем дело. «Чудовище, ты опять не пришел в театр»?! «Да, не сердись на меня», — чистосердечно признался Лейбль, — «но знаешь почему? Я не могу видеть никаких рыцарей». Вникнув в смысл этого анекдота, легко понять тот острый разлад, который существовал между художниками и театром. Между Лейблем и Вагнером не было ничего {254} общего. Между художниками в духе Лейбля и всем тем, что имело какое-либо отношение к традиционной культуре театра, лежал целый мир непреоборимых противоречий. Моя задача заключалась в том, чтобы убедить всех главарей изобразительного искусства, всех вождей немецкого культурного движения в полной возможности ввести театр в тот кругозор современного интеллектуального движения, которым захвачены мы все. Я стремился показать, что творческие силы художников привлечены нами не с целью создать новую сенсационную рекламу существующему безвкусному театру и сердечно связанной с ним литературе писательских кружков. Средство это быстро потеряло бы характер новизны, и театр снова опустился бы на дно самой дикой тривиальности. Нет, я стремился доказать, что есть возможность *органически преобразовать* его. Необходимо было создать хотя бы *один* театр, который мог бы служить истинным выразителем того культурного духа, того вкуса, который уже господствует в нашей жизни повсюду. Но потребовались годы, прежде чем художники стали верить в возможность сделать из театра нечто, по их выражению, «эстетически приличное», между тем как варьете давно уже завоевало себе их нежнейшие симпатии. И отрицание театра простиралось, как это видно из случая с Лейблам, не только на всю внешнюю театральную помпу, на весь декорум сцены, на этот пышно лживый стиль театральных построек, но и на всю {255} комедиантски вздорную театральную позу и на тот дух литературности, который для живописи, например, только что освободившейся от него в мучительной революционной борьбе, был ужаснее всех ужасов мира. Эта антипатия имела много, даже весьма много оснований, но большую роль играли тут и предубеждения. Вот почему я и считал настоящим счастьем, что мне удалось привлечь на свою сторону художника, который пользовался безусловным доверием всех представителей изобразительного искусства, самых различных направлений. Когда борьба мнений несколько уляжется, и руководящие круги признают, наконец, что Художественный Театр дал сильный толчок развитию драматической сцены, имя Бенно Бекера будет вписано золотыми буквами в эту главу истории немецкого театра. Редко можно встретить общественного деятеля, который в такой мере соединял бы в себе все достоинства человека и художника, требуемые для выполнения всякой крупной организаторской задачи, который с такою готовностью, с таким самозабвением решился бы положить все свои силы на служение доброму делу. В высшей степени характерным для общего культурного уровня наших дней является то обстоятельство, что тот самый финансист, который дал в свое время возможность сложиться прикладному искусству в крупную промышленную организацию, директор Мюнхенского филиального отделения Дрезденского Банка, Вильгельм Зейц, создал материальный фонд и для {256} культурного замысла Художественного Театра, Он нашел при этом поддержку в лице консула Генриха Рекля, уже не раз помогавшего своими советами мюнхенским художникам в их крупных начинаниях, и д‑ра Вильгельма Розенталя, который, в качестве президента «Нового Ферейна», оказал не малые услуги развитию драматического искусства в Мюнхен.

Уже имена лиц, вошедших в президиум и совет, с оберцеремонимейстером гр. Максом фон Моем во главе, намечали целую программу культурной работы. Многие из этих выдающихся деятелей, сочувствующих задачам нашего театра, не ограничились только тем, что вступили в общий комитет, но приняли живое участие в художественной организации всего дела. Таковы: Адольф ф. Гильдебранд, Тони Штадлер, Рихард Римершмид, Георг Кершенштейнер, гениальный преобразователь нашей педагогической культуры, писатели: Поль Марсоп, Георг Шаумберг, Лео Грейнер и др. Со времени короля Людвига I Мюнхен не раз прокладывал пути немецкому театру, как и всему немецкому изобразительному искусству. Наиболее видные умы не только в Мюнхен, но и вообще в Германии, не раз задавали себе вопрос — нельзя ли как-нибудь осуществить в Мюнхен объединение двух художественных сфер: театра и изобразительного искусства, и тем самым добиться осуществления идеи, занимавшей всех великих людей Германии с момента возрождения {257} самостоятельной немецкой драмы. Когда мечта эта стала осуществляться в действительности, оказалось естественным, само собою вытекающим из предыдущих исторических фактов, отдать все предприятие под покровительство дома Виттельсбахов. Принц Рупирехт Баварский стал во главе нового движения. И нельзя считать случайным то обстоятельство, что именно на Theresienhöhe, рядом с монументальным созданием короля Людвига I, над которым высится, как бронзовый символ, статуя Швантелера «Бавария», суждено было обосноваться Художественному Театру.

Там, около тихой рощи, когда-то посаженной художником-королем, выросло крупное творение города Мюнхена: мюнхенский выставочный парк. Благодаря обер-бюргмейстеру ф. Боршту, отнесшемуся с самого начала к идее Художественного Театра с энтузиазмом и деятельным сочувствием, проектируемая нами сцена была включена, как органическая часть, в общий план монументальных выставочных сооружений. Многим обязан Художественный Театр и комитету союза «Ausstellungspark», главным же образом его председателю Игнацу Шённу и архитектору Берчу. Обстоятельства сложились совершенно так, как некогда предсказывал Э. Девриен: мюнхенские художники и мюнхенские граждане должны были объединиться под покровительством мецената из дома Виттельсбахов, чтобы заложить основы для нового сценического искусства! И тем не менее, проведение в жизнь {258} этой идеи затянулось бы на продолжительное время, особенно в Мюнхене, если бы не поддержка, оказанная директором баварских королевских театров ф. Шпейделем, который признал, что задача, здесь поставленная, должна быть разрешена всеми деятелями мюнхенского искусства. Его содействию мы обязаны тем, что в настоящее время изобразительное и сценическое искусство идут в Мюнхенском Художественном Театре рука об руку, совместно стремясь к единой, великой культурной цели.

Не легко было, при господствующем пессимистическом настроении, добиться для мюнхенской королевской драматической труппы возможности принять участие в Художественном Театре, — участие, увенчавшееся впоследствии исторически-знаменательным успехом. Бок о бок с Вагнеровской оперой, мюнхенская королевская сцена, в течение долгих лет, находилась в таком пренебрежении, что она почти совершенно была забыта даже некоторыми деятельными друзьями театра. После Ибсена «литературное направление» в драме вызывало мало сочувствия. На королевской сцене это направление не могло пустить корней уже в силу чисто-внешних условий. Таким образом, королевскому драматическому театру пришлось отказаться даже от того злободневно-сенсационного успеха, который временно выпадал на долю разных драматических произведений, написанных в духе «современной» тенденциозной литературы. Он должен был предоставить этот успех менее {259} стесненным в этом отношении частным сценам.

В публике установился почему-то взгляд, что кризис, который переживали королевские драматические театры, должен был повести к особенно тяжелым осложнениям именно в Мюнхене. Наше намерение осуществить, при участии артистов королевской сцены, программу, задуманную Художественным Театром, было единогласно объявлено совершенно невыполнимым, особенно теми, которые, по собственному их признанию, целые годы не заглядывали в местный драматический театр.

Но все это не смутило меня. Я стал присматриваться к ансамблю драматического театра, не пропуская даже самые допотопные постановки классических пьес, на представлениях которых можно было встретить только кадетов, гимназистов и гимназисток, в сопровождении престарелых теток, мирно жующих конфеты, или достойных глубокого сожаления гувернанток, в поте лица старающихся досидеть до конца «Отелло» или «Фиеско». А декорации этих постановок ничем решительно не напоминали, что когда-то ими передавалась, со всего свежестью реализма, некая часть живой природы.

Я пришел к твердому убеждению, что стоит только стряхнуть ту пыль, которая наслаивалась десятилетиями, чтобы вновь ожили таланты, оставшиеся от эпох Дана, Гаузмана, Кеплера, Гейзера, Зуске, и чтобы к этим талантам {260} присоединилось еще новое поколение не менее даровитых людей. Я первый выступил с предложением соединить Художественный Театр с королевской драмой, и никогда потом не раскаивался в этом, несмотря на все нападки, которые посыпались на меня. Вопреки зловещим предсказаниям, мы имели возможность убедиться, на примере мюнхенского драматического театра, что стоит только восстановить непосредственную связь между драматическим искусством и современным культурным движением, чтобы открыть в этом искусстве новые запасы творческих сил. Полною неожиданностью, признанною даже врагами Художественного Театра, явилось то, что на его сцене вдруг обнаружились таланты даже у таких артистов из состава королевской труппы, которые, при обыкновенных условиях, почти совсем не обращали на себя внимания. Но в этом нет ничего удивительного. Достаточно создать такую сцену, такое отношение между сценою и зрительной залой, которое отвечало бы внутренней сущности драматической формы, вообще, чтобы тем самым не только рельефно выделить актера со всеми его достоинствами и недостатками, но и прямо заставить его безоглядно отдаваться своей игре, дойти до экстаза. Tua res agitur. Большинство наших актеров, свыкшись с новыми условиями, пришли к тому же убеждению. И та близость, которая установилась между актерами и представителями изобразительного искусства на почве взаимного доверия и сознания общности задач, {261} оказалась не только в высшей степени полезною для Художественного Театра, но и указала тот путь, на котором только и возможно добиться подъема общего уровня сцены и вне установленного летнего сезона, в обычных условиях деятельности больших театров. Нужно решиться, раньше всего, окончательно отбросить старый шаблон, как в самом стиле постановок, в репертуаре, так и в декоративной области. В противном случае все труды будут напрасны. Художник-декоратор нуждается в содействии актера, если только он хочет, чтобы работа его оказалась осмысленной при известном характере костюмов и сценической обстановки. Вот почему и актер, и режиссер должны преследовать одинаковые с ним художественные задачи. Большой заслугой Мюнхенского Театра нужно считать то, что он показал возможность осуществить такую задачу, в известных пределах, уже и теперь. И чем дальше мы будем двигаться по этому пути, тем сильнее укрепится в нас сознание, что преобразование сцены, декораций и театрального здания является только подготовительной ступенью к задаче, поставленной в настоящую минуту. Эта задача будет разрешена лишь тогда, когда весь театр, как одно целое, со всем его ансамблем и репертуаром, поднимется на высоту современной эстетической культуры и окажется среди таких условий, при которых его дальнейшее развитие будет совершаться в органической связи с общими течениями интеллектуальной жизни.

# **{262}** Новое сценическое искусство и театральное дело

Изо всей Европы, даже из Болгарии, из Румынии, из Соединенных Штатов, приезжали к нам люди, прикосновенные к сцене, для изучения нашего театра. Иные заползали в самые темные углы, чтобы как-нибудь случайно не пропустить ни одного винтика, ни одного рычажка. Как будто в этом вся суть дела, как будто в вопросах искусства живой творческий дух не заменяет собой всего другого! Для нас театр был и есть, прежде всего, «искусство», и только тот, кто сумеет поднять весь этот гигантский аппарат на высоту истинно-художественного творчества, сможет успешно продолжать работу в духе Художественного Театра. Но было бы ошибочно думать, что можно сделать наилучшее применение изобразительного искусства, со всеми его новыми сценическими средствами, если придать изысканный характер всему, что практиковалось на сцене до сих пор, в особенности антитеатральной литературной драме и связанной с нею антитеатральной, условно-традиционной игре актеров. Это привело бы только к напрасным издержкам. Это значило бы бросить золото истинного искусства в болото, в котором оно погибло бы окончательно. Импульс, данный Художественным Театром, имеет смысл и значение {263} только в том случае, если он ведет к коренной революции драмы. Однако, я не сомневаюсь, что наши начинания сделаются предметом эксплуатации то для одного, то для другого театра, как некоторая новая «мода». И совсем не удивительно, поэтому, что многие директора и режиссеры уже потерпели на этом пути, при всех своих стараниях, тяжелое разочарование.

После таких опытов пойдут, конечно, и более легким, более дешевым путем: вместо дорого оплачиваемых, выдающихся художников, начнут обращаться к более скромным талантам, к жаждущим рекламы новичкам, к ловким ремесленникам, и на сцене создастся нечто вроде театрального «Jugend»-стиля. Старая некультурность оденется в платье новомодного покроя и некоторое время будет занимать этим толпу прислуживающих ей профессиональных писак, пока и этот фокус не обесценится в конец. И вот разочарование будет следовать за разочарованием повсюду, где осталась нетронутой основа дела. Нужно обратиться к самому духу артистического искусства. Он творит все изнутри: из драмы создает театр, из театра — сцену, из сцены — дом, со всеми необходимыми принадлежностями. Без этого духа нет, вообще, ничего «театрального». Театр в буковой роще на Theresienhöhe не один год еще должен будет поработать, бесконечно варьируя художественные приемы, пока не будет понята и воплощена в жизни идея новой сцены.

Эта идея заключается не в том, чтобы придать {264} известную стилизованную форму дому, сцене, характеру инсценировки и актерских костюмов, а в том, чтобы вернуть театру его краски, чтобы в театре опять стали играть по театральному. Такое честное признание нашей задачи требует от нас, прежде всего, хорошего вкуса, но и материальный расчет ведет нас к тому же самому: между хорошим вкусом и хорошими делами естественно устанавливается все более и более тесная связь! Для того, чтобы предотвратить полное банкротство всех наших театров высшего типа, необходимо поднять знамя восстания во имя принципа театральности и добиться для него победы в тех областях искусства, где положение его должно быть признано державным. Наиболее крупные «современные» театры, относящиеся небрежно к требованиям театрально-артистического принципа в угоду современной литературе, все более и более падают, так как эта «литература» для литераторов не в силах дать ничего, что могло бы заинтересовать кого-нибудь, кроме самих литераторов. Тесно сплоченные «клики» посредственностей, благодаря своим связям с публицистикой и издательствами, прямо терроризируют подчас театральных директоров, не давая, из боязни конкуренции, ходу выдающимся талантам с истинным драматическим темпераментом, не допуская к постановка на сцене их произведений среди новинок сезона. «Импорт» приносит только завалявшийся товар. Словом, изо всех углов «литературного» {265} рынка новинок веет бесконечной скукой. Единственный выход из этого безнадежного положения — это возврат к *театральному* элементу. На этот путь вступил уже Рейнгардт несколькими своими постановками шекспировских пьес, особенно своею изумительною инсценировкой «If you like it».

Но пока наши театры сознательно не берутся за культивирование настоящего драматического творчества, которое должно быть одновременно и истинно-театральным, и истинно-артистическим, и истинно-поэтическим, необходимо, по крайней мере, обеспечить истинно-театральной форме искусства верный приют на сценах летнего сезона.

Что касается положения драмы на сцене королевских и крупных городских театров, то, под влиянием утвердившейся уже в средине прошлого века «литературности», на нее была возложена задача, весьма рискованная с художественной точки зрения: наглядное обучение истории литературы. Этой, на первый взгляд, общеполезной задаче благоприятствовали и политические стремления того времени. При конституционном образе правления королевские театры утратили свой первоначальный характер учреждений, специально предназначенных для придворных увеселений. А так как средства на их содержание шли из государственной казны, наполняемой плательщиками налогов и общинами, то все эти элементы, или их уполномоченные, вместе с «общественным мнением», выразителем которого {266} являются литературные критики, стали совершенно справедливо требовать и для себя некоторого влияния на общее положение театрального дела. Что касается оперы, то влияние буржуазии привело здесь к очень благоприятным художественно-артистическим результатам, что вполне соответствовало высокому уровню немецкой музыки, этого единственно вполне народного у нас искусства. Опера достигла необыкновенного расцвета. Даже в передаче произведений классических мастеров она превзошла эпоху придворной оперной музыки. Но совершенно иначе отразились новые обстоятельства на положении драмы в королевских и соперничающих с ними городских театрах. У задававшей тон публики пережитой эпохи, у высших кругов общества ancien regime, чувствительность ко всему артистическому, чувствительность к вопросам вкуса, получила в области театра, как и в других сферах жизни, преобладающее значение. В драме требовалась хорошая игра, причем о литературных тенденциях совсем и не думали. Когда расспрашиваешь умных стариков и старушек о добром старом времени нашего театра, живыми свидетелями которого они были, то все, что они могут нам рассказать, относится лишь к актерской игре к ее достоинствам, — о пьесах они совсем почти не говорят. У них не сохранилось никаких воспоминаний даже о первых представлениях классических произведений в уютных придворных театрах того времени, к которым они относились {267} с такой нужной любовью. Все это совершенно забыто. Тщетно вы стали бы расспрашивать их о том впечатлении, какое произвела на публику постановка «Гётца» или «Валленштейна», постановка какой-нибудь шекспировской пьесы, или даже постановка «Фауста». Но зато вас зальют потоками восторженных, нежных слов о «небывалой» игре того или иного актера, совершенно независимо от того, выступал ли он в давно забытой пьесе Коцебу, Иффланда, Гувальда, или даже какого-нибудь Бирх-Пфейффера, или же в настоящем художественном произведении, ставшем впоследствии «классическим». Несколько иначе дело обстояло, пожалуй, в Веймар и Лаухштадт, где публика относилась с известным сочувствием к знакомым ей писателям, лично руководившим постановкою своих драматических произведений. Новая буржуазная публика средины прошлого столетия не обладала никаким чутьем к тонкостям сценической игры. В этом нет ничего удивительного, и в большинства фешенебельных театров на простых бюргеров смотрели лишь как на чернь. Они не имели возможности изощриться в понимании театрального искусства, как не имели случая изучать хорошие картины и научиться понимать их живописные достоинства. Все мысли, все стремления новых поколений были сосредоточены на интереса к научному «образованию», и этому общему движению должна была служить и драма. Если театр хочет дать нечто большее, чем «простое удовольствие», {268} если на него приходится тратить общественный средства, то, значит, он должен стать полезным институтом, распространяющим знания, литературно-просветительные тенденции, принимающим участие в моральном воспитании «народа» и, особенно, подрастающего молодого поколения. Королевский театр превратился в один из воспитательных и образовательных институтов государства, и чтобы исполнить свою серьезную гражданскую задачу, должен был включить в круг своей работы «устойчивый классический репертуар».

При таком положении дел, искусство актерской игры было обречено на медленную, но верную гибель, потому что совершенно немыслимо удержать репертуар из таких авторов, как Шекспир, Кальдерон, Мольер, Лессинг, Шиллер, Гете, Клейст, Геббель и многие другие, ставшие «классическими», если уровень артистического исполнения едва может отвечать самым скромным требованиям. Это наглядное обучение истории литературы можно было бы провести на сцене только при одном условии: если бы руководители театра и актеры усвоили раз навсегда для них приуготовленные и к ним подогнанные шаблоны. Те приемы игры, которые были пригодны лишь для классиков, оказались не подходящими для других авторов. Развитие драматического искусства застыло в какой-то манерности, против которой оказывались бессильны даже гениальнейшие артисты. Попав в атмосферу официально бездушного {269} механического отношения к своей задаче, они становились чиновниками определенного театрального ранга, и ничем другим. Было бы излишним описывать эту актерскую работу по трафарету. Она известна всем, и все знают те результаты, к которым она привела: утеряна актерская традиция игры, классической драме нанесен смертельный удар. В сознании большинства образованных людей она заняла место рядом с латинской грамматикой, античными авторами и разными другими вещами, к которым схематизм школьного преподавания внушил нам полное отвращение. Королевские театры вынуждены теперь ставить своих классиков по уменьшенным ценам, чтобы как-нибудь заманить на эти постановки публику. Даже наиболее образованные люди, которые сумели проникнуть во внутреннюю сущность классических произведений, не ходят на эти спектакли. Они хорошо знают, что обычные, шаблонные постановки, практикующаяся в течение 50 лет на наших сценах, дают совершенно ложное представление об этих драмах. Этим объясняется также и то обстоятельство, что первые опыты революционного натурализма 80‑х и 90‑х годов, дилетантские с художественной точки зрения, могли возбудить известный интерес у публики. Эти скучные, часто отвратительные и даже мучительные нелепости натурализма были все-таки чем-то живым, по сравнению с застывшим шаблоном классических произведений, и потому, несмотря на совершенное отсутствие в них драматического {270} темперамента, несмотря на их моральный педантизм узкого диапазона, все-таки будили юный революционный дух и пришлись по вкусу талантливым актерам. Эти актеры почувствовали возможность хотя несколько проявить свое индивидуальное творчество. А это, со своей стороны, обозначало полную гибель «классического репертуара», полное банкротство нашей национальной гордости. «Интеллектуальные» и «культурные» общественные круги судорожно ухватились за натурализм, все симпатии талантливых молодых актеров перешли на его сторону. И вот перед нами результаты этого движения: в молодом поколении актеров нет в настоящее время лиц, пригодных к исполнению ролей классического репертуара, нет почти совсем «героев» и «героинь», вымирают исполнители «характерных» ролей и — что всего удивительнее — пропадают даже комики! Удручающую картину представляет собой детеатрализованный театр, ставший литературно-просветительным учреждением! И актерская игра, и репертуар дошли до полного краха! Взрослому человеку, покинувшему школьную скамью, никогда не придет в голову пойти на представление классической пьесы. И если бы от времени до времени какой-нибудь выдающийся актер или режиссер, или такой человек, как Макс Рейнгардт, своим творчеством, не возобновляли нашего интереса к бессмертной жизненной силе старых мастеров, то пришлось бы согласиться с мнением легкомысленнейшей части публики, давным-давно {271} уже сдавшей в архив всех классиков, вообще, не исключая Шекспира. Вот что неизбежно должно было случиться там, где искусством пользовались не для целей самого искусства. Вместо пользы получился один только вред. Пока не будет твердо решено избавить королевские драматические театры от этого мертвого балласта, большинство из них будет по-прежнему, в области сценических задач, влачить самое жалкое существование. Эти театры будут неизбежно терпеть одни лишь убытки и ложиться бесполезным бременем на казну и цивильный листы бесполезным бременем, потому что жертвы эти никаких результатов дать не могут. Ими достигается только нечто противоположное. При таких постановках «классики» никогда не сделаются более близкими «народу», популярными среди подрастающих молодых поколений. Напротив, все это еще больше отчуждает от них публику. Ни один театр в мире, даже прекрасно обставленный и располагающий наилучшими силами, никогда не будет в состоянии создать и провести у себя «устойчивый классический репертуар»: у него не будет таких актеров, исполнение которых дышало бы очарованием и захватывало бы своею силою. Мы предъявляли к театрам совершенно бессмысленные, антихудожественные требования, и потому не следует удивляться, что наступил, наконец, кризис.

Процесс обновления королевских и крупных городских театров должен быть направлен, {272} главным образом, против этого рабского подчинения историко-литературному шаблону, против наглядного обучения истории литературы, против «устойчивого классического репертуара» и всего, что с ним связано. Неизбежный кризис будет ускорен и условиями чисто материального характера. И если этот кризис не наступил еще до сих пор, то это объясняется только тем обстоятельством, что ни в одном из германских союзных государств во главе правления не стоял государь, который относился бы к театру с такой же чуткостью, с какою некоторые правители относятся к изобразительным и прикладным искусствам, или к опере. Молодые германские государи были, в этом отношении, совершенно похожи на всю остальную немецкую молодежь: классические представления, с одной стороны, безотрадный натурализм, с другой, сделали их совершенно равнодушными к драме. В ландтагах отдельных государств не нашлось ни одного из видных деятелей, который питал бы интерес к драме и указал бы на то, что даже ее современное материальное положение не может быть ничем оправдано. Но полный переворот неизбежен. Пример Художественного Театра является наилучшим доказательством того, что королевскую драму можно обратить в чрезвычайно *прибыльное* предприятие, не делая при этом ни малейших уступок плохому, банальному вкусу — все дело только в том, чтобы *артистически* поставить великие {273} произведения старых мастеров, только в том, чтобы дать прорваться огню этих произведений сквозь тиски устаревших шаблонов к сердцу зрителя. Театр, который поставит в течение года всего два‑три или даже одно классическое произведение с таким успехом, с каким Художественный Театр поставил «Фауста», такой театр сделает в художественном, литературном и моральном отношении гораздо больше, чем театр с устойчивым классическим репертуаром из ста пьес, из которых ни одна не может произвести должного впечатления в устарелой постановка и банальном актерском исполнении. Здесь назревает такой же переворот, какой произошел в управлении нашими картинными галереями. Их тоже хотели первоначально приспособить к воспитанию народа и юношества и надеялись достичь этого, заполнив их произведениями живописи, которые своим историческим содержанием, своей литературной тенденцией, своим моральным элементом прямо дышали бы «уроками мудрости и добродетели». Теперь уже совершенно ясно, что миллионы, затраченные в этом направлении, выброшены на ветер, и что, кроме того, самое живописное искусство в Германии страшно пострадало от подчинения картинных галерей принципам литературности.

И подобно тому, как историческим картинам, в их покрытых пылью и паутиной, пышных золотых рамах, отводится в настоящее время место только на лестницах и в {274} коридорах наших реформированных музеев, так и «классикам» нашим отводится в репертуаре официальных театров весьма печальное место. Существуют королевские театры, где «Фауст», трилогия Шиллера «Валленштейн» и другие обломки литературной старины играют роль бесполезной почетной стражи. Они «стоят» тут с незапамятных времен, когда «дьявол был еще маленьким чертенком». Разученные впервые в тридцатых, сороковых, пятидесятых, или же в восьмидесятых и девяностых годах прошлого века, т. е. в эпоху совершенно чуждого нам эстетического вкуса, пьесы эти не были вновь фундаментально обработаны для современной сцены. Дело ограничивалось тем, что новым исполнителям давали несколько беглых репетиций для того, чтобы они могли освоиться с предназначенными для них ролями. Таким образом, целые поколения актеров втискивались в старые рамки классических постановок, покрытые пятидесятилетнею давностью, и это было столь же неестественно, как неестественно вливать новое вино в старые бочки. Но если бы люди, имеющие значение при дворе, принимающее участие в управлении государством, или стоящие во главе больших городов, сами потрудились пойти на подобные классические представления, вместо того, чтобы посылать туда подростков с боннами, у них раскрылись бы глаза, и они поняли бы причину материального упадка драматических театров. Этим театрам опыт {275} Художественного Театра доказал с достаточной убедительностью, что можно ставить классические произведения таким образом, чтобы они оказывались более притягательными для публики, чем все обычные, банальные «гвозди сезона», сплошь и рядом позволяющие этим театрам сводить концы с концами.

Само собой разумеется, что плохие театры будут существовать всегда. Таких театров, которые спекулируют на грубые инстинкты толпы, которые льстят богатым и бедным классам общества, будет всегда не мало. Эти театры и будут делать наибольшие сборы. Недалеко, однако, то время, когда при выборе директоров крупных театров, существующих на общественные средства, будут руководиться теми же соображениями, какими руководятся при приглашении директоров в школы прикладного искусства, главных городских архитекторов и т. п. Крупных театров не будут отдавать в руки ловких дельцов и рутинеров или добросовестных, но в глубине души совершенно равнодушных к делу искусства правительственных чиновников. Их не будут доверять больше никаким важно заседающим комиссиям, с их случайным составом голосов, никаким вождям литературных кружков, никаким корректным завсегдатаям зеленого стола, никаким подозрительным арендаторам, которые, сколотивши капитал, оставляют в наследство мудрому магистрату до тла разоренный, и с художественной, и с финансовой стороны театр — и до мозга костей {276} испорченную публику. На эти посты, направляющие вкус публики, будут избираться только самые значительные личности, полные инициативы, стоящие в центре великого освободительного культурного движения наших дней, что, разумеется, ничуть не должно помешать им быть на высоте своей задачи и в качестве деловых людей. Наоборот, будущие руководители театра обратят особенно серьезное внимание на хозяйственную сторону дела, так как они хорошо будут сознавать, что стоят во главе серьезного и большого дела и не должны подвергать его риску неудачи перед лицом общества. Вот какими соображениями объясняется тщательное ведение деловой части в Художественном Театре. Мы считали своей обязанностью доказать, что и финансовая сторона нашего предприятия должна быть отдана в руки таких людей, которые предъявляют особенно серьезные требования к художественной стороне дела. И это нам удалось, и удалось при таких трудных условиях, что должны были умолкнуть и действительно умолкли голоса самых отчаянных скептиков. В самом деле, имелось всего 600 мест для продажи, стоимость билета повышалась вследствие платы за вход на выставку, в течение сезона, в пять месяцев, необходимо было погасить огромные расходы на техническое оборудование сцены! И все же успех Художественного Театра был, по истине, громаден. Если двор, правительство, муниципалитеты и администрация извлекут для себя отсюда тот {277} урок, который неминуемо должен извлечь всякий человек со здравым смыслом, и управление театров будет поручаться впредь только лицам, обладающим всесторонними знаниями и творческой инициативой, то все остальное явится само собой.

И тогда поймут, наконец, что движение, которое сейчас считается революционным, было ничем иным, как восстановлением органической традиции театра и устранением бестрадиционного и враждебного культуре хаоса.

# **{278}** Приложение

В виду того, что мне, как лицу, наиболее близко стоящему к делу, неудобно подводить итоги тому влиянию, какое Художественный Театр оказал на развитие сценического искусства, и так как, с другой стороны, представляется далеко немаловажным установить нечто вполне определенное в этом направлении, то я и решился присоединить к моей книге некоторые выдержки из статей, написанных по настоящему вопросу. К такому решению принуждали меня, между прочим, разные слухи, распускаемые в публике с целью дискредитировать наше дело. Приведу, как пример, постоянно выплывающую, сознательно «пущенную» кем-то ложь, будто Художественный Театр является «театральным предприятием», специально направленным против Брама и Рейнгардта. Прежде всего, Художественный Театр, вообще, не «театральное предприятие», а скорее — готовый на всяческие жертвы союз между представителями мюнхенского изобразительного искусства и королевским театром, союз, вся цель которого заключается в том, чтобы осуществить в большом здании выставочного парка идею нового театра и разрешить некоторые задачи театральной культуры, не разрешенный на сцене иных театров. Конечно, не могло быть и речи о каком-либо соперничестве с Брамом и Рейнгардтом. Эти {279} театральные деятели нигде не могли бы встретить более горячего признания, как именно в тех кругах, среди которых возник Художественный Театр, тем более, что оба они с большим сочувствием относились к его планам, даже сами поддерживали их и признавали плодотворность достигнутых нами, в принципиальном отношении, результатов. Да и мы сами всегда считали, что наше дело должно интересовать всех серьезно настроенных, артистически чутких вождей театрального дела вообще. Мы с радостью шли навстречу каждому профессионалу, который хотел ознакомиться с устройством нашей сцены и воспользоваться нашим опытом, так как наше предприятие было задумано не с целью нанести урон существующим театрам, а, напротив того, с мыслью помочь им.

Вот почему мы и приводим здесь нижеследующие выдержки из критической литературы о Художественном Театре. Пусть каждый театральный директор поймет, что можно всегда рассчитывать на успех и признание, если вести дело умело и художественно. Не мало выдающихся директоров, режиссеров, актеров, театральных техников поверили нам свои горестные сомнения на этот счет и спрашивали, могут ли и они надеяться встретить понимание в публике, если решатся сойти с проторенной дороги. Действительно, среди критиков есть целая масса темных личностей, которых, разумеется, следует строго отграничивать от рецензентов, сознающих свою ответственность, — критиков, {280} невежество которых может сравниться разве только с их наглостью. Жизнь показала, впрочем, что их влияние равно нулю. Та интимная связь, которая установилась теперь между творящими деятелями театра и «дающими тон» высшими слоями интеллигенции, «избранной» публикой, настолько тесна, что этой кучке глупых крикунов слишком трудно втереться между театром и его аудиторией. Ей приходится ограничивать сферу действия своих полемических выпадов, своего муссирования общественного мнения, своих попыток создать известную атмосферу вокруг пьесы, исключительно чернью, падкой на все сенсационное. Каждое приличное художественное предприятие с удовольствием откажется от симпатии подобного рода публики. Вообще говоря, критика обречена на полное бессилие, если она, минуя острые разногласия в деталях, не окажется вполне солидарной в вопросах органической важности с творческим духом целой нации. Нельзя было даже подумать, что среднеобразованная немецкая публика поддастся воздействию той детски наивной буффонады, при помощи которой хотели поднять на смех Эрлеровскую постановку «Фауста»! Какая нужна была низость души, чтобы решиться Эрлеру приписать мотивы действия, которые совершенно не вяжутся с представлением об этом художнике. Его строгий нравственный облик слишком давно известен и выше всяких подозрений. Темой для шуток послужила, {281} между прочим, прическа Гретхен. Остряки уверяли, что Эрлер специально придумал ее только из желания, чтобы в его инсценировке решительно ничто не напоминало традиционных постановок «Фауста». А между тем, стоит только развернуть любой популярный атлас по истории костюма, чтобы убедиться, что именно эта прическа была вполне стильной, чисто-готической. Перед спектаклем в публике распространилась сплетня, будто Эрлер хотел совсем вычеркнуть сцену «Гретхен за прялкой». В действительности он, с первой же репетиции, особенно старательно занялся этой сценой, в постановке которой он хотел обойтись без всего того дрянного театрального хлама, которым, по традиции, обыкновенно обставляли ее. Вот почему Эрлер и взял старую «монументальную» прялку. Эта прялка не была плодом его досужей фантазии, а представляла собой точную копию аугсбургского оригинала XV века, хранящегося в Мюнхенском Национальном Музее. Конечно, не желание соблюсти историческую точность руководило Эрлером при этом выборе: он выбрал старинную форму прялки потому, что она, в своей суровой простоте, как нельзя лучше подходила к общему характеру данной сцены. Много едких слов было сказано о садике Марты, который, будто бы, совсем даже и не походил на немецкий палисадник доброго старого времени. А между тем, сплошь и рядом вы можете в старинных немецких городках, у развалин городских стен, увидеть {282} такие именно садики, робко прижавшиеся к домикам, и любоваться ими, когда в лучах заходящего солнца они загораются пышными красками. Эрлеру вменялось чуть ли ни в преступление, что в своей постановке кабинета Фауста он не захотел прибегнуть к обычному способу охарактеризовать старинный тип комнаты Фауста при помощи разной рухляди, которую можно купить за несколько марок на толкучем рынке и которую любой реквизитор легко и живописно распределит на сцене. И, тем не менее, надо сказать, что именно в его приемах постановки сказался уверенный такт художника, его благоговейное отношение к поэту, его чуткое понимание того, как неуместно было бы всякое соперничество с мощной выразительностью возвышенных слов драмы при помощи мешка жалкого хлама. Само собой разумеется, что каждый серьезный критик, каждый посетитель театра мог бы указать в этой постановке на целый ряд недочетов и даже многое резко осудить. В этом не было бы ничего удивительного, так как дело идет о первом опыте в известном направлении и так как, помимо того, в небольшой промежуток времени, меньший, чем год, надо было справиться со множеством сложных вопросов, касавшихся организации дела, его финансовой стороны, постройки театра, установки технических аппаратов. В такой короткий срок необходимо было разучить репертуар, которого должно было хватить на {283} пять месяцев. Конечно, сделать это с полным совершенством было невозможно. Вся задача свелась для нас лишь к тому, чтобы раскрыть перед публикой основные принципы тех путей и методов, которыми мы намерены руководиться. Приведенные ниже отзывы должны лишь показать читателю, в какой мере, по мнению компетентных критиков, нам удалось выяснить эти принципиальные основы, и какие надежды эти критики возлагали на наш театр в смысле его влияния на дальнейшее развитие сценической культуры. Печатаю здесь два письма, полученные автором от таких всеми признанных авторитетов в вопросах художественной культуры, как профессор Корнелиус Гурлитт и дрезденский профессор Фриц Шумахер.

Гурлитт пишет:

Я неохотно и редко хожу в театр. Это объясняется тем, что я никак не могу освоиться с присущею театру двойственностью. Ведь все, что может дать нам театр, это полуправда!

В последнее время вошло в моду делать моментальные снимки с первой постановки какой-либо пьесы и потом опубликовывать их. Мы видим очень реалистичную инсценировку, очень реалистичное размещение актеров на сцене, очень реалистичные жесты. Полагаю, однако, что эти фотографа не дадут иллюзии даже лишенному всякой наблюдательности человеку, и каждый с первого же взгляда поймет, что он имеет перед собой не снимки с действительности, а лишь снимки с изображения действительности на сцене. Актеры любят сниматься в костюме и гриме своих главных ролей. Но вряд ли кто поверит, что на карточке снят коммерции советник или профессор, а не актер в соответствующей роли. {284} А если фотография не может создать иллюзии, то о сцене и говорить нечего.

Не буду касаться вопроса, почему именно недостижима полная сценическая иллюзия, не буду говорить о том, какими средствами она, все-таки, достигается, и можно ли, вообще, что-нибудь сделать в этом отношении. Я хочу только указать на несовершенства сцены, объясняющаяся отсутствием художественного чутья у ее руководителей. Ту ошибку, которую делают художники в области живописи и скульптуры, задаваясь неосуществимой мыслью творить в духе отошедшей эпохи, повторяет, как мне кажется, и театр. Театр должен признать свои слабые стороны и считаться с ними.

Перед ним раскрываются два пути: или утонченный реализм, или отказ от всякого реализма. Под утонченным реализмом я разумею более художественное применение всех изобразительно-живописных средств. Иначе говоря, нужно было бы отбросить все эффекты примитивной панорамы, освещения, сконцентрированного на действующих лицах, нужно было бы отказаться от всяких декорационных фокусов, при помощи которых нельзя, конечно, достичь иллюзии действительности. Задача, следовательно, заключается в том, чтобы дать возможно простую инсценировку, в которой гармонично сочетались бы все детали театрального представления. Противоположный метод заключался бы в полном отрешении от реалистической обстановки, в возможно более рельефном выделении действующих лиц. Здесь нашли бы применение декорации, только намекающие на обстановку, в которой происходит действие, без всяких претензий на полную иллюзию действительности. Таким путем можно было бы добиться великолепных постановок, создающих необходимые настроения.

Третий путь для сцены: действие на зрителей посредством повышения всех элементов сценической картины. Я не раз указывал руководителям крупных театров на таких архитекторов, как Отто Рит, Пауль Шумахер, Бруно Шмиц, которые могли бы создать для современной {285} сцены настоящее архитектонические шедевры, соперничающее с шедеврами Галли Бибиены, Маури, Сервандони и др. Тут нашли бы себе место и ландшафты в духе Лейстикова. Так создалось бы новое искусство театральной архитектуры, ценное само по себе. Мы привыкли насмешливо относиться к торжественным и официальным представлениям XVIII века. Но исполнение тех произведений, которые ставились тогда в театре, возможно было только на арене фотосценических ящиков. Впечатление зрителя совершенно соответствовало духу пьесы. Это был ряд настоящих живых картин, а не отдельно выхваченные моменты драмы, зафиксированные в неподвижности. А драматическое действие мало мешало картине.

Невозможно найти и указать один только правильный путь для театра. Задача наша сводится к тому, чтобы разработать несколько различных концепций. Мы не стремимся раз навсегда создать тип нормальной сцены. Мы хотели бы только вырвать театр из тисков рутины. Вся вина современного положения театра заключается не в бесталанности писателей или актеров, а именно в рутинности режиссеров, директоров и художников-декораторов.

*Корнелий Гурлитт*

Шумахер пишет:

Сокровенная суть каждого искусства заключается в его приемах стилизации.

Все больше и больше убеждаемся мы в правильности этой мысли по отношению к изобразительным искусствам. Драматург же часто заставляет нас забывать о ней: мы отдаемся иллюзии, что перед нами кусок живой действительности, кусок культуры, и совершенно упускаем из виду, какая потребовалась огромная стилизация, чтобы привести к ясной форме рассказа или драмы всю сложную ткань живой реальности. Дар драматурга есть, в сущности говоря, его талант стилизовать определенный литературный материал. И принято думать, что для создания подобного {286} артистического произведения, проникнутого чистейшей стилизацией, наиболее подходящим мотивом является всегда нечто в высшей степени реальное, либо в смысле природы, либо в смысли культуры.

И здесь неизбежно внутреннее раздвоение. Стилизованное создание интеллекта требует конгениального чувства и такта при внешней его постановке на сцене.

Цель ясна, несомненна, неоспорима.

То обстоятельство, что до сих пор не сделано всего необходимого для достижения этой цели даже в наиболее стилизованной из всех областей искусства, в области оперы, внешним образом объясняется тем, что вопросы сценической декорации находились до сих пор почти всецело в ведении закосневших в рутине специалистов, и только в самое последнее время театр стал привлекать подлинных художников, старающихся найти индивидуальное решение для каждого отдельного случая.

Нужно, однако, считаться и с самой трудностью задачи. Действительно, здесь приходится искать решения вопроса для каждого случая, и схематизация не могла бы привести ни к каким удовлетворительным результатам. Степень стилизации или, вернее сказать, та степень ее, которая может быть открыта сознанию зрителя, должна быть согласована тончайшим образом с сущностью каждого драматического произведения в отдельности.

Легче всего, пожалуй, найти должную меру стилизации, когда приходится ставить произведения, сами по себе возвышающиеся до символов универсальной человеческой мысли. Труднее всего, когда речь идет о том, чтобы для определенного исторического образа найти ту форму стилизации, в которую он всего легче мог бы вылиться. Это относится к пьесам, которые кажутся типичными не потому, что такой характер имеет их содержание, а потому, что такими сделало их отделение от современности. {287} Само время накладывает на все печать известной стилизации, и для передачи этой печати необходимо некоторое особенное чутье, а не то чувство исторической правды, которое легко можно развить в себе при известном интересе к делу.

В этой области нам предстоит разрешить еще не мало вопросов и, может быть, раскрыть то, чего мы теперь еще не знаем. Пора, давно пора приступить к работе и привлечь к ней призванных людей.

*Фриц Шумахер*

1. *Doebber*: «Lauchstadt und Weimar». Berlin 1908. *Gustaw Wolff*: «Das Goethe-Theater in Lauchstadt». Halle 1908. [↑](#footnote-ref-2)
2. *J. Allgeyer*. Anselm Feuerbach. 1904 г. Т. II. 445. [↑](#footnote-ref-3)
3. Pr. Max Littman. Das Münchner Kunstlertheater. München, 1908. [↑](#footnote-ref-4)
4. См. мои статьи в «Wiener Rundschau» 15 мая, 1 и 15 сентября 1899 г., «Deutsche Kunst und Dekoration» январь 1901 г., мои доклады на первом интернациональном художественном конгрессе 1905 г. и III «Kunsterziehungstag», Гамбург, 1905 г. [↑](#footnote-ref-5)