Комиссаржевский Ф. Ф. **Театральные прелюдии**. М., 1916. 169 с.

Под знаком философии (Вместо введения) 5 [Читать](#_Toc211353047)

Власть быта 19 [Читать](#_Toc211353048)

Хаос и гармония 41 [Читать](#_Toc211353049)

Мольер 64 [Читать](#_Toc211353050)

Театр и война (К постановке трагедии Озерова «Димитрий Донской») 115 [Читать](#_Toc211353051)

Странник любви (Дон-Жуан В. А. Моцарта) 126 [Читать](#_Toc211353052)

Приложение. Проект монтировки оперы В. А. Моцарта «Дон-Жуан» 147 [Читать](#_Toc211353053)

{3} Моей жене, Галине, посвящаю эту книгу

# **{5}** Под знаком философии(Вместо введения)

Театр через живые и находящиеся в действии образы ведет зрителя к духовному постижению жизни.

Театр, исполняющий произведение, написанное для сцены, раскрывает перед зрителями жизнь через те образы, которые созданы автором этого произведения, в соответствии с его мировосприятием.

Иначе говоря, театр раскрывает жизнь через индивидуальное мировосприятие того автора чье произведение он исполняет[[1]](#footnote-2).

Говоря об авторах произведений для сцены, я говорю, конечно, не о тех, которые сочиняют произведения à cause или просто пишут выгодные для актеров и режиссеров роли и сценические положения.

Я говорю о тех драматургах, произведения которых, возвышаясь над тем, что случайно и временно, живут под знаком вечности.

Идеи, заключенные в художественную, эмоциональную форму таких произведений, сложные и многообразные, реют над жизнью, а не умирают, поглощенные какой-либо одной эпохой. Они посвящены вечности.

Но часто глубины духовного содержания произведения скрываются от взоров истолкователей, не способных к проникновенности, скрываются под плесенью традиционных, вошедших в обычай истолкований. {6} И произведение кажется мертвым. И необходимо новое, непосредственное проникновение и новое раскрытие внутреннего содержания произведения, чтобы это произведение стало опять живым и волнующим.

Так, какая-нибудь старинная пьеса для clavicemballo, заигранная, лежит десятки, сотню лет, как будто умершая. Но, вдруг, сыграл ее перед нами настоящий музыкант, и она ожила. Ожила потому, что этот музыкант, современный нам талант, проникся ею, переложил ее на свои, на близкие нам чувства. И старинная пьеса стала не мертвым упражнением, а живым языком души.

Так называемые «классические» произведения театральной литературы, будучи живыми, становятся мертвыми, музейной стариной, если художник театра только «реставрирует» их, а не проникает в глубины их духовных содержаний и не освещает эти содержания по-своему, своим индивидуальным чувствованием и пониманием.

Каждый художник индивидуален и каждый художник относится к миру по-своему, и по-своему, в одной ему свойственной индивидуальной форме свое отношение к миру выражает.

Художник видит все под углом своей индивидуальности. Для него нет мира вне его «я».

«Беру кусок жизни и творю из нее легенду».

Индивидуален художник-драматург, или художник-композитор, создающий на бумаге драматическое произведение. Но индивидуален и художник, переносящий написанное драматургом или музыкантом произведение на сцену.

Однако, из второго положения еще не следует, что художник театра должен пользоваться всяким автором и всяким произведением лишь как средством, как предлогом для выражения своего «я».

Художник театра, проникая во внутреннее содержание сценического произведения, восприняв миросозерцание автора, через свое «я», раскрывает «я» {7} этого автора. Если внутреннее содержание сценического произведения и мировосприятие автора этого произведения чуждо художнику театра, то не ему ставить или играть это произведение.

Театральный художник облекает написанное для сцены произведение в плоть и кровь, заставляет его звучать, превращает его из неподвижного в действенное.

Написанное в драматической форме произведение, если оно предназначено для постановки на сцене, есть только «скрипция», нуждающаяся в сценической «транскрипции».

Чувства и идеи, живущие в драматическом произведении, для своего полного, законченного выражения, нуждаются в творчестве художника театра.

Если произведение, написанное в сценической форме, до такой степени художественно закончено, что не нуждается в том, чтобы его «дотворили», если оно, наконец, не настолько богато скрытой в тексте, под текстом в музыке и в паузах динамикой чувств и идей, которой для своего полного выражения необходимо воплощение в живых, действующих образах, необходимы чувства и мысли и действия живых людей, — то такое художественное произведение, если оно и написано в сценической форме, — произведение не для театра.

Раскрывая художника-автора через себя, художник театра, — режиссер, актер, декоратор, дирижер, — основывает свое понимание этого автора и его сценически воплощаемого произведения прежде всего *на своем чувствовании*, потому что познать, изучить художника и художественное произведение можно только, сначала почувствовав его, так как художественное произведение действует прежде всего на чувство. И лишь, почувствовав, сжившись с произведением, художник театра может приступить к анализу, руководствуясь теми направлениями, которые ему подсказывает чувствование.

{8} Таким путем я шел всегда в своих театральных работах. *В исторических и критических материалах я искал подтверждения, дополнения и развития того, что подсказывало мне мое чувствование*.

Художник создает свое произведение — как совершенно верно пишет Шурц в своей «Истории Первобытной Культуры», — из данных, добытых при помощи разума, но творение художника не есть результат логических операций ума, а проявление присущего творцу внутреннего стремления, требующего исхода.

Следовательно, если внутреннему стремлению художника театра отвечает внутреннее содержание написанного для сцены произведения, то художник театра и без всяких критических материалов сблизится с ним и интуитивно раскроет на сцене его духовное содержание, его философский смысл.

Философское содержание художественных драматических произведений постигается через их эмоциональное содержание. И через него же раскрывается и на сцене. Идеи должны быть выражены на сцене в форме доступной чувствованию.

Художник театра, раскрывая на сцене автора, должен выразить всеми сценическими средствами, как внутренними так и внешними, свое восприятие мировосприятия драматурга и свое восприятие философского содержания ставимого на сцену произведения.

Такую работу я называю «постановкой».

И о таких постановках говорю в этой книге. А ту идею, которая кладется художником театра в основу всей постановки, я называю художественно-философским замыслом[[2]](#footnote-3).

Раскрыть же внутреннее содержание драматического произведения можно только в тех для него выразительных формах, которые будут психологически и {9} философски соответствовать индивидуальности автора и ставящемуся произведению.

Отсюда ясно, что на сцене необходимо столько же разнообразных форм, сколько существует разнообразных содержаний. Нельзя обезличивать драматическое произведение, подводя его под какое-то свое постоянное, раз принятое мировосприятие. Глубоко ошибается теоретик театра «условной техники» Вс. Э. Мейерхольд, когда он, говоря о своем режиссерском отношении к театру пишет: «Прежде всего “я”, мое своеобразное отношение к миру». Совершенно верно, что для всякого художника прежде всего его «я». Но для художника театра, выражающего сценически чужое «я» — прежде всего внутренняя гармония этого «я» с «я» автора. Вс. Э. Мейерхольд заимствует мировосприятие Э. Т. А. Гофмана, которому все люди кажутся игрушками, марионетками в руках играющей ими судьбы, и которому весь мир представляется театром марионеток. На основании такого взгляда на мир, Мейерхольд создает условную театральную технику, которая по его мнению должна вместить все разнообразие репертуара.

Само собою разумеется, что театр такой условной, всеобъединяющей и всевмещающей техники Мейерхольда только обезличивает автора. Нельзя подводить все драматические произведения всего мира под одну форму, под одну технику, — условная она или не условная, все равно. Потому что это одно и тоже, что делать всех авторов всего мира на одно лицо.

Всевмещающий Условный Театр единой условной техники, если в нем ставят разных авторов, — художественный абсурд.

Театр единой техники — это театр единого содержания, театр, пригодный для выражения какого-нибудь одного автора, или театр одного лица — актера или режиссера, являющегося единовременно и автором. Но для разнообразного репертуара, для разных авторов, а следовательно и для разных содержаний, нужна и разнообразная техника. Потому что техника есть {10} внешнее, а внешнее в искусстве служит для выражения внутреннего.

Сейчас очень многие ведут беспричинную вражду с режиссером, и ратуют за то, что никакого объединяющего начала в лице режиссера на сцене не нужно. Я считаю это начало необходимыми Не важно, будет ли этот режиссер особым лицом, или будет он одним из актеров, или декоратор совместить в себе функции декоратора и режиссера[[3]](#footnote-4) и т. д…

Но театральный спектакль есть целое художественное произведение, *которое должно замысливаться и лепиться одним лицом*. Режиссер не диктатор с кнутом. Режиссер — увлекающий всех за собой primus inter pares. От него требуется и проникновение, и знание, и увлечение. А *от всех* участников спектакля — добровольное, увлеченное подчинение основным и кардинальным путям его плана работы.

Нет художественного драматического произведения, за исключением той стряпни, которая сочиняется ради внешних эффектов, в духе синематографа, — которое не заключало бы в себе идейности, в котором не выражалось бы мировосприятие драматурга. И поэтому не может быть постановки на сцене, не объединенной единым художественно философским замыслом.

Тот театр, который ставит *сцену за сценой*, который хочет только того, чтобы — актеры «хорошо», т. е. *сильно* играли и грамотно читали или издавали музыкальные звуки, декораторы писали эффектные декорации, а режиссеры во что бы то ни стало показывали себя и придумывали выигрышные, опять же для себя, постановочные трюки, тот театр, который хочет во что бы то ни стало, какая бы пьеса ни шла, быть или «условным», или «натуральным, как жизнь» — такой театр делает совсем не художественное дело.

Слов нет, необходимы и хорошие исполнители и декораторское и режиссерское искусство. Но прежде всего {11} необходимо, чтобы показываемое со сцены было цельным во внутреннем психологически-идейном смысле. Все должно быть связано одним замыслом, основанным на общем у всех участников представления проникновении и на общем, едином понимании автора.

В наше время, — соединения на одной и той же сцене самых разнообразных приемов постановки и игры, — можно различить, если останавливаться только на драматических театрах, четыре типа театров. В первом играют без «идей» сцена за сценой, «крепко» и «сильно», без психологии, именно «играют», представляют на темпераменте. Одни горячо говорят слова, жестикулируют, другие притворяются, что горячатся; дышат, как паровозы, и зловеще шипят в страшных местах, потрясают руками, шаблонно, один как другой, жестикулируют, и не только не чувствуют и не слушают своих партнеров, а прислушиваются к зрительному залу и, когда нужно подогреть внимание, «нажимают педаль». В пьесах современных стараются говорить просто, «совсем, как в жизни». Это игра «академическая».

Здесь иногда ставят декорации «под натуру, как в жизни», а иногда вешают «вампучные» оперные арки, кулисы и ставят «бережки», сотрясающиеся от каждого движения по сцене; а иногда соединяют «природу» с «вампукой» к не малому изумлению зрителей, знакомых с настоящей природой.

В театре второго типа, представителем которого был прежде Московский Художественный, а до него Мейнингенцы, также не считаются ни с «идеями» автора, ни с его индивидуальным стилем. А думая, что каждый автор, как фотограф записывал жизнь, подражают на сцене во всем настоящей жизни и дополняют писателя «жизненными штрихами», а часто и совсем скрывают его под ними. Этого типа театра сейчас в чистом виде уже нет. Он растворился в других.

{12} Театр третьего типа — это театр условной техники. О нем я говорил выше.

Наконец, театр четвертого типа — это театр жизненно-психологический. В театре жизненно-психологического направления, представителем которого является Московский Художественный театр настоящего времени, иногда, вдруг, откроется перед зрителем лицо автора. Но это случайность, потому что раскрытие идейности автора, его индивидуального стиля, не входит в прямую задачу этого театра. Художественный театр в первых своих постановках гениально раскрыл Чехова; благодаря таланту Станиславского, в «Моцарте и Сальери» был показан простой и мистический Пушкин «Повестей Белкина», но жизненный психологизм театра не дал нам возможности увидеть Пушкина-стихотворца — высокого, ясного «Поэта». Жизненный психологизм не дал показать театру ни одной писательской индивидуальности. Все писатели на его сцене — на одно лицо. В Художественном театре все очень правдиво с жизненно-психологической точки зрения, все законченнее, все благороднее, чем в других театрах, все можно слушать и на все смотреть, чего нельзя во многих театрах. Но что касается индивидуальности писателя, что касается трактовки пьесы, то все обстоит здесь, как и в других театрах.

Когда в современном театре мы смотрим «Бориса Годунова» Пушкина рядом с «Царем Борисом» или «Федор Иоанновичем» Ал. Толстого, рядом с «Самозванцем» Островского или историческим revue какого-нибудь сочинителя, то не знаем, почему первое произведение должно принадлежать Пушкину, вторые Ал. Толстому, третье Островскому, а последнее сочинителю à cause.

Как будто все пьесы написаны одним лицом. Зритель слышит, и не всегда отчетливо, текст, потому что в современном русском театре почти забыли, что театральное искусство есть и искусство слова Жизненно-психологический театр утверждает, что во время сценической работы над пьесой «театр меньше всего интересуется словами, вложенными (автором) в уста того или иного действующего лица». (В спорах о театре. Вл. И. Немирович-Данченко. — Искусство театра.). Жизненно-психологический театр утверждает и то, что «суть того, о чем хочет рассказать автор-драматург вовсе не в словах действующих лиц. Она в их переживаниях, в смене этих переживаний, в их столкновении с переживаниями других лиц». Я же думаю, что, хотя слуховой, сценический образ слова, а не книжный, зависит главным образом от актера, от его переживания, а не от автора-драматурга, но тем не менее характер слова писателя, а главным образом размер и мелодия языка писателя определяют психические состояния актера во время исполнения данного писателя. Почувствованный актером ритм речи писателя, являющийся выражением психического состояния писателя во время творчества, вызывает в актере соответствующее этому ритму внутреннее движение в свойственном данному актеру индивидуальном характере. Актер, почувствовавший ритм речи писателя, индивидуально в строе своей души преображает его, но не искажает. Всякий же актер, полагающий, что слова не важны, искажает душу писателя. Зритель воспринимает фабулу пьесы, и больше ничего. {13} Если одни и те же драматические произведения идут в разных театрах, то их представления дают нам возможность заметить, — какого типа тот театр, в котором мы сидим, дают возможность отличить манеру игры актеров одного театра от манеры игры актеров другого театра, заметить разницу в манере обставлять сцену, но — и все.

В театре «жизненного» типа, внешне-натуралистическом, «Царь Феодор» ставится в «настоящих» Московских палатах, под сводами, в настоящих музейных, точных исторических костюмах, потому что этого требует жизненно-историческая правда. А в театре типа условного, почему-то, вдруг, решают поставить это произведение так, как изображали святых и обстановку на иконах XVI века. Почему так, — никому не известно. С одинаковым успехом можно было поставить и по лубочным картинам, и «в сукнах», и в духе византийских мозаик. Ведь все — одинаково условно. И все одинаково никакого отношения к Ал. Толстому не имеет и сущности его творчества не выражает.

В результате постановки: — *автора нет* ни в театре внешне-натуралистическом, ни в жизненно-психологическом.

В последнем театре нет автора потому, что этот театр подходит к каждому писателю с учебником экспериментальной психологии в руках и по данным этого учебника раскрывает и выражает на сцене психологическое содержание всякой пьесы, всякого автора. Жизненно-психологическое направление, в театре обычно называется «душевной естественностью». И эта «душевная естественность», тот же натурализм, только натурализм внутренний, психологический. Все пьесы, все роли при таком направлении театра разыгрываются на основании общей экспериментальной психологии, причем предварительно подвергаются внутренней разработке, ради усугубления внешней *жизненной правдивости*.

{14} Исполнители и режиссеры, как будто не знают, что жизненная правда не есть правда художественная, которую создает индивидуальное воображение автора.

Психологическое содержание всей пьесы и каждой роли определяется художественной формой пьесы и ее идейно-философским содержанием.

От идейности и формы зависит степень психологической детализации действия, т. е. большая или меньшая степень обобщенности психологического движения пьесы.

Психологический театр, ради жизненной правды, до мелочей детально разрабатывает психологически «подтекст» пьесы, устанавливает для актеров, считаясь лишь с одной жизненной логикой, а не с автором, так называемый «переживания», которыми вызываются и оправдываются слова ролей, устанавливает сценические положения и правдивые жизненные «паузы». Психологический театр своей жизненной детализацией лишает все пьесы разных авторов свойственной каждой из них особой художественной индивидуальности и подводить все пьесы под общий жизненный психологический шаблон.

Актер N. N. психологического театра, изображая радость или страдание, радуется и страдает по-настоящему. Но актер N. N. «переживает», как человек N. N., а не как тот герой, которого он должен изображать, потому что он «переживает» не в форме, не в стиле автора, а вообще. И поэтому в психологическом театре герой, скажем, Шекспира, психологически живет так же, как герой других авторов, будь то Чехов, Мольер или Тургенев, — все равно. Все авторы исполняются искренно, но в одной и той же психологической жизненно-детализованной гамме, а поэтому в одной и той же силе и в одном и том же обыденном тоне, соответствующем обыденной психологической детализации. В психологическом театре индивидуальная форма каждого автора растворяется в жизненном психологизме. Их идеализм разменивается на мелкую монету психологического {15} детализма. И среди сценических сил психологического театра, в принципе, не может быть творцов-художников, а могут быть только люди с развитой *личной* психикой, способные в любое время возбудить себя к переживанию того или иного состояния.

Не может быть актеров-творцов и в так называемом «условном театре», проповедуемом Вс. Э. Мейерхольдом. Потому что этому театру нужны только автоматы, которые единственно и наилучшим образом могут быть выразительными для идеи этого театра. Не даром для Гофмана идеальной театральной труппой была труппа марионеток. И не даром Вс. Э. Мейерхольд увлекается театром Карла Гоцци, которого он понимает не как воссоздателя и преобразователя в фантастическом духе commedia dell’arte, являвшейся ни чем иным, как проявлением живого и свободного народного творчества. Он понимает театр Гоцци почти так же, как понимал его Гофман, т. е. как театр для марионеток.

Никто не будет теперь спорить, что вне психики, а следовательно и вне психологии нет театра. Значение психологической разработки драматических произведений на сцене первый показал Московский Художественный театр (постановки пьес Чехова и теория К. С. Станиславского). И в этом его громадное достижение. Но, работая в направлении психологической разработки и трактовки пьес, Художественный театр дошел до крайности, — до признания жизненного психологизма самодовлеющим на сцене, дошел до той же крайности, до которой дошел с другой стороны так называемый «театр единой условной техники», дошел до полного игнорирования того обстоятельства, что у каждого автора своя психология, обусловленная его индивидуальным мировосприятием и зависящая от формы данного его произведения.

В Художественном театре, как и в театре «единой, условной техники» драматург, а в то же самое время и актер в результате оказались придушенными {16} «методами» постановки, выработанными театром навсегда, как шаблон.

Пушкин на сцене не может быть похожим ни *внутренне,* ни *внешне* на Ал. Толстого, как Ал. Толстой не может быть похожим на Островского, а Островский на Пушкина. Потому что сущности их творчества разные, потому что их отношения к миру разные, потому что их души, которые они раскрывают в своих произведениях — разные.

И постановщик должен на сцене раскрыть в своем истолковании индивидуальную сущность автора.

Проникнув во внутреннее содержание произведения, он должен создать идею, замысел постановки и на сцене внутренне и внешне — его выразить.

Зритель-слушатель должен воспринимать замысел *из всего, что находится, что действует на сцене*, начиная с характера психологического движения и с характера «переживаний» актера, и кончая манерой поднятия или открытия занавеса. В этом отношении играет роль даже то обстоятельство, начнется ли спектакль без всякого предуведомления, или начнется по звонку или по стуку.

Я не говорю уже о том, что устройство и характер сценических декораций и обстановки точно так же, как характер костюмов и освещения на сцене, играют чрезвычайно ответственную роль для раскрытия замысла.

И все это должно создаваться тем же лицом, которое замысливает представление, т. е. режиссером. И необходима полная гармония, как между ним и декоратором, (если режиссер не является одновременно и декоратором), так и между режиссером и всеми без исключения участниками представления. Архитектура и рисунок декораций всегда точно определяют характер движений и группировок действующих лиц. А эти движения и группировки зависят от внутреннего содержания, как каждой роли в отдельности, так всех ролей вместе и всей пьесы. Краски {17} декораций и освещение сцены непременно вызывают соответствующая этим краскам, характеру и цвету света настроения в зрительном зале. И само собой разумеется, что это настроение должно гармонировать с тем, которое желательно вызвать актерским исполнением. Наконец, стиль декораций и манера, в которой они написаны живописцем, непременно, как и стиль и манера всякого художественного живописного произведения, должны говорить зрителю о каком-то определенном художественном замысле. И этот замысел художника должен быть выразительным для замысла режиссера и актеров и должен быть с ним связан. Например: Я ставил в опере С. И. Зимина «Князя Игоря». Декорации были написаны в иконописном духе. Эта иконописность была признана необходимой по общему замыслу постановки, как внешнее выражение русского романтического мистицизма, который чувствуется мне и в «Слове о полку Игоревом» и в основе всех картин оперы Бородина, за исключением картины Половецкого стана. Но для выражения этого романтического мистицизма одних декораций мало. Их нужно оправдать характером всего действия на сцене: психологией образов и их поступков, рисунком их движений и группировок.

Идейный замысел постановки, психология образов, от которой зависят все движения и группы на сцене заранее указывают характер, архитектуру и краски декораций.

На сцене одно с другим должно быть связано. Все представление — цельное художественное произведение, выражающее одну художественную идею, один замысел.

Та декорация, которая идейно и чувственно не связана с замыслом и не выражает его, на сцене лишняя и не нужна. Ставить такую декорацию, как бы точно ни изображала она требуемое по ремарке автора место действия, все равно, что намеренно разрушить {18} художественную, идейную гармоничность представления, которая только тогда и возможна, когда все в представлении объединено единым замыслом.

Замысел постановки является, как бы рамой, обрамляющей и делающей цельным на сцене произведение, написанное для сцены и, обычно, цельное в книге, а на сцене — рваное, представляющее собою только ряд сцен, не спаянных идейной связью. Только философский замысел, созданный постановщиком пьесы, на основании интуитивного проникновения в глубины автора, делает на сцене живым то произведение, которое драматург для сцены написал.

Иначе всякий спектакль — ненужный и безграмотный пересказ автора.

1915 г.

{19} В. Г. Сахновскому

# Власть быта[[4]](#footnote-5)

## I

Вчера в театре «такой-то» и «такая-то» громко заявляли, что Дирекция[[5]](#footnote-6) права, не ставя пьес Островского. Мы выросли из них. Александр Николаевич с горечью улыбнулся и вскользь заметил: — Каше же они большие.

(Воспоминания об А. Н. Островском П. М. Невежина)[[6]](#footnote-7).

Островский «более чем кто-либо из наших писателей в своих произведениях отрешался от своего личного взгляда на то или другое явление, изображая жизнь так, как она есть…»

(Б. В. Варнеке. История русского театра)[[7]](#footnote-8).

Оттого и существует распространенное мнение, будто мы выросли из пьес Островского, — то самое мнение, которое приходилось в конце жизни слышать и самому А. Н., — что существует и другое мнение, будто Островский изображал жизнь такою, какова она есть, как-то объективно, вне субъективного восприятия.

{20} Прежде всего вне субъективного восприятия нет окружающей нас жизни для художника. Изображаемый художником мир, это — мир, прошедший через его чувство и мысль и явившийся в художественном произведении преображенным.

Без этого творческого преображения мира — нет искусства.

Изображение же жизни точно такою, какова она есть, без проникновения в ее сущность — задача возможная лишь для машины или для совершенно безликих людей, не способных к прозрению, или же для тех, кто приучает себя видеть голый факт и сознательно убивает в себе способность к духовному проникновению, ради всевозможных видов материальной утилитарности.

Для художника изображаемый им мир, — дает ли он нам его в формах фантастических или бытовых, — является лишь символом чувств и мыслей, волновавших его в пору творчества, символом его одухотворенности, которая сообщается через выбранные художником формы лицам, воспринимающим его произведения.

В этой одухотворенности весь смысл художественного произведения.

И если признать, что в произведениях Островского она отсутствует, а утверждением того, что Островский *имитатор жизни*, это отсутствие доказывается, то его произведения должны потерять всякую художественную ценность.

Правда, во всех вещах Островского на ряду с вечным мы встречаем и уклоны в сторону натурализма. Но видеть только эти уклоны, значит из‑за деревьев не видеть леса, значит не чувствовать в произведениях Островского тех символических и романтических черт, благодаря которым его произведения могут называться вечными.

В большинстве произведений Островского представлена жизнь, хотя и естественная, но *обобщенная*, {21} а потому *не натуральная*. Его обобщенные люди — как бы синтезы типического. У него обобщенные события, и факты, и речь, — обобщенный «быт». Но быт не ради быта, а быт ради раскрытия Высшего Светлого начала в мире, живущего в душе человека, и через нее свободно проявляющего себя, если не сковал, не поработил эту душу быт.

Бытовая жизнь для Островского — кладбище живых, бессознательно для себя погребенных людей. Они мертвые, потому что, живя на земле в полной власти быта, не видят над собою неба, не видят природы, не видят всего того, что связывает земную жизнь с Богом, вечность с временным.

А как прекрасна, ясна и свободна у Островского природа! Это не гоголевская безмерно фантастическая природа, а подлинная природа, — подлинные российские леса, реки и небеса. В этой подлинной природе для Островского живет истина, к ней тянутся мечты тех его героев, которых не поработил еще «быт», в ней воплощаются эти мечты. И поэтому природа Островского романтична, как и природа Гоголя, но романтична по-своему. И как чудны, и смешны, и странны на ее фоне все «самодуры!» И как жалки и аляповаты рядом с ней те места, где живут чудные типы Островского! Все эти захолустья и захолустные городки! — Но то, что эти места жалки, еще не значит, что они незначительны. Они значительны именно своей незначительностью. Эти места — как бы «квинтэссенция» быта. Эти места — внешнее выражение вкусов и запросов тех людей, которые в них живут. Эти места — захолустья, трущобы, сады с голубятнями, пыльные площади неимоверной ширины с тюрьмами и николаевскими или александровскими провинциальными домами, постоялые дворы, городские бульвары, замоскворецкая комнаты с райскими птичками на потолке и т. под. Они — такие же обобщенные, как и типы Островского, и такие же, как они, чудные.

{22} Как в своем отношении к природе и людям, умеющим общаться с нею, Островский является романтиком изящного, певцом тех нездешних областей, где «возвышается душа», — так, в отношении быта окоснелых людей, Островский является романтиком бытовой косности.

Не видящие в бытовых, именно в бытовых! пьесах Островского того романтизма, через который становится понятной символичность этих пьес, низвели «театр» Островского до степени жанра прошлого столетия, до почти мертвой для нас старины.

В театрах восьмидесятых и начала девяностых годов уже говорили, что Островского «мы переросли». Говорили это в то время потому, что конец XIX века был и в искусстве порой отрицания всего скрытого за видимой и осязаемой гранью мира, порой «благородного», как тогда выражались, «общественного негодования», порой материализма и морализма.

И вполне понятно, что Островский мог казаться отсталым этой поре, тем более, что мораль и общественные протесты никогда с его пьесами органически не слиты. Они, как и натуралистические частности и даже целые натуралистические сцены, могут быть объяснены лишь веянием времени и представляют ту сторону манеры письма Островского, которая для его характеристики, как для художника, не существенна и для нас и для будущего не увлекательна. Если выделять эти стороны произведений Островского при сценическом исполнении, то его пьесы должны казаться бессильными и скучными.

Моральные сентенции в пьесах Островского (например, мораль Глумова) всегда надуманы, а моральные финалы — совершенно случайны, с пьесами органически не связаны.

Островский никогда не имел тенденциозного намерения «исправлять» людей своими пьесами. «Исправители», говорил он, «найдутся и без нас». А Аполлон Григорьев, подтверждая то, что Островский не был {23} ни сатириком, ни моралистом, писал: «человеческое сожаление и сочувствие по ходу драмы остается за самодурами, а не за протестантами. Островский даже не ставил своею целью возбуждение такого сочувствия».

Островский мог казаться ненужным театру и вследствие того, что его вещи в большинстве случаев играли, подходя к ним с предвзятым мнением об Островском, как об «имитаторе» быта. Такой взгляд актерства на Островского был не только гибельным для пьес Островского в смысле их философского значения, но губил и актера, развивая среди сценических деятелей «имитаторов» и создавая ложный театр «типов», изучаемых в жизни и переносимых на сцену вместе с изученными интонациями и движениями.

Если в наше время Островский, и как «имитатор быта» старых годов, может быть, пожалуй интересным, то только потому, что во всякой старине есть своя романтическая прелесть. Но для людей, живших во время, близкое ко времени действия пьес Островского, не могло быть и этой прелести. Для них Островский не отошел еще за ту грань, когда «устарелое» и ненужное становится «старинным» и манящим.

Островского, несмотря на разговоры о том, что «мы его переросли», играли и играют до сих пор. С одной стороны потому, что актеры театра «типов» находили в нем материал для своей имитационной работы, с другой — потому, что крупные артистические силы интуитивно открывали в созданных им ролях то, что было скрыто для имитаторов.

Но это «что-то» *скрытое*, символический смысл пьес Островского, никогда не находило себе выражения в *целом актерском ансамбле* и тем более во всем спектакле. Точно также руководители театров никогда не искали *стиля постановки* его пьес, выражающего их внутреннюю сущность.

Исканию такого стиля, в связи с иным, не традиционным чувствованием и пониманием Островского {24} была посвящена моя сценическая работа над комедией «Не было ни гроша, да вдруг алтын»[[8]](#footnote-9) и позднее[[9]](#footnote-10) работа над комедией «Семейная картина».

## 2

«Москва и ее захолустные обитатели были (для Островского) средством, выражающим нечто большее, чем просто нравы уже исчезавшей в ту пору Москвы»[[10]](#footnote-11).

Вчитываясь в драматические произведения Островского, мы не можем не заметить, что те его пьесы, — в которых больше так называемых «бытовых» фигур, «бытовой» жизни, которые сильнее насыщены атмосферой «быта», — ярче и увлекательнее других, например пьес «из жизни общества».

И чем гуще становится эта атмосфера «быта», дальше мы уходим за его героями, — вернее за {25} его *людьми*, потому что героев у Островского нет, у него все равнозначащи перед Началом жизни, — чем дальше мы уходим за его людьми в заброшенные переулки, тупики, в «трущобы и захолустья», тем больше поражают нас рисуемые Островским люди и окружающая их жизнь, тем большее значение приобретает для нас Островский, как символист быта, тем более *общечеловечными*, вернее *общерусскими* становятся его герои.

Этих героев можно в общем разделить на две группы: на материально сильных и слабых.

Первые — всецело во власти материи, они сами — почти вещи. Вторые на первый взгляд «душевнее» первых, но находятся всецело под гнетом первых. Хотя вторые и способны еще протестовать против вещественного гнета, но этот протест даже в самых сильных своих проявлениях в сущности бессилен.

Следуя за этими людьми, мы как будто переселяемся на ту сторону, «где дни разделяются на легкие и тяжелые; где люди твердо уверены, что земля стоит на трех рыбах и что, по последним известиям, кажется одна начинает шевелиться: значит дело плохо; где заболевают от дурного глаза, а лечатся симпатиями; где есть свои, астрономы, которые наблюдают за кометами и рассматривают двух человек на луне; где есть своя политика, и тоже получаются депеши, но только все больше из Белой Арапии и стран, к ней прилегающих[[11]](#footnote-12)».

Мы как будто вместе с Досужевым[[12]](#footnote-13) «переехали на самое дно» засасывающей «пучины», где мутно мерцает какой-то далекий свет с поверхности, но большинство обитателей дна или не видит его, или они так распухли, что не в силах подняться к нему. И представляются нам чудеса, до невероятия чудесные.

{26} Вот первая группа людей — материально сильные.

Это купцы, — и все они невежественные кулаки; это — чиновники, — и все, все без исключения воры; это помещики — дикие самодуры.

Как живут они; в чем их жизнь?

Их жизнь, — «толчея на одном месте», бездействие, непротивление или самоуверенное пожирание слабого сильным. Толчея никчемная, толчея до тех пор, пока не придет смерть и не покажет, что вся их жизнь — «неправда» и «суета».

Одни суетятся, поедают друг друга; другие сидят на одном месте, едят, спят, толкуют изо дня в день об одном и том же, чтобы «время прошло». Против силы здесь никто не идет:

— «Кто вас, батюшка Кит Китыч, смеет обидеть? Вы сами всякого обидите».

Идеалы нравственности для этих купцов, чиновников, помещиков — распущенность физическая и нравственная, притворство, обман, подлость. Но всякая гнусность непременно прикрывается крестами, поклонами, традициями и законом. Что всем этим прикрыто, то хорошо. И люди-гнуснецы, перекрестившись, спокойны. И поэтому они — без надрыва и как будто без внутренней борьбы.

— «Я по закону живу», говорит Любовь Гордеевна, «и никто мне в глаза насмеяться не смеет».

— «Да чем же он плут, скажи пожалуйста?», слышим мы от Степаниды Трофимовны. — «Каждый праздник он в церковь ходит… посты держит… А если и обманет кого, так что за беда! Не он первый, не он последний»[[13]](#footnote-14)…

А Антип Антипыч ей в ответ:

— «Отчего не надуть приятеля, коли рука подойдет»…

И воруют они с легким сердцем, с сознанием своей правоты:

{27} «Чем другим украсть, так лучше я сам украду».

У иных — грабительство даже в почете.

Вот, например, Хрюков, выражая свое мнение о женихе Верочки, Кольцове, говорит: «Голь, надо полагать, непокрытая. Грабить еще не знает как. Где ему знать, как грабить! *А вы за такого отдавайте, который грабить знает*»[[14]](#footnote-15).

Отсутствие всякого чувства чести и долга доходит у героев Островского до невероятности, «до истинной чудовищности», как писал А. Скабичевский[[15]](#footnote-16). Если есть главная сила «быта» — «капитал», то все можно. Нет ничего запретного для богатого. Богатый всегда прав и благороден, какую бы гнусность ни сделал. А бедняк, — у него по мнению богачей «все продажное». — «У вас, нищей братии, ничего заветного нет», — говорит Ахов в комедии «Не все коту масленица».

В комедии «Горячее сердце» даже городничий Градобоев, у которого чувство человеческого достоинства тоже не Бог весть как развито, пришел в ужас, когда Курослепов потребовал вдруг у него, чтобы он, поймавши бежавшую дочь Парашу, привел ее к нему с городовым на веревочке. «Что вы за нация такая? — воскликнул он, — отчего вы так всякий срам любите… Честь-то, понимаешь ты, что значит или нет?» Курослепов, нимало не смутившись, отвечал на это: «Какая такая честь? Нажил капитал, вот тебе и честь: где больше капиталу, то больше и чести».

Невежество этих людей так же невероятно. Даже мозгами пошевелить они боятся, потому что от дум «человек худеет»[[16]](#footnote-17).

Совершенно фантастическими должны представляться люди, которые во второй половине XIX века или даже в последней его четверти боятся «до ужаса» {28} книг, твердо верят, что белый арап подымается на них, что фараон выходит из моря по ночам, что Литва свалилась с неба, а локомотив это не локомотив, но огненный змий, загребающий лапами и т. под. А ведь эти фантастические люди — типы комедий Островского.

Семейная жизнь этих типов, являющихся в большинстве представителями самого заядлого купечества, или не менее заядлого чиновничества, казалось, должна была быть основанной на патриархальных допетровских правилах. На самом деле — ничего подобного. Домостроевские правила выродились в Бог знает что. Не знаешь, плакать ли надо или смеяться! Хотя, большинство так называемых самодуров Островского и кажутся деспотами, однако они не деспоты, оберегающие семейные устои, а деспоты выродившиеся, деспоты не страшные, так ломающиеся «для потехи» или в пьяном виде, в большинстве случаев лишь бессмысленно безобразничающие. Семья и ее устои этих «хозяев» не интересуют. Они даже разрушают семью. Даже мамзелей на стороне держат. Прежде всего для них — «чего моя нога хочет» и безобразие ради безобразия.

— «Мы иногда соберемся, хозяева», — говорит самодовольно Ахов, — «так безобразничаем, что ни в сказке сказать, ни пером написать».

С жиру бесятся, удержу нет. Потому плоть играет, одолевшая их. Чудесные люди — одно слово!

Воистину — «с той стороны».

И зовут этих «чудесных» людей «с той стороны» воистину чудесно. Вот два купца в одной пьесе: один: — *Брюхов*, другой: — *Пузатов*. Как будто оба во власти своего чрева. Вот купец *Разновесов*, Вот купец *Ахов*, — тот, который «ахает»: «как ахну я тебя!» Наконец, купец Истукарий Лупыч Епишкин, — истукан-самодур, драчун; чиновник *Крутицкий*; он «закручивает» волокитой имеющих до него дело и, разумеется, раскрутиться можно только с помощью взятки. Вот {29} стряпчий *Самохвалов*, квартальный *Лютов*, городничий Серапион, — иногда по ошибке величают его и Скорпионом, — *Мардарьич*; ясно, что бьет по морде, и сильно; «градом», потому что фамилия ему дана *Градобоев*; молодой соблазнитель почтенной Гурмыжской *Милонов*; лоботряс с Тверской улицы *Баклушин* и т. д.

Фамилии приклеены к ним как ярлыки, определяющие существенный «бытовой» признак их характеров. И. С. Тургенев, считая ложной манеру Островского обрисовывать характеры, говорит, что А. Н. «приклеивает своим героям ярлыки, напоминающие свитки со словами, выходящие изо рта фигур на средневековых картинках»[[17]](#footnote-18). Действительно, манера Островского характеризовать своих героев напоминает отчасти манеру средневековых рисовальщиков. Но эта манера у него — не недостаток, а лишь средство выражения его отношения к «быту».

Он собирает в каждом человеке те типичный черты, которые ставят этого человека в зависимость от «быта», в зависимость от всего того вещественного, бытового, что окружает именно этого человека, что привлекает именно его, что более всего влияет именно на него. Все другие черты, свойственные данному типу, как вообще человеку, принимают у его героев второстепенное значение: это второй план.

Все типичные черты усилены, в сравнении с «жизненной» типичностью. Краски гуще и ярче, и определеннее. Вы видите у Островского людей, как бы обведенных жирным контуром с нарочито подчеркнутыми, а порою даже усиленными «бытовыми» чертами. Их действия и разговоры так же сжаты и даже слишком типичны; точно так не говорили в Москве в те годы, какими помечены пьесы Островского, все эти словечки, фразы — все это слышано в жизни, {30} все это живое, но не в том порядке, не так одно к другому, как у Островского. У Островского это не так, как в жизни, но оживлено и сделано жизнью силою таланта Островского, его художеством.

«Чудесные» люди порою кажутся странно неожиданными, а иной раз даже преувеличенными с точки зрения жизненной правды.

Разве не странен этот Хлынов или Куросле-пов. Разве не невероятен тот купец, который «в красной рубашке с расстегнутым воротом сидел в угольной комнате у открытого окна; из этой комнаты была отворена дверь на галерею и легкий сквозной ветерок продувал его: рукава трепетали. *Страшно* вращая красными ото сна глазами, он направлял рот то в ту, то в другую сторону, сдувая мух, садившихся ему на лицо; в правой руке держал он гладкий *камень фунтов пятнадцати*. Подле него на окне лежал мешок с орехами; он брал по два и по три ореха, клал их на окно и разбивал камнем. Вдруг он закричал зычным голосом: “Матрена”. *Прохожий присел и долго переводил дух за углом*, обдумывая, зачем хороший и богатый купец задает *такие страсти* прохожим»[[18]](#footnote-19).

Прежде всего, не напоминает ли вам этот «хороший и богатый купец» и Курослепова и целый ряд ему подобных. А затем, разве не становится вам, когда вы представите себе этого купца сначала смешно, а потом, если вы захотите углубиться в его жизнь, то и жутко. «Хороший и богатый купец» становится кошмарным образом, — большой сонной тушей с красными глазами, которыми она страшно беспомощно вращает, которой лень поднять руку, чтобы согнать назойливую муху. Купец-туша делает это как-то автоматически, не по-человечески; перед вами истукан, сильный физически (орехи разбивает камнем почти {31} в полпуда!), но где чувство его и мысль — большая загадка. И испугавшийся его крика прохожий, *обычный прохожий человек*, вам кажется в сравнении с купцом маленьким, маленьким. И испуг этого обыкновенного человечка, — «*присел и долго* переводил дух за углом», — еще сильнее подчеркивает невероятность «хорошего и богатого купца».

Этот купец, как и все другие купцы и чиновники Островского, — во власти своего тела, во власти традиций, во власти *обстановки* жизни, — *во власти «быта»*.

*И эту власть быта над человеком, над его душою открывает нам Островский в лучших своих произведениях и образах*.

И показать эту власть быта над внутренним миром человека, по-моему, главная задача нового исполнения и постановки произведений Островского.

«Быть» этот доведен у Островского до символа. Островский подчеркивает и обобщает факты жизни и бытовые детали. Обобщение необходимо ему для того, чтобы особенно сильно и ярко выразить значение и место «вещи» в жизни. Все созданное руками человека, подавляет и уничтожает его самого, захватывает его в свой плен. Люди Островского, живущие среди обычаев, созданных ими самими, сами превращаются в ходячий обычай. Вещи и обычаи сообщают героям Островского свою косность, упрощают их. Их тело, их привычки совершенно подавляют их дух; вся их физическая сторона с точки зрения натуральной правды становится порою чрезмерною и неестественною; вместе с тем, под влиянием воздействия «быта» их душа засыпает.

Смешны эти люди, несмотря на всю в глубине своей драматичность потому, что не сознают самих себя, своих пороков. Душа их дремлет под спудом вещественности.

{32} Замечательная исполнительница Островского О. О. Садовская и видит в Мавре Тарасовне[[19]](#footnote-20) живого истукана, и от этого создаваемый ею образ приобретает большое внутреннее значение. Какая глубина открывается в этой превращенной в вещь старухе, когда появляется Грознов, живое воспоминание тех минут, когда она любила, когда жила душа ее! И как вдруг и неожиданно открывается! И в этом *вдруг* — все дело. Скрытая, спящая душа проснулась. Значит, сильна же жизнь этой души, если смогла прорваться она через камень. Значит, еще сильнее власть «вещи» в жизни, если смогла она поработить такую душу. Душа прорвалась, и истукан стал человеком, и не смешным; его нам жаль, его мы любим. Конечно, душа проснулась на миг. Но когда косность вещей победит, и душа снова заснет, мы все же, благодаря мгновенной вспышке, будем видеть за истуканом душу человека и станем жалеть его. Мало того, это мгновение откроет нам глаза и на других лиц пьесы, и мы увидим людей, побежден-ных косностью вещи.

В таком исполнении Островский имеет смысл и для нашего времени, и каждый его образ приобретает глубокое, вечное, символическое значение.

Но, насколько отвечает Островскому внутренний облик Мавры Тарасовны Садовской, настолько далека от Островского и ее одежда, — по форме и краскам, и те «декорации», среди которых она действует, и окружающее ее традиционное исполнение.

## 3

Обстановка, среди которой живут «чудесные» люди Островского, должна быть на сцене вполне в гармонии с ними. И она так же обобщена, как речи, {33} поступки и характеры «чудесных людей». Ее «бытовой» характер, ее типичность подчеркнута, сгущена. Бытовое в обстановке и в костюме должно быть вызвано ради того, чтобы усилить выразительность и значительность «вещи», обычая, традиции, в смысле воздействия всего этого на действующих лиц пьесы. *Типичное* в характерах и обычаях действующих лиц определяет тип обстановки.

Если действие пьесы происходит по ремарке Островского, скажем, в сороковых годах, то костюмы действующих лиц должны быть не воспроизведением модных картинок этого времени или передвижнических «бытовых» нарядов, а в них должны быть выражены со строгим отбором только наиболее бытовые, типичный черты этой эпохи, и в каждом именно те, которые связаны с личностью носителя этого костюма, именно те, которые определяют его зависимость от бытового, вещественного в его жизни. Задумываясь над внешностью героев Островского, мы можем отчасти остановиться на героях Федотова, но никак не Перова или В. Маковского, картины которых обычно вспоминаешь, когда видишь Островского на наших современных сценах.

Костюм в пьесах Островского это — внешнее сценическое выражение власти быта над человеком, а не историческая реставрация.

То же и декорация. В ремарке к комедии «Не было ни гроша…» сказано, что действие происходит в Москве, но из разговоров мы узнаем, что в этой «Москве» есть какие-то никогда в подлинной Москве не существования местности: «Большая трущоба» и «Малое захолустье». Москва-то это — Москва, но опять же романтическая, обобщенная с уклоном в сторону мрачных «пучин» *настоящей* Москвы. Это — Москва, стоящая «на трех рыбах», в которой «получаются депеши все больше из “Белой Арапии”» и стран, к ней прилегающих. «То, что происходит в этой Москве, мыслимо *во всякой “пучине”*». {34} Досужев, живущий в пучине московской, на вопрос Молодого человека: «Где же эта пучина?» — отвечает: «Везде, стоит только опуститься. Она к северу граничит с северным океаном, к востоку с восточным и так далее».

Такой же город, как эта Москва, — настоящая и в то же время вымышленная, обобщенная с целым рядом признаков, дающих возможность видеть в ней «пучину», — и Калинов в «Грозе» и совсем непохожий на этот Калинов другой Калинов в «Горячем сердце» и прочие места, где живут люди в наиболее ярких и цельных «бытовых» пьесах Островского.

Когда я, ставя Островского, давал внешности пьесы подчеркнуто бытовой, в смысле рисунка и красок, вид, некоторые говорили, что я делаю это, увлекаясь историзмом, якобы желая придать пьесе характер модернизованной репродукции постановки времен Островского. Прежде всего, так во времена Островского никогда не ставили, затем, — историзм в постановке пьес Островского, как и во всяком живом спектакле, на мой взгляд, совершенно не уместен. Давал я своей постановке подчеркнуто бытовой вид потому, что такая внешность вполне отвечает по-моему внутреннему рисунку Островского. Некоторые называли мои декорации и костюмы лубком. Но лубок сух, графичен, что неуместно в «телесных», сочных пьесах Островского. Неуместна в них также и лубочная жизнерадостность красок[[20]](#footnote-21). И внешность моего Островского никогда не была лубочной и не могла ею быть.

Если места действия пьес Островского не всегда видимо мрачны, то все же за видимой жизнерадостностью ощущается тьма. И эта тьма — как будто еще невидимая, но предчувствуемая гроза, как будто томящая, удушливая предгрозовая атмосфера, — должна чувствоваться {35} на сцене, — в тех ее местах, где действуют люди. А сзади и сверху — ясная простая природа, говорящая о нездешнем, прекрасном мире, так не похожая на бытовые углы, где эти люди, не понимающие красот, живут.

Кажется, что какая-то темная сила, которой люди Островского в большинстве не сознают, влечет их от природы в мир безвкусицы, на окраины, в уездные захолустья, в самые захолустные места этих захолустий.

Если волею судьбы им и приходится жить среди вольной природы, то они не замечают ее или не хотят замечать.

«Смотрел бы, да любовался!» говорит Кулигин[[21]](#footnote-22). «А вы боитесь и взглянуть на небо, дрожь вас берет!»

«*Чудеса*», говорит он, сидя на скамейке и смотря на Волгу, «истинно, надобно сказать, что чудеса! Кудряш! Вот братец ты мой, пятьдесят лет я каждый день гляжу на Волгу и все наглядеться не могу».

Кудряш. А что?

Кулигин. Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется.

Кудряш. Нешто!

Кулигин. Восторг! А ты «нештó»! Пригляделись вы, либо не понимаете, какая красота в природе разлита.

Кудряш. Ну да, ведь, с тобой что толковать! Ты у нас антик, химик.

И все такие люди-мечтатели, для них, порабощенных бытом, — чудаки. Но у этих чудаков, антиков и «мудреных» людей в мечтах, в заглушенных тоскливых вздохах, вызванных чувством безнадежности, обреченности на вечное томление, проявляется их душа, их стремление к неизвестному для них Прекрасному, их предчувствие еще далекой, но неизбежной Грозы.

## **{36}** 4

Душа, если и не проявляется, то чувствуется в каждом лице Островского. Он знал ее в каждом даже самом «низком» человеке. И поэтому, несмотря на отвратительность выводимых им самодуров, невежд и кулаков, мы не видим в них «ни злодеев, ни извергов»[[22]](#footnote-23); перед нами «все люди очень обыкновенные, как все люди» и «преступления, поражающие нас, суть вовсе не следствия исключительных натур, по своей сущности наклонных к злодейству, а просто неизбежные результаты тех обстоятельств, посреди которых начинается и проходит жизнь людей, обвиняемых нами».

Эти обстоятельства: власть быта, вещи над личностью, превращающая человека в пол-истукана, порою производящего кошмарное впечатление, но никогда не отталкивающего, не омерзительного, потому что мы чувствуем как им помимо него завладел быть. Мы чувствуем как он подчинил себе волю, душу и мысль всех этих людей и стала их жизнь, по образному выражению Добролюбова, «печальным кладбищем человеческой мысли и воли».

У «сильных» людей Островского душа почти всегда мертва, но мы чувствуем, что некогда она жила. И поэтому эти люди нам не отвратительны. Она способна и к пробуждению под влиянием большой нравственной силы. В комедии «Бедность не порок» теплые слова Любы пробуждают, быть может только на время, но все же пробуждают душу Гордея. Пробуждается душа и у Тита Титыча[[23]](#footnote-24) под влиянием благородства Ивана Ксенофонтовича. У «слабых» душа пугливо прячется, и ее жизнь проявляется или в предчувствиях, или — у более смелых — во временном протесте, а у более забитых — в робких, бесцельных мечтах.

{37} Художественную задачу поэта Островский определил в речи, сказанной им на открытии памятника Пушкину в Москве, в 1880 г.: «Поэт ведет за собой публику в *незнакомую ей страну* изящного, в какой-то рай, в тонкой и благоуханной атмосфере которого *возвышается душа*, улучшаются помыслы, утончаются чувства. Отчего с таким нетерпением ждется каждое новое произведение от великого поэта? Оттого, что всякому хочется возвышенно мыслить и чувствовать вместе с ним; всякий ждет, что вот он скажет мне что-то прекрасное, новое, чего нет у меня, чего недостает мне; но он скажет, и это сейчас же сделается моим… Пушкин раскрыл русскую душу… Предлагаю тост за русскую литературу, которая пошла и идет по пути, указанному Пушкиным… Нынче на нашей улице праздник?» Раз Островский сказал «на нашей улице праздник», значит, он и в своем творчестве видел то же, что и в пушкинском.

Но Островский не дает нам ничего видимо прекрасного. По нему «незнакомая нам страна изящного» находится за пределами этой жизни, потому что внешние формы этой жизни порабощают душу. «Душа возвышается» лишь от соприкосновения с вечностью, освободившись от земного быта, лишь в предчувствии, в мечте и особенно в смерти, единственном освобождении. Быт же порабощает душу.

В своей неоконченной повести Островский описывает мечты бедного чиновника. Он увидел богатую вдову «в окно из-за герани и подумал, что, вот, если бы такая богатая и красивая дама влюбилась в него и вышла за него замуж, он бы купил себе беговые дрожки, ездил бы на них и сам правил, — или лучше сшил бы себе голубой плащ на черной бархатной подкладке». Конечно, непременно голубой и на черной бархатной подкладке, потому что это необычайно, ни на что не похоже, потому что в необычайности этой мечты сказывается стремление чиновника {38} оторваться от жизни. «И он долго обдумывал, что прежде сделать, купить дрожки или сшить плащ. Потом долго смотрел в зеркало, щурил глаза, улыбался и принимал разные позы».

— Мечты это все, мой друг, так все одно — облако, — говорит Бальзаминова своему размечтавшемуся сыну.

— Ах, маменька, зачем вы меня перервали — отвечает Бальзаминов… — Вы не знаете, какое это удовольствие**—** мечтать.

Без этого удовольствия нет жизни. Без него человек, живущий в пучине, неизбежно должен захлебнуться. Мечта это — порыв всплыть на поверхность пучины.

Кулигин изобретаешь перпетуум-мобиле. Разве, это не мечта?

Бедная невеста, бессильно улыбаясь, мечтает о том, чтобы сделать из Беневоленского и из его детей лучших людей, но тут же признается: «если бы все, что я вам говорила, были мечты одни, которым никогда не осуществиться, вы, все-таки, не должны разочаровывать меня. Мне они нужны, чтобы поддержать меня».

Вспомните фантазера Несчастливцева, ушедшего от мрака жизни в театр, за неимением настоящей жизни живущего жизнью сценических принцев, королей. Жизнь химерами сохранила в нем незапятнанные уголки души, хотя и в его душу заполз мрак, лишил ее возможности загораться целиком; и чем больше окутывает ее этот мрак, тем сильнее потребность мечтать. Быт борется с духом до тех пор, пока первый не победит. Мечтатель бежит от людей, бежит от «порядка» к своим химерам, бежит от «порождений крокодилов», «слезы которых — вода, сердца — твердый булат, поцелуи — кинжалы в грудь». — «О, если бы я мог быть гиеной!» — восклицает он словами Шиллера, хотя и театрально, но с неизмеримой тоской. — «О, если бы я мог остервениться против этого адского поколения всех кровожадных обитателей лесов». Но он {39} не может стать разрушителем порядков старой жизни, быта, ибо ему нечего создать на месте разрушенного, у него скованная этими «обитателями лесов» и их «порядками» душа. Его удел — одни химеры.

Более задавленные и мечтают мельче, — о жизни на Тверской, о красивых нарядах, о самоваре, чистенькой квартирке, кажущейся им высшим идеалом жизни; так мечтает Настя («Не было ни гроша, да вдруг алтын»).

Многим вдруг начинает казаться, что их жизнь не жизнь, что должна где-то быть жизнь настоящая, светлая. Но, чтобы легче было жить, они сейчас же утешают себя тем, что везде еще хуже. Другие же твердо верят, что у них «рай и тишина», и «люди добродетелями, как цветами украшаются», а в других странах «солтаны землей правят». «У нас закон праведный», говорит Феклуша, «а у них, милая, неправедный… А то есть еще земли, где все люди с песьими головами».

А того они не видят, что их самих-то окружают люди с песьими головами.

## 5

Показывая нам русскую жизнь, как «печальное кладбище мысли и воли», Островский выводит зловещим могильщиком на этом кладбище — Быт. Этого могильщика создали сами люди. Он тихо и властно делает свое дело, и его власть неизбежна и сильна. Власть эта так сильна, что превращает в глазах Островского живых людей в живых истуканов. От смешного в этих людях до трагического один шаг.

Темная сила могильщика нависла над ними и их жизнью и придавила их души. Если мы и видим у некоторых из них желание борьбы с проявлениями этой темной силы, то только частичными вспышками, в которых все же чувствуется бессилие побороть их. {40} Душа открывается лишь на миг, в форме ли протеста, в форме ли мечты, и снова прячется испуганная.

Только одна Катерина, в характере которой завершаются характеры всех забитых, бледно протестующих, мечтающих и предчувствующих девушек Островского, проносит через всю свою жизнь ни на одну минуту не гаснущий огонь своей души. Он теплится, как неугасимый огонь лампады, все время. Но особенно, исключительно ярко он вспыхивает только один раз в мгновение смерти, когда ей открывается «неизвестная страна изящного», где единственное освобождение от власти быта, откуда весь этот «Кали-новь» и закоулки «Москвы» кажутся пучиной, непроходимым лесом, и люди, в них живущие и управляющие их бытом, «людьми с песьими головами», «порождениями крокодилов», а нравы их — «жестокими нравами».

Она умирает, и лицо ее, мертвое лицо, в первый раз становится вполне «точно живое». Оно, сияющее и радостное, встречает единственное освобождение, единственную радость. Это освобождение, эта радость — полет от жестокой земли, это — Смерть.

Она приветливо, как родная мать, простирает навстречу Катерине свои руки и зовет ее туда, где свободно, где светло, в «сады необыкновенные», где «все поют невидимые голоса и кипарисом пахнет», где только человек «жить начинает».

Смерть Катерины не «потрясла основ» города с «жестокими нравами». Бытовую кору овеществленных людей пробить невозможно. Ее смерть не будет духовно воспринята людьми с «песьими головами», но она озарит бессильных «антиков» и «химиков», даст им хотя на миг силу внешне покоряться и откроет душу слабовольного Кабанова.

«Хорошо тебе, Катя», говорит он, посмотрев ей в глаза и поняв, где настоящая жизнь, «а я-то зачем остался жить на свете да мучиться».

# **{41}** Хаос и гармония

## 1

Не для того, чтобы увеличивать библиотеку комментарий к «Фаусту»[[24]](#footnote-25), я пишу эти строки. Я хочу лишь высказать те основания, которые заставили меня поставить первую часть «Фауста» Гете так, как я ее поставил, сделать этот эскиз, — говорю эскиз, потому что над «Фаустом» можно работать всю жизнь и то не закончить его. Труды Гете «приходится постоянно сызнова брать в руки, чтобы по изменившемуся, более зрелому пониманию их судить о своем собственном духовном росте»[[25]](#footnote-26). Я думаю, что изложенные здесь соображения могут быть интересными для людей сцены, работающих или собирающихся работать над этим произведением.

«Первая часть Фауста, — говорил Гете, — это произведение несколько темного состояния моей личности».

Гете писал трагедию в течение долгих богато и пестро прожитых лет своей жизни. Он собирал в нее, как в сокровищницу, волновавшие его чувства и мысли, воспринятые из самых разнородных источников. Тут и личная его жизнь, тут и мировая жизнь, впечатления и юности и зрелости, Германия современная Гете, Германия средневековая и возрождающаяся, и итальянский Ренессанс, и Италия, современная {42} Гете, и навеянное фламандской живописью, и т. д., и т. д., и вечное и бытовое и даже то, что великий человек бегло заносит в свою записную книжку.

Театр должен уметь разобраться во всем этом, и прежде всего отделить «театр» от «не театра». Одно совсем отбросить, другое стушевать, на третьем особенно остановить внимание зрителя.

## 2

Все в «Фаусте» громоздится одно на другое, образуя причудливое хаотичное сооружение, части которого спаяны присутствием в нем того Бога, который открывается в Прологе.

И внутренний мир героя этой трагедии, — как и вся наша земная жизнь — не что иное, как хаос мыслей и чувств, в которых он мучительно разбирается под взором Бога Пролога, того Бога, который является символом прекрасной гармонии. Мятежный дух Фауста, скитаясь в мировом пространстве, бьется между небом и землей. Фауст жаждет постичь гармонию мироздания, стремится умом философа проникнуть в метафизическую тайну мира, обнять своей мыслью всю вселенную, он хочет стать равным Богу или Богом. Для этого он изучает все, что может быть изучено человеком. И конечно ничего кроме страданий, мучительных разочарований не дает ему такое стремление. Потому что человек, как видим мы из Пролога, может уподобиться Богу, лишь открыв его в себе, путем познания и путем утверждения на земле своей деятельностью высшего смысла человеческой жизни, зависящего от общего гармоничного мирового строя, созданного Богом.

Земная жизнь — хаос. А гармония только в деятельном Боге. И только открытие присутствия этого Бога в земной жизни превращает земной хаос в гармонию.

{43} И мы видим Фауста в мгновение начала трагедии Гете разочарованным в науке, во всем, созданном в течение веков умами человеков. Мы видим его отвергнувшим все культурное наследие предков, потерявшим веру в старого церковного Бога, — Бога милующего и любящего смиренных и жестоко карающего дерзновенных. Мы видим, что, разбив весь созданный до него людьми мир, назвав его «царством моли», Фауст неудержимо страстно стремится заполнить ужасающую пустоту в себе, найти нового Бога.

Этот Фауст, сидящий перед нами, когда открывается занавес театра, в неподвижной позе, в мучительном раздумье у пульта, а потом в одиночестве изливающий мысли своего воспаленного мозга и чувства своей страдающей за все человечество души, для меня — величина вечная: его исключительный дух будет жить на земле, пока не остановится движете человечества; но в то же время я вижу в нем и на нем отблески тех лучей, которые, проникая под черные своды средневековья, рассеивали его схоластический мрак; я вижу в нем и черты средневекового человека; эти черты делают Фауста живым существом, а не ходячим абстрактом. Даже характер речи Фауста указывает на эту двойственность: в его монологах стиль Ганса Сакса сменяется особым стилем, я бы сказал, «фаустовским», — временное уступает место вечному.

Задача, которую берет на себя актер, собирающийся играть Фауста, по истине громадна. Гете говорил, что актер должен уметь изображать себя «в идеальном состоянии», и в таком «идеальном состоянии» человека должен быть на сцене актер, воплощающий Фауста. Но нет ничего труднее подобной задачи. В длинной веренице сцен Фауст должен господствовать над всеми и всем — своим внутренним содержанием. В нем должен чувствоваться человек выше людей, хотя он и смешивается {44} с толпой обыкновенных людей, и живет с нею в одних городах и одевается не в какую-нибудь «отвлеченную» хламиду, а в обыкновенный наряд. Лишь отчасти может облегчить актеру эту почти непосильную обыкновенному человеку задачу тот контраст, который вызывается сравнением обычных, строго очерченных примитивных переживаний других действующих лиц (Вагнера, ученика, толпы за городскими воротами, гуляк в погребе, Марты, Лизхен и даже Маргариты) с его высокими чувствами. Говорю «лишь отчасти», потому что обыденность этих людей в трагедии Гете не подчеркнута; они самые обыкновенные, лишь четко вырисованные без лишних деталей и взятые в известные, характерные и сжатые автором моменты их жизни люди. Ни Марта, ни Вагнер не карикатуры, в какие их обычно превращают актеры, это не комические роли, а люди, подлинно чувствующие и лишь порою вызывающие полугрустную улыбку от сравнения с Фаустом.

Для того, чтобы изобразить Фауста на сцене, для воплощения этой совсем не выигрышной с «актерской» точки зрения, но глубоко захватывающей с точки зрения чувствующего и мыслящего человека роли, нужно прежде всего очень много знать, уметь более чем много чувствовать и облекать в чувственные формы самые отвлеченные мысли. Для большинства актеров, привыкших «играть», т. е. всегда представлять кого-нибудь, подражать кому-то или чему-то жизненному или воображаемому, актеров готовых тонов и поз, приобретенных в театральных школах и на практике, редко умеющих искать переживания, чувствовать переживания партнеров и отвечать им не словами, а переживаниями, для актеров, бездушно резонирующих, когда нужно передать мысль (не даром даже существует амплуа резонера), и без всякой мысли взвинчивающих свои нервы, когда нужно передать чувства (существует еще более смешное амплуа — неврастеника), — конечно, эта задача совершенно невозможна.

{45} Первые слова первого монолога Фауста в «высокосводчатый» комнате (мне кажется она узкой и темной, своды которой не видны, а теряются в беспредельной вышине, как теряется в это время в мировом пространстве и сам Фауст[[26]](#footnote-27) и ремарка Гете: «в беспокойстве сидит»…, внешне якобы спокойный, но с бурею в груди и мозгу, указывают на то, что Фауст первых сцен «не тихий, углубленный ученый, философ», как думают многие, а воплотитель вечно живущего в мире мятежного, не знающего покоя человеческого духа и пытливого разума. «Кабинетные» сцены Фауста согреты глубоким, горячим чувством и полны тончайших переходов в переживаниях, от них веет живым дыханием волнующих ярких молодых мыслей молодого Гете[[27]](#footnote-28). И, если исполнитель Фауста не в силах вызвать в себе *подлинного* горячего патетического, не ходульно-театрального пафоса, необходимого для этой сцены, то и представление всей трагедии — ерунда, потому что актерствовать в «Фаусте» нельзя. Первые сцены трагедии не представляют собою сухого воплощения отвлеченных идей, — мнение, часто выражаемое и закрывающее перед «Фаустом» двери театров, хотя, как оказывается из театральной практики, даже средняя публика с большим интересом следить за ходом этих сцен. Опровергают это мнение и слова самого Гете. «Я, как поэт, — говорил он, — никогда не стремился к воплощению какого-нибудь абстракта. Я собирал в душе впечатления, и притом впечатления чувственные, полные жизни, приятные, пестрые, многообразные, какие мне давало возбужденное воображение; {46} затем, как поэту, мне оставалось только художественно округлять и развивать эти образы и впечатления, и, при помощи живого изображения, проявлять их, чтобы и другие, читая или слушая изображенное, получали те же самые впечатления». Разговоры о несценичности «Фауста» вызваны только сравнением с теми произведениями, которыми ныне питается большинство театров, и где под сценичностью подразумевается: «поменьше мысли и настоящего чувства и побольше разнообразия положений и эффектов». С такой точки зрения не сценичен и Шекспир и многие называемые великими драматурги.

После долгого, мучительного смятения и отчаяния духу «Фауста» открывается, что, только войдя в деятельную жизнь природы, познав ее душу, как душу ближайшего друга, можно достигнуть познания истинного Бога, ибо «природа в Нем, и Он в природе; ничто живущее, движущееся и существующее не лишено ни Его силы, ни Его духа»[[28]](#footnote-29). Но Фауст не может чувственно «обнять» природу и сблизиться с нею: он слишком философ и слишком долго был в плену «царства моли», и мы видим его снова в отчаянии. Но и в отчаянии Фауст не пессимист, он не теряет веры в возможность осуществления человеком своих стремлений, не теряет веры в значение человека: даже в том яде, который он подносит к губам, он «чтит остроумие и искусство человека», и своей добровольной смертью как бы хочет еще лишний раз подтвердить человеческое могущество. Не может Фауст в глубине своих глубин потерять веры в жизнеспособность и своего собственного созидательного деятельного духа. Кубок с ядом это мгновенная вспышка отчаяния. Деятельный Бог Пролога, строящий гармонию мироздания на принципе вечной деятельности, тот Бог, которого ищет «Фауст», апостолом которого он {47} призван быть, называет его «*mein* Knecht» и верит в него; своими словами в Прологе Бог предопределяет торжество Фауста и соглашается на предложение Мефистофеля лишь для того, чтобы тот своим отрицанием толкал Фауста на путь утверждения и побуждал к неустанной деятельности. И в пасхальном хоре ангелов, отрывающем яд от уст Фауста: Christ ist erstanden! Freude dem Sterblichen, den die verderblichen, schleichenden, erbliclien Mängel umwanden — мне слышатся звуки, рождающие в душе Фауста человечеству нового Бога.

## 3

Мефистофель в трагедии Гете для меня второе «я» Фауста; он — черт, но черт особый, именно фаустовский. Ведь у каждого человека есть такой свой собственный черт. Фауст стремится к гармонии. А Мефистофель — исчадье хаоса. Роли Мефистофеля вне зависимости от роли Фауста нет. Нет той роли, которую играют в трагедии Гете все, начиная с Поссарта, и которую играть очень просто и выигрышно. Красного господина с традиционным гримом в шляпе пирожком, который то забавляет публику своими ироническими ужимками, то восхищает галантными манерами, то пугает «адскими» интонациями, лубочной инфернальностью и бенгальскими вспышками, в трагедии Гете, конечно, не существуешь. Гетев Мефистофель весь зависит от Фауста. Он реален, как и Фауст и, подобно Фаусту, личность, принадлежащая вечности, со многими типичными чертами средневековья, которые в нем только более резко выражены, потому что он материальнее Фауста. Без Фауста Мефистофель в целом не мыслим. Мне даже хотелось, чтобы на сцене его лицо и фигура напоминали Фауста; некоторые черты последнего должны быть в нем усилены, другие должны едва намечаться, третьи совершенно пропадать. К сожалению по разным причинам, а {48} главное по причине упорства исполнителя роли Мефистофеля, на сцене мне удалось дать только намек на эту мысль. Зритель должен чувствовать между Фаустом и Мефистофелем необычайно тесную связь; их переживания должны все время сплетаться причудливейшим узором.

Когда во время своего первого явления Фаусту Мефистофель «прижимается своим холодным профилем к пламенно горящему лбу Фауста», то должно чувствоваться, что Мефистофель это «выползшая из раздумья Фауста частица его существования, нетленная, вечная, разлагающая чувство и мир и спокойную целостность всего субстанция»[[29]](#footnote-30).

В прологе я видел Мефистофеля с лицом получеловечьим, полузвериным, но звериным — мудрым; оно, пожалуй, похоже на южно-американскую птицу Гарпию. Ее лицо с острым, загнутым, коротким клювом до ужаса похоже на человеческое; на ее голове стоячие, короткие, напоминающие петушиные, колыхающиеся от ветра перья образуют как бы венец; она смотрит на вас пронзительно холодно, и, когда смотрит, всегда хитро закрывает один глаз. Это человек, превращенный в зверя, потому что он до звериного земной, но в зверя мудрого и царственного, близкого к орлу, и в зверя, воле которого открыты надземные пространства

Затем Мефистофель в каждой сцене трагедии является таким, каким требует этого данная сцена; он в глазах людей всегда — часть того земного, что его окружает, а главным образом он второе «я» Фауста. В первой сцене мы видим сначала наверху у потерявшихся во тьме сводов только его бледное лицо, и это лицо бесшумно по невидимой лестнице приближается к Фаусту. Это лицо — лицо Фауста, но вместе с тем бесцветное, поношенное лицо не то скопца не то старой бабы, — пол потерян.

{49} Пока Фауст не заключить с Мефистофелем союза, не «принял его в себя», до тех пор лик Мефистофеля еще не так близок лику Фауста. Его волосы, те же, что у Фауста, скрыты за черным капюшоном одежды странствующего схоласта, одежды, отчасти похожей на одежду Данте. В следующей кабинетной сцене мы видим уже Мефистофеля в костюме кавалера с тяжелым мечом и с волосами Фауста. Таким он остается до конца первой части трагедии, лишь меняя свои наряды и уборы, сообразно с тем местом, где он действует и настроением сцены. На улице его наряд, по покрою обычный, своим цветом сливается со стенами города; у Марты — испанский в духе мещанки Марты; в лесной пещере — он в длинном до земли супервесте-плаще с капюшоном, обрамленном фестонами и напоминающем голову Гарпии; супервест падает мягкими извилистыми складками, а цвет его — цвет тех камней, среди которых мы видим Мефистофеля в этой сцене и мокрых пресмыкающихся, скрывающихся среди этих камней.

Как фигура чисто средневековая, Мефистофель представляет собою того черта, реальная встреча с которым в реальном человеческом виде вполне возможна, который настолько земной, что об аде и забыл; даже слово «черт» ему смешно; средневековый человек нисколько бы не изумился, если бы Мефистофель сел с ним вместе за стол, стал бы бражничать, веселиться, острить и говорить сальности; прохожие, встречая его на улице, или на ярмарках, в трактирах, не должны были ни изумляться, ни даже оборачиваться; он — необходимая принадлежность земной жизни, настолько связанная с ней, что его облик, как я уже говорил, приспособляется к месту, где он действует и к обстоятельствам.

Таскаясь по земле, Мефистофель испытал все, изощрил свою чувственность, предавался всем порокам от самых грубых до утонченнейших, он непрестанно оттачивал свой ум, ужасающе много {50} видел и читал и до нечеловеческих пределов расширил царство своего рассудка; он дошел до полного пресыщения жизнью, до невероятной опытности во всем; он, пресыщенный жизнью гурман, и баронский средневековый титул принадлежит ему по праву; он изжил всего себя, он — изжитая до праха жизнь, и все живущее и существующее для него лишь предмет иронии и отрицания; он не враг добра и утвердитель зла; он просто отрицает и то и другое, презирая всякую «благотворную» для жизни деятельность, и своим холодным, как лягушка, ровным, гладким умом точит проявления и того и другого; если он заявляет о том, что огонь единственная родственная ему стихия, то это не потому, что он исчадие ада, Сатана, Люцифер, а потому, что огонь стихия всеотрицающая, не хранящая жизни, не способствующая ее развитию. Холодный ум и изощренная, похолодевшая от времени чувственность работают в этом ходячем прахе, хочется сказать, по инерции; последняя даже побеждает первый. Вспомните, что даже в решительную минуту, в минуту смерти Фауста, (во второй части трагедии) страстное желание физического общения с ангелом, желание утонченнейшего разврата побеждает в Мефистофеле все и превращает в ничто все его долголетние старания погубить Фауста.

Подобный до невероятия чувственно опытный прах, холодный, аналитический, всеотрицающий гениальный ум необходимо должен был вселиться в гениального, горячего, чувственно неопытного Фауста, как дополнение его «я», как волнующая сила; он должен был войти в Фауста уже для того, чтобы тот мог не только умом философа, но и чувственно познать природу, ибо она и дух и плоть, и всякий, стремящийся жить с нею одной жизнью, должен жить и духом и плотью.

Впервые Мефистофель является Фаусту в образе пресмыкающего пса, как воплощение животной жизни, и в образе умнейшей из собак — пуделя, как воплощение {51} животной хитроумности. Он появляется на закате дня в мутно-лиловых тонах света сцены «Перед городскими воротами», — после того, как измученному мыслями Фаусту на прогулке в день Пасхи, в тихий, весенний, радостный праздничный день среди заглушенного веселья и звонкого, но мягкого смеха простого милого народа захотелось снова вернуться в жизнь, и именно в такую жизнь, какая показана в этой сцене. Он появляется после того, когда Фауст мечтал о примирении земной, чувственной жизни с небесной духовной. Фауст как бы сам рождает его в себе. А приняв в кабинете Фауста образ странствующего схоласта, — с одной стороны: бродячего, косного ученого шарлатана, с другой: скитальца Данте, образ, уносящий ваше воображение от земли то в чистилище, то в ад, а то в небеса, — разве не является Мефистофель и воплощением мыслей и чувств самого Фауста, разочарованного в науке?

## 4

Сойдясь с Мефистофелем, Фауст бросается наугад in die weite Welt, чтобы «вместить в своей груди все радости и страдания всего человечества». На пути опытного познания жизни он прежде всего попадает в те ее условия, которые созданы людьми вне законов природы и среди которых протекает человеческая жизнь. Он видит ограниченность требований и стремлений большинства, что выражено в сцене «Погреб Ауэрбаха».

В этой сцене целый мир людей, все время самодовольно бегающих, подобно котятам, за своим хвостом, людей-блох, изображен обобщенно четырьмя характерами. Эта сцена глубоко символична, но в то же время ее символика проста, благодаря внешней реальности сцены и жизненности фигур — старого, толстого, сиплого, всегда пьяного и в то же время {52} мечтательного Зибеля, которого очень тонко изображал Грузинский, и оравы его приятелей! Как гениально сделан переход в настроении четырех гуляк в финале сцены! После бурных угроз Мефистофеля, после полусонной сцены с виноградом, как только исчез Мефистофель с Фаустом, и пелена заблуждения спала с глаз пьяной ватаги, чувствуется большая пауза — молчание и неподвижность. Они не понимают, было ли все сном или явью. И мало-помалу тревога закрадывается в их души: они говорят тихо, медленно, и в новом таинственном свете видится нм все происшедшее: есть что-то в мире, чего они не знали, о чем не думали. Они прислушиваются к тишине погреба, и чудятся им звуки не то только что слышанной песни о блохе, не то чего-то на нее похожего, но более тяжкие и таинственные. Кончается сцена, задвигается тяжелый занавес, и думается, что, пожалуй, конец теперь беспечному самодовольству четырех неустанных гуляк.

В дальнейшем Фауста окружает тот обман, среди которого живут люди; он погружается в пучину лишенной духовной основы, ужасающей и в то же время завлекающей чувственности. Все это представляется Фаусту, как фантасту, в образах фантастических, что и выразил Гете синтетически, местами аллегорически в «Кухне ведьмы». Большинство из ставящих Фауста эту сцену пропускает, оправдываясь словами Гете, что она имеет значение только шутки. Гете мог говорить, что хотел, но мы не имеем права даже на основании его слов выбрасывать яркую страницу из характеристики Фауста, и этим сокращать его путь опытных жизненных познаний и ощущений.

Чувственный характер сцены в «Кухне», ее внутренний смысл по-моему может быть более ярко выражен путем замены традиционной старой ведьмы молодою. Для меня ведьма — главным образом воплощение безумно страшного, но и дьявольски соблазнительного {53} полового порока; старая же порочная ведьма не соблазнит и не устрашит своим пороком никого, а будет только омерзительна. Кроме того, я не вижу, чтобы Гете в тексте Фауста *прямо* указывал на то, что ведьма — старуха. Старой называет ее Фауст, *пока не видел*. Мефистофель называет ее «падалью», «скелетом», «чудовищем». Но почему все эти эпитеты не могут относиться и к молодой ведьме? Кроме того, видь сама ведьма говорит, что она пьет возбуждающий похоть и *молодость* напиток[[30]](#footnote-31).

Не найдя для себя ничего кроме отвратительного в том мире, который изображаясь эти две сцены, с возбужденной чувственностью Фауст, — не тот Фауст, которого изображают обычно à la Ромео, а Фауст «муж», мужчина, — отправляется дальше, и где-то в чужом городе, среди чужой ему толпы встречает чужую девушку, и на ней сразу останавливается его взор, как будто ее он всегда искал и всегда ее ждал. Разве не чувствуется в этой коротенькой сцене присутствие невидимого Главного Действующего Лица, не живет в ней der Herr Пролога? Разве не его рука указываешь Генриху Фаусту на милую, жизнерадостную Гретхен, на это «дитя природы» (я не могу подыскать менее банального, но в то же время более подходящего определения), на весеннюю птицу, простой чистый и *очень земной* цветок? Не говорит ли Он Сам Фаусту, что Гретхен через свою любовь введет его в круг жизни природы? «Только любовь, — писал Гете, — приближает к природе».

Почти банальное жизненное обращение в этой сцене Фауста к Маргарите идет от мефистофельского в нем, но за словами чувствуется пытливый дух и разум Фауста. Не такую же женщину, как Маргариту, мог бы желать для утоления страсти Фауста Мефистофель, этот изведавший порок до корня и пресытившийся {54} им отрицатель; само собой разумеется, что не он мог указать на нее Фаусту; его даже нет на сцене в мгновение их встречи. Но раз взор Фауста упал именно на Гретхен, и никакими словами не отвлечь от нее его внимания, то Мефистофелю ничего не остается, как разжигать к ней в Фаусте похотливую страсть, которая, по его мнению, приведет Фауста к гибели.

Чем дальше развивается так называемый роман Фауста и Маргариты, тем сильнее и мучительнее для Фауста становится борьба между темным и светлым в нем, борьба двух начал фаустовской личности. Мефистофель, медленно отравляя Фауста ядом похоти и отрицания, увлекая его на путь преступлений, не понимает, в какую опасную для себя игру играет. Ему чужды высокая стремления Фауста, ему чуждо понимание того, что он сам лишь орудие в руках Бога, что деятельный Бог Пролога прощает преступления, хотя бы против всех десяти синайских заповедей, тем, кто совершает их на пути деятельности, утверждающей Бога на земле, уподобляющей ему человека и расширяющей пределы человеческого могущества; Мефистофель не понимает того, что огонь плотской страсти, который он разжигает в Фаусте, явится для Фауста лишь огнем очищения: после его удушливой вспышки, после борьбы с ним, свет неугасимого божественного огня в душе Фауста загорится еще ярче и чище; трагическая гибель и в пороке чистой Гретхен прольет свет в душу Фауста; радости их любви и следующие за ней страдания Гретхен пробудят в нем силу действительно чувствовать, а не только понимать умом философа, всю глубину радостей и страданий человечества. Фауст постигнет, что не в эгоизме, не в достижении личного счастья человека, хотя бы и очень высокого, высший смысл жизни. Любовь, этот «высший дар природы», die Krone der Natur, даст ему способность обнять своей душою царство природы, откроет ему ее грудь {55} и укажет дальнейший путь исканий смысла человеческой жизни.

Все это предвидит Бог Пролога, когда говорит: Weiss doch der Gärtner wenn das Bäumchen grünt, dass Blüt und Frucht die kunft’gen Jahre zieren… Es irrt der Mensch so lang’er strebt… Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange ist sich des rechten Weges wohl bewusst…

## 5

Обстановку, в которой развивается действие трагедии, я вижу связанной с теми людьми, которые окружают Фауста, «всамделишной», но строго очерченной, упрощенной, без лишних деталей, примитивной, как и эти люди и их переживания. Под примитивностью обстановки в данном случае я понимаю упрощенность внешности жизни, рожденную наивным мировосприятием, а не оторванную от времени и места изощренную схематичность, модную теперь в европейских театрах с легкой руки немцев.

Обстановка Фауста не может быть также вне времени в духе отвлечений Крэга. Не может быть она и модернизована, как это было в Мюнхенском Театре Художников у Эрлера и Фукса, где сад Марты напоминал стилизованный в духе Jugend мещанский палисадник мюнхенского современного пригорода, комната Маргариты — помещение в загородной даче, а сцена в соборе собрание в мавританском храме[[31]](#footnote-32).

В трагедии Гете слишком ярки штрихи готики, чтобы пренебрегать ими; но я не считал нужным приурочивать действие трагедии к какому-нибудь определенному году эпохи готики: мне казалось важным передать не частность, а общий дух того сложного и долгого времени, когда люди жили сначала во власти средневекового аскетизма и схоластики и когда затем {56} окружавшая их тьма развеивалась под влиянием идей гуманистов и, наконец, когда эти идеи восторжествовали. Поэтому, работая, я пользовался материалами, начиная с XIV века и кончая XVI веком, брал из них характерное и стремился создать как бы синтез всего этого времени. На вечное значение трагедии помимо тона и внешнего рисунка исполнения, я указывал в своей постановке изъятием из ее обстановки всего случайного и оставлением лишь упрощенного необходимого, условностью планировок декораций и объединением всех картин порталом, дающим зрителю впечатление величия и устремленности ввысь. Одни из этих картин я видел более отвлеченными или нарочитыми, другие более жанровыми, но с сохранением примитивного рисунка. Так, например, для всякого, читающего Фауста, ясна нарочитая условность сцены «За городскими воротами». Несмотря на то, что ремесленники в своих разговорах даже указывают на то, что действие происходит во Франкфурте, все построение этой сцены напоминает тот кукольный театр, на котором мальчик Гете познакомился впервые с Фаустом. В построении монолога Маргариты: Meine Ruh’ist hin нет ничего реального. Это чисто лирическое стихотворение. А сцены — «Садовая беседка» или «У колодца» реальны вполне.

Я уже говорил, что люди, действующие вокруг Фауста для меня связаны с обстановкой; они живут, заключенные в каменные стены, а в этих каменных стенах, построенных давным-давно, живет все, чем жили их предки, живет то, что Фауст называет пылью и прахом, и эти каменные стены живут в них. Все окружающее этих людей такое же «всамделишное», но примитивное, как они, оно связано с ними своими тремя измерениями, так же «слишком» оформлено, как они. Поэтому я и выбрал для внешности Фауста примитив архитектурный, примитив трех измерений, и старался по возможности {57} обходиться без живописных плоскостей на тех планах, где действуют люди. Я ставил на сцену подлинные, но упрощенные и лишь необходимые вещи. Кабинет Фауста, для которого мир вещей неважен, я не загромождал горами книг и кучами пыльных инструментов, а давал лишь сжатые намеки на то, что нужно для его характеристики. В «Погребе Ауэрбаха» простой четырехгранный каменный столб, верх которого скрывался в темноте, на фоне темной стены давал иллюзию подвала; стол и несколько табуреток вокруг освещались сверху лампой. Другого источника света не было. Углы подвала тонули в жуткой темноте. В комнате Маргариты я поставил лишь кресло, столик и кровать на фоне одной светлой задней стены с окном; на подоконнике были горшки с цветами. Сад Марты для меня не сад мещанки Марты, а то место, где впервые простая душа Маргариты открывается Фаусту, и поэтому этот сад в моей постановке более богат, чем мог бы быть на самом деле; его калитка устремляется в высь, а две скамейки под изгородью, увитой плющом, с горшками цветов — напоминают те скамейки, где сидят Мадонны на картинах древнегерманских и нидерландских живописцев. Для сцены у Мадонны (Zwinger) слегка раздвигался парчовый передний занавес и открывал уголок в стене. В нем на маленьком пьедестале за чугунной изгородью среди цветов стояла деревянная раскрашенная Богоматерь. Кроме нее и Маргариты не было ничего, — ни улицы, ни неба.

Гете передал нам в Фаусте те впечатления и ощущения, которые вызвала в нем не только Германия, но и Италия, в нем жили не только идеи гуманистов, но и итальянского Возрождения. Итальянские штрихи я вижу кое-где на сценической внешности Фауста, и на этом основании для сцены встречи Фауста с Маргаритой я построил такую скульптурную лестницу, какие так часто встречаются при выходе {58} из церквей в Италии; величие этой короткой сцены и какая-то доля южного романтического темперамента в ней у Фауста дали мне мысль связать архитектуру готического города с архитектурой такой монументальной итальянской лестницы. Сцена в тюрьме, где одинокая, покорная Маргарита является как бы потерянной в каменном холодном мире, заставила меня вспомнить о Пиранези и построить тот громадный зал с крошечным казематом, который мы видели на сцене.

Как видно из всего сказанного, я не всегда следовал буквально ремаркам Гете. Я думаю, что при постановке пьес должна главным образом преследоваться цель — передать тот внутренний смысл и движение пьесы, которое чувствуешь и из текста и из ремарок поэта, а не точная иллюстрировка и того и другого. Ремарка помогает уяснению этого смысла. Но в слепом ее воплощении нет никакого смысла.

Кое‑где, во имя более яркого выражения внутреннего содержания трагедии и внутренней жизни действующих лиц, я позволил себе перестановку фраз текста Гете[[32]](#footnote-33). Так, например, первый монолог Маргариты в комнате я разделил двумя первыми куплетами баллады о «Фульском короле», а остальные куплеты заставил ее спеть после ухода Фауста с Мефистофелем, когда она возвращается с лампой; сделал я это для того, чтобы не отвлекать внимания зрителя от переживаний Маргариты сюжетом баллады; Маргариту не может интересовать судьба легендарного короля, она вся во власти мгновенной встречи с Фаустом, что и чувствуем мы из первого ее монолога, а балладу, — кстати сказать, написанную Гете независимо от сцены в комнате и от {59} образа Маргариты, — она может лишь рассеянно мурлыкать про себя, не переставая думать о том, о чем говорит в монологе: о нем, без конца о нем; мне кажется, что при такой перестановке, баллада перестанет быть искусственно пришитой к сцене, а ее полные трогательно наивной любовью слова только ярче подчеркнут внутреннее состояние Маргариты и значительность ее мыслей о Фаусте, что несомненно чрезвычайно важно. В сцене «Собор» я заставил «Соседку» повторять не могущие быть слышными большинству зрителей слова хора «Dies irae» по-русски, так как «разбивают сердце» Гретхен не только звуки органа и хора, но и полные трепета стихи Фомы Селоко, напоминающие религиозной и теперь грешной Гретхен о грозном возмездии на Страшном Суде; эти слова важны для характеристики переживаний Маргариты в данной сцене, и они должны быть слышны зрителям.

Из Вальпургиевой ночи я исключил все сатирическая места, имевшие интерес только в эпоху Гете. Схематичность, сухость и обобщенность, на мой взгляд, этой сцены у Гете, мешающая создать на сцене необходимый по ее месту в трагедии подъем страсти, потребовала очень сложной ее разработки.

При работе «Вальпургиева ночь» разделилась у меня на 4 части: первая Фауст и Мефистофель в низинах гор у отвесной скалы, вторая — на серединной вершине, откуда среди воя урагана слышна песня и шум, изображаемый оркестром, летящих на шабаш ведьм и колдунов, третья — ведьмы и колдуны в страстном томленьи, изнывая от жажды чувственных наслаждений, с воплем тянутся по горе к духу зла, и четвертая — в густом тумане бесстыдная оргия сплетающихся в безумном сладострастии тел, — тот миг, когда нет разницы между человеком и скотом; согласно средневековому порядку шабаша я ввел в мгновение вышнего сладострастного подъема шабаша отрывок ритуала черной мессы и вывел {60} флагеллянта, иступленным пением латинских стихов «Gratias agimus tibi»… прославляющего дьявола. Необходимо тут же оговориться, что из моего замысла постановки «Вальпургиевой ночи» на сцене театра Незлобина вышло очень мало, а многое и совсем было плохо. Чтобы создавать такие вещи на сцене, нужно на сцене же в живой работе, а не в кабинете, искать. А где тут было искать, когда было дано всего вместе с монтировочными четыре репетиции на эту сложнейшую сцену. А декорации должны были быть написанными чуть ли не в одну ночь. 2 генеральные репетиции шли «на уру». И перемены декорации и света и звуки давали «по чутью». Так же шел и первый спектакль. Мы благодарили Бога, что декорации не валились во время спектакля и что не перепутали их в темноте во время «чистых» перемен. Оргийный подъем у исполнителей был только на 1‑й генеральный, а после третьего или четвертого представления «Вальпургиева ночь» совсем расшаталась, и было одно безобразие и горе.

Пролог тоже, вследствие недостатка времени, — было всего три репетиции и для актеров и для декорации, — не удался на сцене.

Все сцены Фауста в смысле внешности, как я уже говорил, мне представляются связанными с действующими на сцене людьми, Пролог же Я вижу вне их мысли, как вне их понимания Бог Пролога, открывающийся одному Фаусту. Пролог должен был идти в такой же черной тьме, как черен мрак, окружающий и средневековых и всяких людей, живущих своей обычной узкой жизнью, — людей, не отмеченных Богом. Эта глубокая тьма с зыблющимся светом должна была давать впечатление безмерности, вневременности, внеместности. Сначала — только тьма. Потом — зыблющийся свет сзади. Наконец — эту тьму пронизывает луч сверху от Бога, которого, конечно, не должно быть видно, слышен лишь его голос, в моей постановке сопровождаемый {61} хоровым «Осанна»[[33]](#footnote-34); луч освещает мощные фигуры архангелов, помещенных высоко, как бы среди тьмы. Декорации всех сцен трагедии планировались, по возможности чередуясь, на двух планах сцены. Спереди — между двумя столбами портала и сзади — на трехступенном возвышении, идущем параллельно рампе через всю сцену. Портал состоял из двух четырехугольных столбов, которые были перекрыты на высоте 14 аршин потолком, который заменял паддуги. Каждая сторона этих столбов была шириной в 2 1/2 аршина. С помощью особого приспособления столбы двигались параллельно рампе, сокращая отверстие сцены. В стороне столбов, обращенной к актерам, были сделаны узкие двери, завешанные лиловыми завесами, — для входов и выходов. На возвышение второго плана сцены вели через всю сцену три ступени. Они образовывали род преддверия к тем картинам, которые шли на втором плане, и своей условностью, как и портал первого плана, подчеркивали их не бытовое значение. Только на первом плане шли картины «Кабинет Фауста», «Погреб Ауэрбаха» и «Комната Маргариты», оставляя второй план свободным для подготовки рабочими других картин. Все остальные картины, кроме Пролога, который шел только на втором плане, шли на обоих планах, причем трехступенная лестница всегда оставалась свободной для расположения актеров. Сцена «За городскими воротами» — луг на высотах, с которых открывается {62} вниз назад вид на город, стены которого видны направо, — вся планировалась на втором плане, пол которого закрывался пушистым травяным ковром. Несмотря на это, некоторые из танцующих спускались по незакрытой ковром лестнице на первый план и садились на ее ступеньках.

Планировка картин была рассчитана так, чтобы антракты были минимальными. И это удалось. На первом спектакле были поставлены все сцены первой части трагедии за исключением той, где Фауст и Мефистофель мчатся на вороных конях; на следующих спектаклях вследствие того, что представление продолжалось с антрактами пять часов, и вследствие того, что дирекция театра не нашла возможным начинать спектакль раньше восьми часов вечера, пришлось исключить сцену с учеником, сцену в Лесу, монолог Маргариты в комнате, сцену у Колодца, и значительно сократить Вальпургиеву ночь, а также сделать купюры в первых двух монологах Фауста.

Уничтожение лишних деталей на «улицах» и в комнатах позволяло обходиться ограниченным количеством бутафории, заменять всякие бутафорские уличные сооружения гладкими высокими стенами «под камень», и одними и теми же стенами пользоваться с переменой задних живописных занавесей и скульптурных пристановок в разных картинах.

Весь этот план сделал постановку, несмотря на ее кажущуюся громоздкость, очень легкой, дал возможность поставить трагедию на неудобной сцене бывшего Нового театра, лишенной и машин и нормального количества сценического света. Точно также он избавил от необходимости устраивать для декораций больше репетиций, чем для актеров, как это было в Вене. Когда там ставили «Фауста» в оперных «роскошных» декорациях Роллера, то из 80 репетиций шестьдесят были отданы декорациям, а остальные актерам.

{63} Вообще вся планировка декораций к Фаусту, очень стройно сделанная по моим планам А. А. Араповым, намечает на мой взгляд целый ряд новых вопросов по технике сценического механизма.

Всю трагедию, начиная с Пролога, обрамляет и внешне объединяет готический портал, уходящий ввысь. В самых будничных сценах этот портал своей неподвижностью и стремлением кверху, как и затканная крупным золотым узором лиловая тяжелая церковная завеса за этим порталом, открывающая и закрывающая каждую картину, — указывает на величие и вечность трагедии, напоминает о том, что в действии трагедии все время участвует Бог Пролога, объединяющий Собой все ее сцены, созданные под самими противоположными и сложными впечатлениями великого человека на фоне простой легенды.

## \* \* \*

Когда я читаю Фауста, я вспоминаю Италию, Ассизи. Мне вспоминается эта мрачная каменная глыба сооружений, созданных самыми различными и противоположными переживаниями людей разных эпох. Эти сооружения нарастали веками вокруг простенькой церкви XIII века, построенной Poveretto — Св. Франциском. Они архитектурно не связаны с маленькой церковкой, но связаны духовно. Все вместе — хаос, но хаос говорящий об одном, — об идеях Poveretto, об их развитии, возрождениях и упадках. По выражению Гете, Ассизи — циклопический город. И такое же циклопическое, путаное, но все же увлекательное своей противоречивой сложностью сооружение — «Фауст». Это — хаос мыслей и чувств мудрого человека, выросший вокруг наивной народной легенды о докторе Фаусте.

# **{64}** Мольер

## I

Существует довольно ходкое мните, будто великий комический писатель эпохи «Короля-Солнце» был «отцом реализма», причем под словом реализм, в данном случае, подразумевают точное воспроизведение действительности XVII века.

Если не требуют при этом натуралистической обстановки, — хотя в течение последнего времени и в литературе[[34]](#footnote-35), и на сцене мы встречаем даже такие требования[[35]](#footnote-36), то считают необходимым изображать героев Мольера, — основываясь на традиции «Comédie Française», хотя и в условных трехстенных темного цвета павильонах с тремя, четырьмя или пятью дверями и почти без мебели, — но тем не менее как типов, списанных с натуры. При этом, как это не странно, не забывают пользоваться и шаблонными водевильными фортелями, хотя они и не имеют никакого отношения к стилю Мольера и Мольера никак не раскрывают[[36]](#footnote-37).

Но Мольер не водевилист и не натуралист.

{65} Правда, он сам говорил, что «изображая людей» своего времени, он «брал их с натуры». Но я и не собираюсь доказывать, что Мольер «выдумал из головы» своих героев или создавал какие-то схемы или отвлеченности. Я утверждаю, что творчество Мольера реально, но не «натурально». Это ясно из собственного его признания, что он «вникал как следует в смешные стороны человеческой природы и *забавно изображал* на сцене недостатки общества». Но реализм Мольера не цель, а средство для раскрытия его личного отношения, как художника, к человечеству и человеческой жизни. Мольер, как и всякий художник, брал из жизни только то, что занимало его в ней и казалось ему существенным для выражения его индивидуального миросозерцания. Беря факты, психологические характеры и положения из жизни, он преображал их так, как это было нужно ему для наиболее яркого выражения его отношения к миру.

А каким видел Мольер мир и нашу жизнь и какой хотел он видеть эту жизнь на сцене, мы можем узнать, вдумываясь в сущность подлинной жизни его эпохи, поняв дух и форму творчества Мольера и сравнивая форму, действие и характер его комедии с подлинной жизнью XVII века.

Мы не можем при этом оставить без рассмотрения и характер самого Мольера, его жизнь, идейные убеждения и стремления.

Кроме того, изучение современного Мольеру метода постановки и игры его комедий, а также знакомство с тем театром, теми представлениями, откуда Мольер обильно черпал сюжеты и форму первых своих комедий-фарсов, знакомство с Commedia dell’arte, дает нам многое не только в смысле установления верных методов постановки его комедий, но и в смысле понимания философского смысла этих комедий.

Я не хочу сказать, что, ставя произведения Мольера, мы должны заниматься археологической реставрацией {66} театра XVII века. Из техники театра XVII века мы берем то, что помогает выразить сущность творчества Мольера, философский смысл его произведений и дает возможность сохранить условную структуру его комедий, гармонически связанную с их содержанием, не нарушая при этом их художественной правдивости. Сохранение внешней архитектоники, необходимо для сохранения внутренней.

## 2

Мольер жил, писал и играл в эпоху «Великого века». Le grand Siécle — называли французы время Людовика XIV, «Короля-Солнце».

И Король, действительно, был солнцем, не только золотившим своими лучами всю торжественную, размеренную, тяжелую пышность Франции, но и самолично создавшим ее.

Век Людовика XIV, действительно, был великим своей официально пышной внешностью и теми людьми науки и искусства, которые были призваны Королем для украшения этой внешности.

Но великими были лишь Двор, Париж и маленькие дворы знати, потому что Людовик занимался лишь своим Двором и Парижем. Остальной Франции для него как будто не существовало.

Провинциальная Франция и Париж это были два полюса, не имевшие никаких точек соприкосновения. Все, что было вдали от Парижа или даже в самом Париже не в духе Короля, что не служило только его славе, то тонуло в тени Двора и Парижа, озаренных лучами Короля.

Как простой народ казался чуждым Парижу, так и Париж не мог не казаться этому народу не только чуждым, но и противоестественным. И таким должен был он казаться Мольеру, как известно, воспитавшемуся и проведшему первое время своей театральной деятельности в обстановке, мало похожей {67} на официальный и чрезвычайно своеобразный Париж XVII века. Но Мольер с детства сталкивался с тем, что шло со стороны Двора. И несоответствие того, чем был он сам, человек со свободной душой, и чем были люди Парижа, люди, порабощенные внешностью, не могло не поражать его.

Я не хочу этим сказать, что Мольер, благодаря этому, стал моралистом. Боже меня сохрани! Для моралиста Мольер был слишком жизнерадостен, и жизнь была для него не драмой, а фарсом. Его смех — смех «просто», а не «сквозь слезы». И чужды его творчеству всякие гражданские морали. Если из его комедий и можно вывести какую-нибудь мораль, то только потому, что смех сам по себе без всякой преднамеренной цели в психическом смысле имеет моральное, просветляющее значение.

Кроме того, смеясь над людьми Великого века, Мольер не отворачивался с презрением от всего, созданного Парижем. Потому что все внешнее, что было создано Великим веком, было и величественным и прекрасным, хотя порою и грубым. Беда была только в том, как это и всегда бывает, что чрезмерное увлечение внешностью убило дух.

Великий век как будто сосредоточил в себе весь блеск Королевских и княжеских дворов Испаши и Италии эпохи Возрождения. На сцене жизни Великого века воскресали преображенные в новом духе традиции тех дворов, владетели которых имели возможность вознести свою царственную жизнь — ту жизнь, которой, казалось им, нет выше, — на сказочные высоты роскоши и великолепия.

На сцене жизни Великого века появились собранные вместе крупные обломки великолепия прошлого. Это прошлое явилось здесь не столь изыскано «ученым» и пряным, как при дворах Медичи или д’Эсте, но все же и «ученым» и пряным. Не столь причудливым в своей страстной пышности, как в Buen Retiro Филиппа Испанского, — но массивно и холодно {68} пышным. Испанской страсти в эпоху Великого века не было места, конечно. Чувствовалось начало царствования Разума.

Украшение жизни, фантасмагория пышности как бы подчинилась законам геометрии, строгого внешнего порядка. Во всем было заметно влияние войны, выродившейся в театрально-военный парад. Все стало грубым, вследствие грубости нравов предшествовавших эпох французской жизни. В то же время Великому веку не был чужд в известной степени и сентиментализм, — предвестие XVIII века. Изогнутые массивы итальянского barocco сочетались с формами строгого классицизма.

Эпоха Великого века создала свой стиль, и этому особому стилю подчинила все в жизни.

Все должно было сливаться в один официальный апофеоз монументальной пышности жизни, апофеоз славы и величия создателя этой жизни — «Короля Солнце».

Участвовать в этом апофеозе по воле Людовика была призвана вся Франция, то есть Двор, Париж и знать. А ставить этот апофеоз на сцене жизни должны были по выбору Короля лучшие люди, — ученые, артисты, поэты, музыканты, полководцы. И надо отдать справедливость Людовику, что он был гениальным главным режиссером. Для своей цели он умел выбирать людей.

На страницах летописи «Великого века» записан целый ряд имен литераторов и ученых, — Корнеля, Мольера, Расина, Буало, Паскаля, Кино, Боссюэ, Фенелопа, Лафонтена, Лабрюера, Лорошфуко, Бейля, Малебранша, Дэпро, Кребильона, Папина и других, записаны имена художнике в Пьера Миньяра, — создателя стиля Louis XIV, Риго, Ларжильера, Н. Койпеля и других, скульпторов Жирардена, Coysevox, Coustou, архитекторов Клод Перро, Ленотра, Блонделя, Ардуен-Мансара и других.

{69} Ученых, художников и музыкантов Людовик звал к себе и из-за границы, из Италии, Голландии и Даши.

Все должны были служить его славе, быть его куртизанами и играть по составленному им самим сценарию.

У Людовика, как говорят, был вкус к поэзии и даже музыкальные и хореографические способности. «Я убежден», писал Бонне[[37]](#footnote-38), «что, если я скажу, что Его Величество через 18 месяцев играл на гитаре так же, как и его учитель, которого Кардинал Мазарини выписал из Италии, то это будет похвалой, бесконечно умаляющей достоинство Его Величества». Тот же Боннэ пишет, что «в настоящее время Его Величество так понимает музыку, что отличает в целом оркестре того музыканта, который взял неверный тон».

Танцевал король настолько хорошо, что сам участвовал в балетах. Его учителем хореографии был господин de Beauchamp[[38]](#footnote-39), отмечавший большие успехи Людовика.

Я думаю, что вследствие того, что Людовик XIV был большим актером в жизни, он уделял так много внимания театру и не жалел на него средств. Он отдал парижские театры в полное заведование композитора и танцора Жана Батиста Люлли. Он поддерживал «высокую» трагедию Корнеля, пьесы Мольера и, наконец, Расина.

Все спектакли его собственных празднеств были всегда великолепно обставлены. Для написания декораций приглашались Королем мастера-живописцы. А машинная часть, игравшая в то время большую роль, была в руках настоящих волшебников в области своего дела.

{70} Увлечение Людовика XIV театром имело большое значение не только для современного ему французского театра, но и для всего дальнейшего развития театральных представлений во всей Европе. Европейский театр долгое время шел по пути, намеченному Людовиком XIV. Сцена Великой эпохи положила начало нашему современному искусству балета и оперы — с логически обоснованным действием. А зрелищная сторона представлений достигла на этой сцене той высоты, на которую, пожалуй, не мог подняться театр ни одной другой эпохи.

В то время, когда на сценах Версаля, Шамбора и в дворцовых залах Парижа разыгрывались представления, стоившие каждое десятки тысяч, и устраивались необычайные празднества, на большой сцене, называемой «Франция», все, не переставая, торжественно представляли. Даже сражения разыгрывались, как театральные представления, с одной целью — прославления Короля. А сам Людовик, подобно лучезарному Фебу-Аполлону, сиял над сценой жизни, как театральный бог. Он несся в облаках на колеснице, запряженной тритонами, нимфами и крылатыми дельфинами, в искаженном римском вооружении с солнцем на груди и в высоком парике, озаряя всю Францию.

Людовик заставлял все вокруг себя жить и развиваться планомерно и строго, как будто по чертежам, как живой орнамент, как раму вокруг себя. И сам он жил так же, не переставая играть апофеоз своего величия.

У Людовика XIV, пишет современник, «была только одна повелевающая страсть: любовь к славе и величию». Все должно было быть вокруг него большим, тяжелым, импозантным, декоративным, как монумент. И внешность сооружений, и длинные ряды перспективных зал, и природа и даже люди должны были быть монументальными и декоративными, чтобы гармонировать с окружающими их декорациями.

{71} «Все действия жизни, походка, жесты, позы, речь, все что касается человека, окружает его или украшает, все полно величием; не нравственным величием, не высшей экзальтацией самых высоких чувств, но величием внешним, надменным, презрительным, которое живет воображением, что человек возвышает себя и придает себе большую цену в обществе очень большим самомнением и презрением ко всему тому, что не он сам»[[39]](#footnote-40).

Костюмы этих людей были тяжелыми, пышными; прически с тяжелыми буклями поднимались к верху; жесты их были угловатыми и тяжелыми.

Страсть Людовика к правильности и размеренности заставляет его подчинять даже природу законам геометрии.

Мастера, садовники и строители под предводительством Ленотра уравнивали ветви деревьев ножницами, давали деревьям, обрамлявшим аллеи, подобие архитектурных карнизов.

Перед молчаливыми, холодными, тяжело сидящими на земле дворцами, по одному повелению Людовика, на песчаной почве открывались за искусственными аллеями искусственные дали, муравы лугов-газонов. Эти луга то спускаются вниз, то поднимаются уступами. То они гладкие, ровные, то на них тяжело сидят плотные, стриженные кусты. Одни подобны пирамидам, другие конусообразные, третьи — словно громадные темно-зеленые шары или причудливые сочетания различных геометрических фигур.

В безводной местности, в Версале, как будто по одному мановению руки Короля, появились целые системы прудов, озер, каскад, фонтанов, струи которых били, послушные воле человека, подчинившем их себе и соткавшим из них свои излюбленные, как бы вычерченные узоры.

Десятки артистов по приказу Короля симметрично разбросали строгие, тяжелые архитектурные боскеты и {72} расставили, точно часовых, официальные статуи вдоль аллей версальского парка или около вод. И там они, — холодные, бездушные, — опрокинувшись, купаются в нарочных прудах и озерах.

А внутри дворца, на стенах его просторных зал лучшие живописцы изобразили самого Короля-Солнце, окруженного атрибутами величия. Весь Олимп, все музы, все части света, цари мира на этих стенах преклонили колена перед Людовиком, повелителем не только людей, но и стихий.

Даже тогда, когда Людовик XIV, по словам Сен Симона, «пресытился красотой и толпой» и «убедился, что он хочет маленького и одиночества», он не мог забыть о своем величии, о своей страсти к официальной размеренности. В Марли, где Людовик отдыхал от своего великолепия, вокруг простого павильона, в котором жил сам, он не мог не устроить для двенадцати приближенных двенадцати маленьких павильонов, изображавших двенадцать знаков зодиака. Не забывайте, — как будто говорит он, — что и здесь в деревне я — Солнце, а вы только мои спутники.

Даже в своей обыденной жизни, в своих удовольствиях Король не отказывался от церемониала. Всем известно, что он вставал по утрам с постели по церемониалам — «petit lever» и «grand lever». Пародию на одно из таких lever изобразил Мольер в первом акте «Мещанина-Дворянина». Таким же церемониалом, как вставание с постели, была и la chasse du Roy, — охота Короля.

Во всем обиходе жизни и в прихотях вся парижская знать в течение «Великой эпохи» подражала Королю, образцу величия и законодателю моды. Все аристократы обычно старались быть копиями Людовика. Они строили себе маленькие Версали, давали, стараясь перемудрить друг друга, праздники, держали, подобно Королю, штаты любовниц и всем этим, конечно, разоряли себя, свои поместья и народ. Знатным людям {73} старались подражать состоятельные буржуа, одного из которых осмеял в лице Журдена Мольер. И каждый мещанин в душе мечтал быть в своем доме маленьким «Королем-Солнце».

За внешним лоском в семьях буржуазии прозрачно скрывалась самая примитивная грубость нравов. А в среде знати царило то распутство и изуверие, с которым нас знакомит Tallemant des Réaux и доктор Легэ в своих описаниях бесстыдных ритуалов черных месс.

Подражая Королю, все занимались только внешностью жизни, развивали только ее, очень мало думая о содержании жизни, о том, что должно находиться за внешними формами. Под дворянскими раззолоченными костюмами, убранными лентами, под высокими париками и шляпами с целым лесом страусовых перьев (salade a plumes), за кавалерственно воинственной поступью, церемониальными поклонами и чванством обычно скрывались душевные грубияны и невежды в духе каких-нибудь мушкетеров или ландскнехтов, мало чем отличавшиеся от грубиянов эпохи Людовика XIII или Генриха IV. Благородство было только фасадом. А настоящее изящество редкостью.

Науки и искусства, насаждавшиеся Людовиком XIV во Франции, имели для всех этих людей такой же внешний смысл, как и для самого Короля.

Новая культура, новые порядки, звания и чины и новые формы церемониального поведения, установленные Людовиком, служили для Парижа лишь удобной маской, дававшей возможность безопасно проявлять свои грубые инстинкты и дикость. Привилегированная внешность являлась для каждого самоцелью. К ней стремились, ее добивались. Было бы звание, чин, вызолоченный кафтан, красные каблуки, а что касается до всяких умственных и нравственных качеств, то это совсем не существенно. Через все это можно было перешагнуть. Даже о физической чистоте думали {74} мало. Благородный жест не требовал чистоты рук. Как говорят, сам Людовик XIV за всю свою жизнь принял одну единственную ванну.

Врачи, адвокаты, судьи, учителя и духовные лица были обычно «Врачами», «Адвокатами», «Судьями», «Учителями» и «Духовными лицами» в кавычках. Для каждого из них было существенно лишь то, что он *врач, адвокат, судья, учитель*, были существенны чваные преимущества его профессий перед другими, важен наряд, обряд, ритуал, сама профессия, важно, что человек в наряде может представлять какую-то роль и совершенно не существенно то, ради чего существует его профессия: — наука, здоровье больных, правосудие, религия и т. д. Поэтому большинство всяких профессионалов было жадными до величия и наживы невеждами и рабами ритуалов своих профессий. А эти ритуалы развивались до невероятной степени.

Подобных людей «науки» изображал Мольер, рисуя в «забавном» виде своих многочисленных докторов, — которые, собственно говоря, все представляют один обобщенный тип, своих «учителей» и нотариусов. Обобщенный тип духовного лица Мольер нарисовал своим Тартюфом.

Понятие об ученых Великой эпохи дает в своих мемуарах писатель сказок Шарль Перро[[40]](#footnote-41).

О том, как он приехал в 1651 году в Орлеан держать экзамен по юридическим наукам, он рассказывает так: В вечер нашего приезда нам пришла в голову фантазия идти экзаменоваться. Когда мы постучали в десять часов в дверь школы, то в окне показался слуга и, узнав, чего мы желаем, спросил, приготовили ли мы деньги. Когда мы ответили, что деньги при нас, он нас впустил и пошел будить докторов. Доктора, в числе трех, явились, чтобы экзаменовать нас, в своих четырехугольных {75} шапочках, надетых поверх ночных колпаков. Экзаменовали при свете одной свечи. Кандидаты на все вопросы отвечали невпопад, но профессора были очень довольны и заявили, что в течение двух лет не видели таких знающих людей. «Я думаю», — говорит Перро, — «что звон наших денег, которые считали за нашими спинами, пока мы отвечали, послужил к тому, что они нашли наши ответы лучшими, чем они были на самом деле». Про докторов орлеанского университета вообще говорили, что они берут деньги и дают отечеству ослов[[41]](#footnote-42).

Люди без профессий — парижское общество, знать, занимались, главным образом, развлечениями. На первом месте среди этих развлечений стояло libertinage, т. е. чувственные удовольствия. Свободно и с сознанием своей правоты парижане могли отдаваться своим любовным желаниям уже в силу одного того, что Король, образец подражания, давал этому примерь.

Любовную жажду Короля ученые невежды Великого Века объясняли присутствием какой-то «кислоты в его крови». О любовных историях Короля знала вся Франция, потому что их разносили в своих стишках, песнях и памфлетах[[42]](#footnote-43) «скандальные хроникеры» и моралисты, — представители демократического общественного мнения того времени. Какой бы кислотой ни объясняли «ученые» любвеобильность королевского сердца, но и любовная жажда, как и жажда неограниченной власти и славы, объясняется попросту всем тем обиходом, среди которого родился, рос и царствовал Великий Алькандр.

Людовику XIV было пять лет, когда умер его отец. И мальчик остался на попечении своей матери Анны австрийской, которая не отличалась целомудрием. {76} В то время, как воспитатели и учителя старались всячески внушить молодому Людовику, что власть государя безгранична, придворные дамы, на которых Людовик XIV сначала не обращал внимания, всячески увлекали юношу, а мужчины, — как писал Деляпорт, первый камердинер Людовика XIV, — «беспрестанно пытались завлечь его в другие области разврата». И кончились все эти попытки тем, что Людовик XIV, по словам герцогини Орлеанской, полюбил женщин, «жадно, до беспутства, как настоящий Король». Все для него были хороши, лишь бы это были женщины: крестьянки, дочери садовников, знатные дамы, — только бы они умели притвориться, что влюблены в него. Двадцати двух лет Короля женили на Марии Терезии австрийской. Она была некрасивой, маленькой, толстой женщиной с плохими зубами, как писали, конечно оттого, что пила всегда шоколад. И Король вскоре после свадьбы оставил жену и стал продолжать свои intrigues d’amour.

Как говорят, «при дворе не было женщины, которая не отдавала бы своей любви Королю», а чести стать его любовницей добивались «матери для своих дочерей, мужья для жен, самые уважаемые мужчины для своих родственниц». Быть любимой Королем для знатной дамы — считалось славой, а работать для удовлетворения желаний Короля, т. е. поставлять ему любовниц, — очень изысканной честью. Сам Людовик однажды, будучи в хорошем расположении духа, сказал, что при дворе он знает только двух честных и верных своим мужьям женщин, одна из которых его жена. А Буало насчитывал три честных женщины во всем Париже.

Для характеристики отношений между мужчинами и женщинами в ту эпоху достаточно того, что «созревшими для брака», считались только «испытанные в любви» девушки, и что не мужчины первые признавались женщине в любви, а женщины мужчине. Вообще, женщины смотрели очень легко на свою {77} нравственность и, судя по сатирическим стихам того времени, дарили свою любовь даже за наряды.

O, satin, — mort des pucelages! — восклицаем, моралист из «Сатирического веера»[[43]](#footnote-44), —

Velour, père des cocuages! —
Habits, jupes, robes, rabas!
Contre vous crie ma satyre…

Против роскоши нарядов в течение всего века пишут моралисты.

Известно что аристократки Великого века, dames de qualité не редко продавали свои ласки не только за наряды, но и за деньги, которые тратили опять же на наряды, служившие им средством для увлечения мужчин. Аббат Буало[[44]](#footnote-45), предостерегая женщин от «излишних обнажений шеи», говорит: «они до того уподобляются куртизанкам, что только один Бог может видеть разницу, какая существует между одними и другими».

Нескромность нарядов типична для дам XVII века. В откровенных костюмах модницы отправлялись на прогулки — в собственных или наемных каретах, возницы которых, в большинстве случаев были сводниками[[45]](#footnote-46), — или пешком, — сначала за ворота Св. Антония, а позднее на Cours la Reine, чтобы «видеть все прелести других, показывать свои», продаваться или же только «вызывать желания». Причем бесстыдные жесты со стороны дам, как завлекательные средства, на прогулках не были редкостью и никого не шокировали[[46]](#footnote-47). На те же места гуляши отправлялись и куртизанки и куртизаны — mignonnes u mignons. В нескромных нарядах дамы появлялись {78} и в церквах, которые служили довольно излюбленным местом для galanterie и свиданий.

А церковные служители: аббаты, епископы и кардиналы, в смысле libertinage’а, не отставали от светских людей[[47]](#footnote-48). Одни только приходские священники (curées) славились безупречными правами[[48]](#footnote-49).

Эротическим наклонностям общества в XVII веке служила также, в большей своей части, литература, сатирические стихи и театральные пьесы многих предшественников Корнеля и Мольера.

Ларивэ, один из самых выдающихся предшественников Мольера, выводит на сцену всевозможных продавцов и покупщиков любви, которых называет их полными прозвищами, и рисует самые распущенные нравы.

Балетные представления, процветавшие в начале царствования Людовика XIV, имели тот же малопристойный характер, что и при Людовике XIII. Людовик XIII сам танцевал в балете, где среди действующих лиц были лица, называвшаяся неприлично[[49]](#footnote-50). В другом балете, Le ballet d’Apollon, в котором также участвовал сам Король, представленном в 1621 году, граф Ларошфуко, одетый трубочистом, обращался к дамам с более чем нецензурными по нашему времени куплетами. Подобные {79} куплеты исполнялись во всех балетах, даваемых на придворной сцене во время «Целомудренного» Людовика XIII. А некоторые балеты были порнографичными и по сюжету.

С течением эпохи Людовика XIV подобный род представлений стал мало-помалу исчезать, французский городской язык стал облагораживаться. Но все же массу аристократии и парижан новая художественная и научная культура, как я уже говорил, задевала только внешне.

Театр в эпоху Людовика XIV поднялся на значительную высоту по сравнению с эпохой его отца, но нравы актеров мало чем отличались от нравов актеров прежнего времени. Так, например, в сатирическом песеннике[[50]](#footnote-51) королевский театр Hotêl de Bourgogne называется «привилегированным королем домом свиданий».

А преемники Люлли по управлению Королевской Музыкальной Академией, нынешней Grand Opéra, Dumont и Françine были даже обвинены в том, что производили «un productif maquerellage» по отношению к своим артисткам. Принимая во внимание нравы всего общества, они ничего из ряда вон выходящего этой своей малоблаговидной деятельностью не делали, потому что отвечали лишь на спрос общества, ибо каждый современный им знатный человек считал своим долгом иметь любовницу среди актрис парижской музыкальной академии. Таков был закон моды.

Описывая картину жизни Парижа XVII века моралист восклицает: «Если бы суровый римский цензор жил в наше время, не было бы стольких больниц, негодяев, куртизанок, таких бесстыдных нравов, стольких рогоносцев и сводников!»

Грубость нравов, хотя часто и скрытая, грубый либертинаж под маской напыщенной, размеренной {80} официальности, — все это, как мы видели, в период расцвета эпохи Людовика XVI дошло до апогея, до предела. Продолжаться так дольше не могло. Даже детям этого века, людям XVIII столетия, продолжать такую жизнь было не по силам. Словно угнетаемые отцовскими традициями, они бросились из одной крайности в другую. Отцы придумывали все более и более строгие формы пышного этикета, все дальше уходили от природы, а дети сразу сбросили с себя тяжеловесные кафтаны и каблуки, и, позабыв все традиции «Великого века», нарядившись пастухами, предались утехам сельской жизни. Ко, унаследовав от отцов жажду утонченных удовольствий, они не могли довольствоваться настоящей жизнью природы; они подделывали ее, строили бутафорские фермы и деревни и там, вне рамок всякого этикета, вели все более и более изысканную, но сентиментально-пасторальную жизнь, пока не растоптали их грубые деревянные sabot революции.

Если сама жизнь Парижа и знати эпохи Людовика XIV представляется нам теперь торжеством театральной, высокопарной манерности, чванства, мишурного блеска и какой-то окаменелости мысли и чувства, то даже вполне точное изображение этой жизни должно казаться торжеством манерности, пышности и порабощенности человеческого духа внешностью.

## 3

Простой народ, «плебеи» в Великую эпоху находились в забвении. Они «где-то» изнывали под бременем бесконечных налогов, вызванных бесчисленными праздниками, балами и фейерверками Короля, придворных и богачей, а также непрерывными войнами, которые велись только ради усиления внешнего величия и могущества. Периодические восстания этого народа в провинциях подавлялись немилосердно жестоко. Вот что писала, например, из своей деревни {81} добрая и сердечная женщина г‑жа де Севинье: «У нас сейчас казнят не очень много, всего одного в восемь дней, и вешание кажется мне теперь развлечением».

Этих строк вполне достаточно для характеристики положения простого народа в «Великую эпоху».

Из этого простого народа, как известно, вышел Мольер. Мало того, он с самого детства, а также в первые годы своих театральных скитаний был окружен атмосферой, рядом с которой особенно яркой должна была казаться своеобразная жизнь Парижа.

Перед ним с одной стороны была простая семья его родителей, нежная, чуткая мать, воспитавшая его, и гуманитарный Гассенди, учивший молодого Мольера «ереси свободомыслия». С другой стороны — перед ним был Двор, и знать и «общество» Парижа, где торжествовала официальность, показность, напыщенность вместо простоты и окаменелость мысли и чувств вместо гуманитарной свободы.

Благодаря тому, что отец Мольера занимал место королевского обойщика, нравы и обычаи Двора были особенно близкими семье tapissier du Roy, и перед Мольером был постоянный живой и разительный контраст. Контраст между гуманитарными принципами, — в которых он был воспитан в обстановке простой семьи, — и жизнью людей, порабощенных внешностью, формой, людей, видящих только оболочку жизни и занимающихся только ею.

Позднее во время скитаний с труппой по провинции Мольер сблизился с народом, далеким от жизни Парижа, народом, подавленным строем этой жизни, и еще более ярко должен был ощутить контраст между гибкой человеческой душой человека вообще и душой порабощенного материей парижанина.

Вернувшись в Париж, Мольер должен был ощутить себя в мире каких-то феноменов, в сфере невероятного порабощения человека, его души, вещественностью, {82} внешней формой жизни. Все человеческие пороки и слабости представились творческой фантазии Мольера, особенно выпуклыми и доведенными до предела, вследствие его личной гибкости, нежности и мягкосердечия, а также благодаря тому, что ни одна эпоха не выразила так ярко возможности превращения человека, порабощенного формой, в живую машину, как эпоха Людовика XIV.

*В людях своей эпохи он ярко увидел все то, что вообще и всегда держит в плену человеческий дух, порабощает его, делает косным и автоматизирует человека*.

И потому не умирают комические герои Мольера, что они относятся не только к какому-нибудь одному времени, а в них заключены черты, свойственные человечеству вообще.

У Мольера был комический темперамент, и потому то, что для другого было бы трагичным, для него было смешным. И поэтому он изображал недостатки общества «забавно». Его оружием был смех, источник очищения и просветления души. Мольер хотел, чтобы те люди, которых он называл «честными», смеялись над тем, что противно «светлой человеческой природе», и сквозь гримасу оболочки жизни чувствовали бы в каждом человеке эту «природу». Если можно сказать, что Мольер бичевал порок, то только в том смысле, как понимает это Джордж Мередит[[51]](#footnote-52). Потому что тенденциозным моралистом Мольер никогда не был. Он был слишком художник для этого.

«Никогда ни один человек», писал Мередит о Мольере, «не владел так смело бичом, направленным против порока. Но этим бичом был *чистый* смех, рожденный в его ясном уме и чистой, пожалуй, даже *немного примитивной* душе. Этот смех подобен ручью, который прокладывает себе {83} дорогу через дремучий лес и освещает сумрак бесчисленными переливами своих чистых струй на каждом повороте. *Он не ищет препятствий, чтобы пошуметь*, но когда на его пути встречаются мертвые листья, то он начинает петь свою песню». «Мертвые листья» встречались в Великую эпоху на каждом шагу. И потому спел Мольер так много своих забавных «песен».

Невероятной была для Мольера достойная смеха сторона современной ему жизни Парижа, и изображал он ее еще более невероятной, — яркой, выпуклой, обобщенной гримасой.

Потому что «забавное» изображение чего-нибудь, как говорит Бергсон[[52]](#footnote-53), насмешка, всегда является преувеличением и обобщением того, что осмеивается.

Мольер, смеясь над каким-нибудь человеческим недостатком, всегда выделяет этот недостаток, увеличивая его размеры. При этом, изображая действующее лицо, он не забывает и остальных черт, присущих вообще человеку, но стушевывает их, подчиняя основной, интересующей его черте характера, выдающемуся недостатку. Некоторые черты он отбрасывает совсем, если они мешают четкости и яркости интересующего Мольера основного недостатка характера.

Этот основной недостаток, назовем ли мы его слабостью или пороком, владеет смешными героями Мольера и увлекает их, куда ему этому недостатку угодно.

Когда вы углубляетесь в характер, созданный Мольером, то видите, что перед вами действует прежде всего самодовлеющий косный недостаток, а затем вы уже открываете человека.

«Страсть» или недостаток у Мольеровских героев — «конкретное существо; она, сообразно с индивидуумом, доходит то до одной, то до другой степени, то идет {84} немного дальше, то еще дальше». Мольер «видит последние степени, до которых она может дойти; он все собирает на одну голову одного индивидуума, который становится тогда типичным и мифическим воплощением страсти (la vérité meme de la passion). Не те индивидуумы, которых мы встречаем ежедневно, рисуют и утверждают эту страсть, а существа типичные, — Арган, Журден, Пурсоньяк, ставшие чистой правдой»[[53]](#footnote-54).

Арганы, Журдены, Пурсоньяки, встречаемые нами ежедневно, потому не могут дать нам полной картины недостатков человека, что «их страсти никогда не доходят до предела, вследствие их непоследовательности»[[54]](#footnote-55).

Один писатель[[55]](#footnote-56), говоря о героях Мольера, называет их «мономанами», маньяками одной страсти. Это не верно с точки зрения медицинского определения, потому что они совсем не сумасшедшие. Но может служить удачным эстетическим определением. Он пишет, что некоторые герои Мольера как будто упали сразу и навсегда в пропасть неисправимой глупости, непобедимо смешной. «Изобретательность Мольера заключается в том, чтобы толкнуть комического героя в область полного безумия и утопить рассудок зрителя в припадке сумасшедшего смеха». Говоря об Аргане и Журдене, он пишет, что «в конце пьесы какое-то опьянение бросается им в голову и душит последние остатки здравого смысла… Турецкая или медицинская церемонии, которые их ждут, в действительности не что иное, как прием настоящего сумасшедшего в доме сумасшедших, который устроен ради смеха».

Эта неисправимая глупость есть как бы результат долгой бессознательной покорности мольеровских героев {85} своей основной страсти, играющей ими, как куклами, и завлекающей их все дальше и дальше по пути нелепости до невероятного, которое и представляется каким-то смешным сумасшествием.

Герои Мольера как бы добровольно заключили себя в пришедшую к «ним извне оболочку недостатка». Этот недостаток сообщает героям Мольера свою материальную косность, заимствуя от них их душевную, даже физическую гибкость и сообщает им, как говорит Бергсон[[56]](#footnote-57), *автоматизм*.

«Порок, делающий нас смешными, приходит к нам извне в виде готовой оболочки, в которую мы заключаем себя»[[57]](#footnote-58). Он то забавляется, увлекая персонажей своей тяжестью и заставляя их катиться вместе с собою, то играет ими, как «марионетками».

*Но персонажи не замечают этого, думают, что не недостаток владеет ими, а они сами управляют собою*. И потому они смешны.

«Комическое лицо бывает смешным постольку, поскольку не сознает самого себя»[[58]](#footnote-59).

Тот факт, что у Мольера комические герои являются бессознательно для себя порабощенными своим основным недостатком, что они являются автоматами этого недостатка, определяет основной рисунок мольеровских ролей на сцене.

*При этом, конечно, нужно помнить, что мольеровские герои не деревянные куклы*.

Настоящие марионетки никогда Мольера сыграть не могут.

Автоматизм персонажей Мольера — *автоматизм живой*.

Он должен быть выражен так, чтобы за поверхностной оболочкой выведенного на сцену комического {86} образа, скрывающего «личность», чувствовалась эта личность, — живой, но порабощенный материей человек. И нет, нет, да и выглянет из-за маски, из-за рожи живое лицо.

Внешность героев Мольера это гримаса или вернее ряд гримас, являющихся результатом их основного «недостатка». Эта гримаса представляет собою как бы следствие борьбы гибкой, вечно подвижной души с неподвижной косностью материи.

«Душа формирует материю. Она стремится подчинить себе каждую черту человеческого тела, в котором живет. Но материя сопротивляется. И крайнее напряжение последнего сопротивления материи душе это гримаса»[[59]](#footnote-60).

Материя — тело, в борьбе с душою, конвульсивно съеживается, намеренно усиливая черты того «недостатка», той косности, с которой борется в свою очередь душа. И образующаяся гримаса служит крайней степенью выражения слабости или порока, владеющего человеком.

Смешон такой гримасничающий человек потому, что он не сознает, что нечто помимо него играет им, строит из его лица рожи, живые человеческие движения превращает в механические.

«Позы, жесты и движения человеческого тела смешны постольку, поскольку тело (живое тело) вызывает в нас представление о простой машине»[[60]](#footnote-61).

Материя ищет возможности «превратить в свою собственную инертность, низвести до степени автоматизма вечно бодрствующую подвижность высшего начала» — души. «Она старается закрепить целесообразные движения тела в тупые, косные привычки, отлить изменчивые выражения лица в застывшие гримасы, словом — сообщить всей личности такие позы и {87} движения, чтобы она казалась всецело поглощенной материальностью какого-нибудь механического акта вместо того, чтобы вечно обновляться от общения с живым идеалом. Там, где материи удается таким образом притупить жизнь души во *внешних* ее проявлениях, затормозить ее движение, воспрепятствовать обнаружению ею грации, она придает телу комические черты. *Если бы мы хотели здесь определить комическое путем сопоставления его с антитезою его, то вернее было бы противопоставить его грации, а не красоте. В нем не столько безобразия, сколько косности*»[[61]](#footnote-62).

У Мольера вовсе отсутствуете всякое безобразие во внешности его героя, а играет большую роль отсутствие грации, косность и неуклюжесть.

Таким образом, подчинение всей внешности актера, — грима лица, движений, поз, формы и красок костюма, — подчинение всего этого тому «недостатку», который является основным у изображаемого лица, чрезвычайно важно для сценического выражения Мольера.

Все движения комического персонажа мольеровского театра, как я уже говорил, это ряд последовательных гримас, но таких гримас, которые подчинены главной гримасе, выражающей последнюю степень типичного воплощения недостатка.

В психическом смысле основной чертой в каждой роли проходит типичная страсть и желание ее осуществления, желание все усиливающееся, увлекающее играющего актера, и в конце доводящее его до полного безрассудства, чтобы не сказать до сумасшествия; наконец, в актере должна жить абсолютная вера в то, что абсурд не абсурд.

Актер, исполняющий, предположим, роль Журдена или Аргана, играет обязательно искренно «Мещанина» {88} Журдена или «здорового» Аргана, *в свою очередь играющих*, один дворянина, другой больного, и искренно верящих в это.

Журден, играя роль «дворянина» или Арган-здоровый, играя роль «больного», порою доходят до того, что не знают, играют ли они только роли или один стал на самом деле дворянином, а другой на самом деле больным. Они, так сказать, воплощаются в свои роли. Сганарель в фарсе «Лекарь по неволе», надувая других, так увлекается своим «докторством», что надувает сам себя. Он гениальный и искреннейший фантаст.

Исполнитель мольеровской роли должен прочувствовать не только все те эмоции, которые связаны с основным «недостатком» изображаемого лица, он должен не только преувеличить все те психические черты, которые связаны с «типичным» для данной роли, не только обобщить в пользу наиболее яркого выражения «недостатка» всю психику роли, но должен и найти для выражения косности изображаемого лица свойственные ей косные движения, так называемую гримасу роли. Потому что без внешнего выражения нет Мольера.

Комедии Мольера не только комедии обобщенных характеров, но и обобщенных комических положений.

Актер, играющий, предположим, Гарпагона, должен почувствовать, что он скупой, поверить в это, но он не должен забывать, что он играет не скупого «*человека*», а играет «типичное, мифологическое воплощение страсти» — скупости, обобщение скупости, поставленное нарочно и обязательно в смешное положение.

Следовательно, играя, актер не должен перевоплощаться, не должен *на самом деле* становиться «скупым». Актер должен играть его, представлять. Представлять, увлекаясь, живя своей игрой, но *играть*, выделяя и показывая все существенное для данной обобщенной фигуры. Только при таком исполнении {89} будет в каждом образе необходимый для Мольера контраст между «живой личностью» и покрывающей ее и автоматизирующей ее оболочкой «недостатка».

Какую бы фигуру Мольера мы не взяли, для них всех создана Мольером своя особая психология. И потому психическая разработка мольеровских ролей необходима. Но психология характеров Мольера зависит от их обобщенности, условности и от преувеличенности типичных черт этих характеров. Эта психология чрезвычайно проста, обобщена и даже схематична. И потому «жизненная» психологическая детализация ролей при исполнении Мольера совершенно неуместна, как неуместно все, что не связано с идейностью его комедий и условной формой его персонажей. Изображал ли Мольер какое-нибудь лицо ради забавного показания «недостатка» или просто выводил второстепенный персонаж какого-нибудь возлюбленного, возлюбленную, или веселого плутоватого слугу и веселую хитрую служанку, — все равно он представлял их себе, как условные, обобщенные характеры с выделенными типическими чертами.

Более широкими, детальными в реальном смысле характерами представляются центральные персонажи «больших» комедий Мольера: «Тартюф», «Скупой» и «Мизантроп». Но все же и эти более детальные характеры являются и преувеличенными, и обобщенными, и условными.

Мне не кажется характерной для затрагиваемых здесь и особенно примечательных на мой взгляд черт творчества Мольера его комедия «Мизантроп», это самое детальное в психологическом смысле и в то же время «моральное» и «публицистическое» его произведение. Оно стоит особняком во всем ряде произведений великого комического писателя и, пожалуй, допускает более или менее детальное психологическое толкование, поскольку в центральной фигуре этой комедий Альцесте выражены автобиографические черты самого Мольера. Хотя и Альцест является одним из представителей мольеровских мономанов своей страсти.

{90} Говоря о персонажах Мольера — я совершенно не касаюсь его сантиментальной пьесы «Don Garcie de Navarre», заимствованной из итальянской драмы Андреа Чиконьини «Le gelosie fortunate de prencipe Rodrigo», для Мольера совсем не типичной.

Что касается до мольеровского Дон Жуана, то характер героя этой романтической драмы мне представляется фальшивым по замыслу. Кстати сказать, эта романтическая пьеса в последней русской постановке на Александринском театре[[62]](#footnote-63) была истолкована почему-то как комедия-балет. Сам Дон Жуан был представлен каким то Вестрисом, выделывавшем не связанные с действием прыжки и па. А Командор был, к удивлению, смешон, и главным образом вследствие того, что его выход был нарочито подчеркнут режиссером как комический, смешными трюками слуг-арапчат и шаржированным каким то «ослиным» воем Сганареля — покойного теперь Варламова, игравшего эту роль, хотя и водевильно, но великолепно.

Обстановка этого спектакля была очень интересной и своеобразно передавала характер придворных спектаклей Louis XIV, хотя для Великого века, а в особенности для Мольера, была слишком графичной и ювелирной. Но, как художественное произведение само по себе, и как подход к декоративному построению, разрешающему вопрос о внешности Мольеровских постановок вообще, она была очень любопытной.

В типе дон Жуана с одной стороны Мольер хотел осмеять дворянство эпохи Людовика XIV, дать образ, близкий ко всем тем условным характерам, о которых мы говорили выше. С другой стороны, очевидно, его преследовал романтический образ дон Жуана Тирсо де Молина, и он хотел написать романтическое моралите. Но это не вышло. Кроме того, на Мольера, когда он писал эту пьесу, имел несомненное {91} влияние сценарий Commedia dell’arte. Этот сценарий представляет собою лишь схему пьесы де Молина. В нем чудесное переплетается с грубо комическим, а сам Дон Жуан лишен всякого характера, ибо весь центр представления перенесен на комизм положений, а именно на lazzi[[63]](#footnote-64) Арлекина, — слуги Жуана, и на разные внешние эффекты.

Блестящие образы Сганареля и всех второстепенных персонажей Мольеровского Жуана не могут заставить забыть деревянности «положительного» типа Эльвиры (положительные образы вообще мало удавались Мольеру) и отсутствия характера у Дон Жуана.

## 5

Мы видели сейчас лицо Мольера-сатирика.

Но великий комический писатель умел смеяться и *просто*, умел забавляться, шутить и забавлять и веселить других.

В маленьких фарсах и комедиях-балетах раскрывается особенно четко лицо Мольера-увеселителя.

Но и в своих «комедиях характеров» Мольер не перестает, на ряду с сатирическим отношением к жизни и людям, быть просто забавником, выдумщиком смешных положений, слов и трюков, напоминающих lazzi Commedia dell’arte.

Ошибочно мнение, что Мольер писал свои шутки, свои «комедии-балеты», вводил в свои комедии не имеющие якобы отношения к ходу действия интермедии, пасторали и т. под. только для того, чтобы угождать Королю.

Конечно, Королю Мольер угождал. Этого нельзя отрицать. Он жил в эпоху, когда только одобренное Королем входило в моду и получало широкую известность. Одобрение Короля играло роль нынешней {92} газетной рекламы, заметок и рецензий. Оно было необходимо хотя бы для того, чтобы представления посещались публикой.

Кроме того, Мольер был обласкан Королем и не мог по своей натуре не быть ему благодарным.

Мольер любил, как известно, хорошую, богатую обстановку, и ему не могло не доставлять удовольствия то, как ставились написанные им вещи при Дворе Людовика XIV. Не могло не радовать его и то обстоятельство, что смотреть на придворные представления собиралось все, что было действительно выдающегося во Франции. Для одного этого стоило писать.

Мы знаем, что бывали времена, когда Мольера стесняло покровительство Короля. Но в большинстве случаев Мольер был все же под властью обаяния Людовика.

Мольер писал свои комедии-балеты, соединял диалог с пантомимой, музыкой и танцами во-первых под влиянием итальянской Commedia dell’arte, во‑вторых потому, что сам, как актер, любил и танцевать и петь, и, наконец, потому, что видел в этом соединении художественный смысл.

Известно, что Мольер сам пел экспромты Маскариля в Жеманницах, Куранту Лизандра в Les Fâcheux, в Сицилийце куплеты Дон-Педро, пел в Лекаре поневоле, в Принцессе Элидской, в Комической пасторали, в роли Журдена и т. д.

В 1665 году он танцевал в Монпелье в балете «des Incompatibles», а в роли Лизандра (Pâcheux) танцевал куранту.

Доказательством того, что Мольер вводил танцы и пение в свои комедии, убежденный в их художественной необходимости, может служить то, что и до времени, когда Король стал заказывать Мольеру пьесы, Мольер ставил на своем театре хореографические интермедии. Так 19‑го мая 1662 года на афише его театра стояло: «Школа мужей и танец»; 11 июля 1664 г.: «Thébaide и танец»; 16‑го июля того же года: {93} «Thebaide и танец». Во время своих странствований по провинции Мольер не мог не ставить танцевальных пьес, которые были в то время в моде, так как пением и танцами обычно кончались все представления фарсов в итальянском духе, бывшие в то время в ходу.

Говорят обыкновенно, что Мольер не придавал цены своим интермедиям, своим «agréments», и поэтому будто бы большинство из них ставил только при Дворе, а не на собственном театре. Мольер вообще был очень скромным человеком и никогда своим произведениям оценки не давал. В собственном театре Мольера не шли только Les Amants magnifiques, не шел балет к Жоржу Дандену, и есть предположение, что были исключены интермедии к l’Amour médecin. Но последнее — только предположение. Не ставились вышеуказанные балеты на собственном театре Мольера лишь потому, что постановка была связана с очень большими расходами[[64]](#footnote-65). Других причин не было и быть не могло. Основываясь на предположении, что Мольер якобы не ценил своих комедий-балетов и «agréments» к комедиям, — ни комедий-балетов, ни agréments в наше время почти не ставят. Ставя, скажем «Мнимого больного», выбрасывают все интермедии, не считая, что этим искажают Мольера.

Еще Теофиль Готье «считал, что произведения Мольера искажаются и теряют весь свой смысл, если купюрует les agréments»[[65]](#footnote-66).

И это несомненно так. Потому что у Мольера в комедиях-балетах сливались, насколько это было возможным в то время, в гармоническое целое — танец, музыка и слово. У него одно с другим в пьесе связано *ритмически*, и все слито в одно целое. И если выбросить одно, нарушается весь ритмический рисунок пьесы.

{94} Для того, чтобы заметить музыкальность и, если можно так выразиться, танцевальность мольеровского *текста*, нужно читать и слушать комедии и комедии-балеты Мольера в подлиннике. Слушающий внимательно не может не заметить музыкальности ритмов и темпов отдельных его сцен.

Соединяя искусство слова, музыки и танца во едино, Мольер ставил на первое место слово и считал, что желанная для него гармония возможна только тогда, когда хореограф и музыкант подчинены поэту. И поэтому Мольер требовал, чтобы балет и музыка «естественно входили» в комедию. Правда, это ему не всегда удавалось. Но все же это было его несомненной задачей.

Необходимо отметить еще то обстоятельство, что танцы Мольера всегда выражают какое-нибудь логическое действие, в отличие от балетов, существовавших до Мольера, которые были ничем иным как только танцевальными дивертисментами, причем танцы носили характер только пластических или гимнастических упражнений. Конечно, и Мольер не обходился без неизбежных в его время passepied, курант, шаконн, сарабанд и т. п. Но, в общем, танцоры им написанных балетов не только виртуозы техники, но и актеры, логически действующие. Вспомните интермедии Мнимого больного, Пурсоньяка, Мещанина (сцена одевания Журдена), Amour médecin и т. п.

Таким образом, балеты Мольера для XVII века были новшеством. Они представляли собою произведения, в которых слова, мимика и пластика сливаются, подчиненные музыкальным ритмам и темпам. Те комедии Мольера, в которые как будто «вставлены» эти балеты, несомненно находятся в смысле ритмического движения в зависимости от музыки и танцев этих балетов и наоборот.

Каждая комедийная сцена как будто подготовляем в ритмическом смысле и в смысле темпа следующий балет и вытекает из предыдущего.

{95} Мольер «понимал, что зритель под впечатлением музыкального ритма желал бы найти в построении комедии, как бы продолжающийся отголосок»[[66]](#footnote-67) балета. Таким образом в «диалоге» мольеровских комедий, «реплики качаются, как будто они сохраняют между собою нечто в роде размера»[[67]](#footnote-68).

Различным ритмам слов на сцене должны соответствовать и соответствующие ритмы движений. И только эти ритмы, воспринятые из мольеровского текста, могут указывать ритмы «переживаний» актеров. А не наоборот. Совсем так, как при сценическом исполнении музыкального произведения. Как будто под словами все время звучит музыка. Эту особенность мольеровских комедий-балетов я заметил, когда работал над его «Мещанином-Дворянином», и, основываясь на ней, я и ставил эту комедию[[68]](#footnote-69). Позднее я нашел подтверждение своего наблюдения в критической литературе о Мольере.

М. Доннэ пишет по поводу сцены 3‑го акта «Мещанина» между Клеонтом, Люсиль, Ковьелем и Николь: «Диалог как будто танцует; настолько он нежен, легок и быстр; он почти весь состоит из каденцированных реплик. Все четыре действующих лица кажутся действительно танцующими “па” ссоры и примирения. Их реплики скрещиваются, перемешиваются, образуя симметричные фигуры»[[69]](#footnote-70).

Оже по поводу той же сцены пишет, что «движения, переходы настроений и решительность обоих мужчин повторяются обеими женщинами и наоборот… Отсюда вытекает само собой на сцене ряд движений одного порядка и ряд противоположных им движений, которые кажутся начерченными балетмейстером».

Как в музыке повторяется обычно и варьируется какая-нибудь тема, так и комедиям Мольера {96} свойственны подобные повторения и вариации в тексте и положениях. И, само собой, таким повторениям и вариациям текста должны соответствовать повторения и вариации движений.

«Все элементы, — говорит Оже, — из которых составлен первый акт[[70]](#footnote-71), в точности встречаются во втором: признания Любэна, монологи Жоржа Дандена, бесстыдство Клитандра, Анжелики и Клодины, наконец глупое упрямство господина и госпожи де Соттанвиль. То же самое положение продолжается. Те же самые средства пущены в дело. Но сцена за сценой положение становится более оживленным, более сильным. Средства, хотя в основе и похожие, в смысле формы варьированы с таким искусством, что кажутся новыми».

Музыкальность, свойственная тексту комедий-балетов Мольера, почти всегда присуща тексту и его комедий. В «Лекаре по неволе» или в «Плутнях Скапена» аритмическая проза простонародного языка вдруг становится каденцированной, ритмической, «как будто качающейся на крыльях стиха». Ритм песенки Сганареля во французском тексте совершенно музыкально логично переходит в следующий, я бы сказал, танцевальный терцет двух слуг и Сганареля.

Особенно близкими к комедиям-балетам по музыкальности текста являются две вышеуказанные пьесы и Амфитрион.

План № 1

«Лекарь поневоле» на сцене Императорского Малого театра

а а1 — задник; б б1 б2 б3 — балюстрада; в в1 в2 в3 — кулисы; г г1 — домики; д д1 — двери; е е1 — окна; Н Н1 — передний занавес; з з1 з2 з3 — порталы с ложами для музыкантов (к к1)

При постановке «Лекаря по неволе» на сцене Московского Императорского Малого Театра я смотрел на этот фарс, как на комедию-балет. В этой же работе моей задачей было сценически выразить тесную зависимость между фарсами Мольера, каковым является, например, «Лекарь», и простонародной итальянской импровизированной комедией, Commedia dell’arte. Я хотел показать преемственность формы мольеровского фарса от фарса итальянской Commedia dell’arte {97} и преемственность мольеровских лиц от постоянных персонажей («постоянных масок») итальянской комедии. У меня была мысль дать весь этот претворенный Мольером итальянский театр в рамке, соответствующей условной сцене итальянской комедии, но несколько преображенной в стиле придворных спектаклей эпохи Короля Солнце, в моем понимании этой эпохи. Я хотел дать спектакль XVII века итальянского народного фарса в том виде, в каком принимал этот фарс мыслитель Мольер, и в каком этот спектакль отразил бы сущность придворного «Великого века».

Потому что в комедиях-балетах Мольера соединились в одно, и пышный придворный театр и театр народный. И тот и другой, скрюченные мировоззрением Мольера в гримасу.

Придворный театр родился в Италии и достиг расцвета в Испаши.

Прекрасный придворный театр, раскрывающий перед зрителем царственную жизнь, преображенную фантазией. Все роскошно, пышно и величественно, как в сказке. Все движется, как по церемониалу, вычерчивая под музыку причудливые узоры, придуманные волшебником хореографом. В этой фантастической придворной жизни не говорят просто, а поют, или звучно читают стихи.

А народный театр, это — театр безудержной насмешки над себе подобными, театр гримасничающей сатиры, театр, где действуют обыкновенные люди, говорящие простым, доступным всем земным языком.

«В Лекаре по неволе» Жеронт был изображен мною, как Панталоне с некоторыми чертами французского Полишинеля, что немало возмутило некоторых участвовавших в спектакле. А слуги, — один был Гро-Гильомом, известной французской ярмарочной постоянной фигурой, другой Тривелином. Все персонажи должны были быть несколько карикатурными {98} с гримом, напоминающим «маски» итальянской комедии. В представление были введены по традиции Commedia dell’arte, а также по обычаю Мольера, балетные «выхода», сопровождаемые музыкой. Так, появление Сганареля в костюме доктора сопровождалось музыкой. Следом за ним выходили, танцуя, доктора-карлики, семь маленьких мальчиков с клистирными трубками, щипцами и т. п. в седых париках с длинными буклями, в очках и докторских костюмах. Эти мальчики появлялись, проделывая смешные па под музыку сарабанды, и перед выходом больных. Выход больных был поставлен также в роде балетного «entrée». Мальчики — доктора появлялись и в финале комедии. Музыка была взята из произведений Люлли. Весь спектакль шел в легком жизнерадостном тоне и головокружительном, конечно, насколько этого можно было добиться, темпе. Движения были построены в четком рисунке итальянской комедии. Но соритмичности тонов и движений добиться мне не удалось.

Рамой для представления была условная декорация, одна для всех актов, представлявшая как бы соединение принципа постоянной сцены театра итальянских комедиантов в Париже со сценой придворных спектаклей Людовика XIV. Сцену обрамлял портал с двумя ложами для музыкантов. И закрывалась она особым занавесом. Декорации должны были быть написанными в характере придворного барокко, но несколько утрировано и, если можно так выразиться, балаганно-красочно и намеренно «театрально»[[71]](#footnote-72).

## **{99}** 6

Для человека, знакомого с Commedia dell’arte, совершенно несомненна преемственность произведений Мольера от этих представлений.

Мы убеждаемся в этом, видя, что в разных комедиях Мольера действуют в сущности всегда одни и те же лица, несмотря на разные имена. Всех его лиц можно разделить на несколько типов, и для каждого из них найдется прототип среди постоянных масок Commedia dell’arte.

Мы убеждаемся в этом, изучая построение мольеровских комедий и сравнивая сюжеты его первых комедий и некоторые положения всех других его комедий с положениями и сюжетами Commedia dell’arte.

Все второстепенные персонажи мольеровская театра: — слуги, служанки, старики-отцы, влюбленные обоего пола, это — потомки «постоянных масок» итальянской комедии dell’arte. Говоря о слугах я не исключаю и таких выдающихся персонажей Мольера, как Сганарель. Одно его имя Sganarello, заимствованное у слуги комедий dell’arte, уже указывает нам, откуда происходит этот тип.

Мольер, взяв условную схему «постоянных масок» итальянской комедий, развил их типичность и дал им в своей обработке ту плоть и кровь, которую давали стереотипной схеме типов сами итальянские комедианты уже на сцене.

Итальянская комедия дала Мольеру и Ковьеля, и Скарамуша, и Тривелина, и Полишинеля, и Доктора, и Труффальдино, Лелия, Скапина и др. И все его служанки не что иное, как вариация на тип {100} знаменитой служанки, — Коломбины, Изабеллы и т. п. Его напыщенные хвастуны, дворяне и даже сам дон Жуан очень напоминают знаменитого Capitano, хотя эта «маска» целиком Мольером и не заимствована у итальянцев.

Представления итальянской комедии, которые Мольер видел и в провинции и в Париже, были построены, в большинстве случаев, на тех же принципах, на которых строил Мольер и свои комедии. Три единства; комизм преимущественно в положениях; вместо жизненных характеров — условные и одни и те же во всех пьесах типы, «постоянные маски», каждая из которых олицетворяла всегда и прежде всего одну и ту же страсть; условное построение действия на условной сцене; наконец, как в мольеровских комедиях-балетах так и в Commedia dell’arte диалог соединялся с пантомимой, танцами и пением.

Первые комедии-фарсы Мольера можно считать ничем иным, как записанными в драматической форме и обработанными сценариями импровизированной комедии. Насколько Мольер пользовался излюбленными темами сценариев итальянской комедии, известно каждому, читавшему эти сценарии. И можно думать, что во время своих странствований по провинции Мольер и играл некоторые из своих фарсов, как сценарии, заполняя заранее сочиненное импровизациями и смешными трюками, lazzi итальянской комедии. Известно, что Мольер во время провинциальных «гастролей» своей труппы играл и по сценариям. Нам известны также его позднейшие сценарии для импровизационного исполнения. Например, сценарий Брака по неволе. На мой взгляд, гораздо более характерный для Мольера, как «сатирика-увеселителя», чем одноименная его комедия.

Во время странствований Мольера по провинции спектакли его труппы мало чем отличались от представлений других странствующих трупп, бродивших по Франции в то время. «Компании» были преимущественно итальянские, состоявшие из актеров, отправлявшихся {101} за границу на заработки. Встречались труппы и французские, — подражавшие итальянцам. Разыгрывали эти труппы импровизированную комедию. Сюжеты своих представлений они или сочиняли сами или пользовались сценариями, переходившими из поколения в поколение или, наконец, исполняли со всякими трюками и вольностями комедии, написанные опять же на темы сценариев Commedia dell’arte.

С сочинительства в духе Commedia dell’arte, именно *для себя*, для подвижного, изобретательного, свободно владеющего экспромтом актера, и именно для членов своей труппы, начал Мольер. И темы его первых комедий «Летающий доктор», «Мнимый рогоносец» и т. под. нечто иное, как обработка тем Commedia dell’arte.

Приехав в Париж, Мольер столкнулся опять же с итальянской труппой, которая с ним конкурировала и даже играла в одном с ним театре. И началась борьба, в которой труппа Мольера старалась бить итальянцев, имевших сначала подавляющий успех, их же собственным оружием. Ко времени смерти Мольера оба соперника, французский и итальянский, сделались более или менее похожими, потому что один заимствовал у другого.

Играть свои произведения Мольер в основе не мог иначе, чем играли итальянские комедианты, уже вследствие одного того, что все время сталкивался с ними, учился актерскому у них же и с детства их игрой увлекался.

Мольер считался даже учеником знаменитого буффона и мимиста Тиберио Фиорилло, игравшего постоянную маску Скарамучья (по-французски Скарамуша). Некоторые из сценариев Фиорилло послужили основой и для мольеровских комедий. Мы знаем, что Мольер смеялся над патетическим, «демоническим», как он сам его называл, тоном современных ему французских актеров[[72]](#footnote-73). И ему была ближе {102} «естественная простота» актеров Commedia dell’arte «simolicité d’une pure nature», как пишет знаменитый арлекин Герарди[[73]](#footnote-74). Простота, соединенная с виртуозной техникой.

Про игру знаменитого Фиорилло, учителя Мольера, тот же Герарди писал: «Этот великолепный актер обладал такой высокой степенью совершенства чудесного таланта, что больше трогал сердца одной естественной простотой, чем обычно трогают самые искусные ораторы очарованием самой убедительной риторики»[[74]](#footnote-75).

Но под «естественной простотой» актеров Commedia dell’arte и актеров труппы Мольера не следует понимать ту житейскую простоту, которая составляет отличительный признак современного натуралистического и психологического театра.

Психологическая детализация была совершенно чуждой итальянским и мольеровским актерам, как была чужда их игре и всякая *жизненная* психология. Их игра может быть названа не жизненно-естественной, а театрально-естественной. Потому что театр был для них не отражением жизни, а «представлением» жизни в смешном и утрированном виде, чем и определялся характер их тона, и что допускало на сцене и имитационные гримасы и клоунаду и всякие фортеля чисто «театрального» характера.

Говоря кратко, игра Мольера должна была всецело определяться условно-обобщенным характером его типов и условным построением его комедий, чем определялась и игра актеров Commedia dell’arte.

Что лее касается «естественности» в игре актеров итальянской комедии, то она вызывалась необходимостью непосредственного общения между сценой народного театра, каковым был театр итальянской комедии и, народом, из которого состояли зрители.

{103} Комедия dell’arte потому и импровизировалась, что вначале все ее представления носили характер сатиры на нравы того общества, среди которого она представлялась, и речи и действия ее комических персонажей должны были меняться сообразно с обстоятельствами, возникавшими по ту сторону подмостков и сообразно с индивидуальностью актеров.

Мольер заимствовал целый ряд персонажей у Commedia dell’arte, потому что идейная схема этих персонажей вполне отвечала художественным замыслам Мольера. Та же обобщенность черт ради выделения основного «недостатка».

Мольер как бы завершил собою ряд великих комедиантов dell’arte. На старой канве он вышил новые узоры. Он поднял до общечеловеческого значения старые сюжеты и типы. И навсегда запечатлел их в литературной форме.

Из персонажей комедии dell’arte, представлявших в сюжетах лишь мертвую статическую схему и нуждавшихся для жизни в актерской импровизации, в актере-авторе, Мольер, будучи автором и актером, создал уже на бумаге живые динамичные характеры или вернее «живые типичные воплощения страсти», выражающие его индивидуальное мировоззрение.

## 7

Мольер строил свои комедии, пользуясь теми же условными принципами, на основании которых были построены сюжеты и сами представления комедии dell’arte потому, что он имел в виду ту сцену, на которой сам играл и которая в его время была или условной сценой комедии dell’arte, или ее, опять же условным, видоизменением или, наконец, условной сценой ложноклассической трагедии.

Условное устройство сцены для представления комедий Мольера — необходимо и в наше время.

Потому что условное построение его комедии, — все эти условные входы и выходы, нарочитые положения, {104} натуралистически не связанные с центральным действием интермедии, танцы, вокальные номера и т. под., — все это может быть *художественно оправдано* лишь соответствующей условной обстановкой.

Условная сцена является выразительной и для внутреннего содержания и идейного смысла мольеровских комедии. Без внешней условности театр Мольера теряет на сцене весь свой философский смысл.

Мольер не знал я не мог желать другой сцены для своих представлений кроме условной, «театральной». Во время скитаний с труппой по Франции он ставил свои комедии так, как ставили свои спектакли все другие кочующие труппы того времени.

Странствующим актерам не приходилось особенно много думать об обстановке, когда нужно было весь реквизита таскать чуть ли не на себе.

Странствующая труппы передвигались от границы Испаши до севера Франции то на повозках, запряженных волами, то верхом на мулах или лошадях, где на лодках, а иногда попросту шли пешком от города до города.

Играли на дворах, на площадях или в трактирах и на постоялых дворах. Сцены были импровизированные. Устраивались подмостки, с трех сторон которых собирались зрители. В глубине подмостков вешалась или цветная занавеска, из складок которой выходили актеры, или же декоративный фон, обычно в комедиях dell’arte изображавший улицу, часто нарисованный только углем.

Такой была сцена Commedia dell’arte. Такова же и схема устройства мольеровской сцены, совершенно отвечающая манере постановки мольеровских пьес и в наше время. *Я говорю не о примитивности и не об однообразии этой сцены, но об ее основной идее*. Примитивность этой сцены обусловливалась только условиями времени. И эта примитивность не является для Мольера выразительной, как не являются выразительными для Мольера те декорации, {105} в которых шли пьесы его предшественников, — Лариве, Буаробера, Дюрваля и др., и которыми он, по необходимости, в Лионе, а может быть сначала и в Париже, обставлял свои спектакли.

Вот что, например, сказано у Дюрваля по поводу обстановки одной из его комедий:

«В глубине сцены — кровать; налево — крепость такой величины, чтобы в ней мог поместиться маленький корабль; у этой крепости должен быть выход для корабля. Вокруг означенной крепости должно быть море, высотою в два локтя и восемь пальцев, а рядом с крепостью — кладбище с колокольней и тремя могилами. С другой стороны зритель должен увидеть лавку живописца с картинами, а рядом с этой лавкой должен находиться обязательно сад или лес, где должны быть яблоки и мельница».

И все это на подмостках в несколько метров длины!

Подобную планировку устроил, ставя Мольера в Берлине, Рейнгардт. Зрители, конечно, вместо того, чтобы слушать и смотреть «Мольера», думали над тем, — почему люди выше домов, почему головы уходящих за дома видны через окна второго этажа этих домов и — что, вообще, декорация означает. А декорация не означала ничего, кроме желания режиссера показать, что он знакомь с театром XVII века и пооригинальничать в ущерб автору. Ясно, что ставивший пьесу, Мольера не знал, а был у него в запасе лишний режиссерский «трюк», который он случайно, «не на тему» применил.

Мольер не мог быть удовлетворенным городскими театрами Парижа своего времени, вследствие их технической примитивности и нелепости расположения в них зрителей.

Даже в лучшей театральной зале Парижа, в Пале-Рояле, — куда Мольер со своей труппой перебрался в 1661 г., после того как решено было ломать театр Пти-Бурбон, где он играл вместе с итальянцами {106} с 1658‑го года. — Мольер не мог обставлять свои пьесы так, как бы хотел.

Будучи неудовлетворенным городскими театрами Парижа, Мольер по-видимому вполне принимал характер постановок на сцене придворного театра Людовика XIV и архитектонику сцены Commedia dell’arte, потому что, применяясь к этим сценам, он строил все свои пьесы. А спектакли на придворном театре доставляли ему даже большое удовольствие.

Принимаясь за постановку Мольера, мы будем игнорировать все то случайное, что было создано несовершенством техники и условиями жизни XVII века. Но мы не можем не считаться с идеями тех сцен, на которых играл Мольер.

В Пале-Рояле, как и в других театрах Парижа того времени, Мольера должна была не удовлетворять не только техника сцены, но главным образом зрители, посещавшие его спектакли. Эти зрители состояли из определенного кружка людей. Масса в то время не посещала театров и не имела о них никакого представления. Партер театра наполнялся три раза в неделю, — по пятницам, воскресеньям и вторникам, — лавочниками местного квартала, школьниками и служащими у придворных господ. Лучшие места занимали люди, имевшие отношение ко Двору, аббаты, куртизаны, лица из литературных кружков и в ограниченном количестве богатые коммерсанты. Ни чиновники, ни врачи, ни ученые, ни адвокаты театров не посещали.

Первые представления новых пьес давались обычно по удвоенным ценам по пятницам для того, чтобы второй спектакль шел в воскресенье, и был бы полный сбор. В день спектакля афиша зеленого цвета извещала, что будет представлена такая-то новая пьеса «господина де Мольер». На афишах печаталось только название пьесы, имя автора, час начала спектакля и иногда краткое содержание пьесы, имевшее целью завлечь публику. Иногда это содержание выпускалось отдельными листками, которые раздавались у {107} входа в театр. Фамилии актеров не печатались. Они появляются на французских афишах только с 1789 года.

По афише спектакль должен был всегда начинаться в два часа дня. Но так как во времена Людовика XIV парижане обедали в 2 часа, то зрительный зал начинал наполняться не ранее четырех часов дня.

Зал Пале-Рояль был двухъярусный, хотя и с вызолоченными полукруглыми балконами, кончавшимися у сцены, но довольно грязный. По свидетельству одних, этот зал вмещал 3 – 4 тысячи человек, а по свидетельству других — в половину меньше.

Это был зал итальянского типа, созданного для опер-балетов и для того, чтобы богатые знатные зрители флиртовали и болтали в удобных ложах, — из которых обычно или ничего не видно или видно все вкось, — а совсем не для смотрения и слушания спектакля.

Зрители попроще занимали партер, в котором не было сидений. Все стояли. В дни премьер за плату в 30 sols, а в другие дни за пятнадцать. Партер был отделен от сцены низкой решеткой, чтобы зрители не лезли на сцену. Зрители познатнее занимали ложи и амфитеатр. Эти места стоили от трех до одиннадцати ливров. Перед самым поднятием занавеса или даже после появлялись владельцы самых дорогих билетов и с шумом, считавшимся признаком хорошего тона, рассаживались на самой сцене.

Перед занавесом по обеим сторонам того места, где теперь суфлерская будка, висели две люстры, служившие для освещения действия; по 10 – 12 свечей в каждой. Суфлерской будки не было. Суфлер помещался за кулисой. Перед началом спектакля эти люстры опускались до полу, сальные свечи в них зажигались осветителем, и люстры опять поднимались кверху.

Наконец, часов около пяти спектакль начинался. Он продолжался, обычно, два часа.

{108} Зрители зала видели прежде всего перед собою человек пятьдесят «знатных», сидевших на сцене и окружавших место действия. И без них на сцене двенадцати футов в ширину и одиннадцати в глубину было мало места для действия. Они же стесняли всякое движение актеров[[75]](#footnote-76), а о постановке каких-нибудь сложных декораций, само собою разумеется, нечего было и думать.

Актеры принуждены были выходить только из глубины. Декорации должны были ограничиваться только «задником», потому что по бокам ничего нельзя было ни вешать, ни ставить. Аббат de Pure так писал о зрителях на сцене: «Люди, которые находятся здесь или приходят в время действия, производят невыносимый беспорядок и сутолоку. Сколько раз, когда актер произносил по роли: “а вот и он… я его вижу…”, в зрительном зале принимали за действующее лицо, которое должно явиться по пьесе, какого-нибудь видного и хорошо одетого зрителя, входившего в это время на сцену и искавшего свое место»[[76]](#footnote-77). Некоторые кавалеры, занимавшие места на сцене, считали своим долгом, ради шика, даже громко разговаривать во время спектакля. Впрочем, такая «культурная» манера держать себя в зрительном зале принята, как приходится мне наблюдать, и современными посетителями театров. Но зрители XVII века, желая обратить на себя внимание и показать себя, шли дальше театрального зрителя XX века. Иногда, чтобы обратить на себя внимание, они подавали актерам свои реплики. Являлись они на сцену и с собаками и заставляли их среди действия проделывать всякие фокусы.

Само собою разумеется, что при таком положении сцена обставлялась лишь самым необходимым. Так, например, для «Тартюфа» — «театр» должен был {109} «представлять комнату. — Нужно два кресла, столь, на нем ковер, два канделябра». Вот и все. Для «Мизантропа»: опять «театр» должен был «представлять комнату. Нужно шесть стульев, три письма»[[77]](#footnote-78). Вот и все.

Так же примитивно по необходимости относились в то время в частных театрах и к эффектам.

Например, когда понадобилось в 1662 году в трагедии Роцидора «La mort de Cyrus ou la Vengeance de Thomiris» изобразить приближение войска на призыв одного из героев: «ко мне солдаты», то попросту опустили занавес, на котором была изображена сражающаяся армия, переходящая через мост.

Мольер, любивший в своей частной жизни окружать себя красивыми вещами и понимавший толк в живописи, не мог быть удовлетворен такими постановками. По свидетельству Перро, он «удивительно понимал костюмы актеров и умел дать им настоящий характер». Есть предположение, что Мольер сам писал декорации для первых своих пьес[[78]](#footnote-79). Во всяком случае его дружба с Пьером Миньяром, его связи с другими художниками и то, что расходы по постановкам в его театре с каждым годом увеличивались, позволяют нам утверждать, что Мольер любил богатую и художественную обстановку.

Примером для более богатых постановок служили Мольеру спектакли при Дворе.

При всех неудобствах помещения Пале-Рояля он все же ставил там, по примеру придворных представлений, почти все обстановочные комедии-балеты, шедшие при Дворе. В национальном архиве Парижа можно видеть гравюру, изображающую богатую декорацию первой интермедии les Amants magnifiques, сделанную для собственного театра Мольера.

{110} Как я уже говорил, одной из причин работы Мольера для придворных спектаклей была большая для него, как для художника, радость видеть свои пьесы богато обставленными. Он находил удовольствие и честь в том, что театром для его произведений служили те прекрасные залы дворцов, те великолепные сады, где Король появлялся то паладином, то легендарным богом Нептуном, Аполлоном, где «любовались красотой танцующих Монтеспан и Лавальер»[[79]](#footnote-80).

А как известно, придворные спектакли обставлялись с большой роскошью.

Так, постановка Жорж Дандена с Дивертисментом стоила 52972 ливров за постановку «les Amants ruagnifiques» в Сен-Жермене Мольер с труппой и декоратором Вигарини получили 43092 ливров[[80]](#footnote-81). Спектакль — «Мещанина-Дворянина» в Шамборе стоил около 4900 ливров.

Представление о богатстве декоративной и машинной части придворного спектакля эпохи Людовика XIV дают нам сохранившаяся гравюры и описания.

Последняя картина балета «Les noces de Thétis» описывается так[[81]](#footnote-82): «В заключение вместе с Геркулесом и освобожденным Прометеем появляются Свободные Искусства. Они танцуют, пока 18 человек спускаются с неба на шести облаках, закрывающих часть декораций дворца. Между тем, перспектива дворца превращается в тучи, и среди них появляется множество богов; сверху открывается большое отверстие, в котором по обеим сторонам сидят 18 небесных Премудростей, ожидающих Юнону и Гименея; аккорд их голосов создает сладостную мелодию. Юнона и Гименей, спустившись с неба на лоно одной из самых больших туч, приближаются в середину {111} Премудростей. Потом все опускаются на землю, и шесть туч одна за другой приближаются к Юноне. Затем раскрываются все остальные тучи, и в глубине появляется Дворец, весь из золота и хрусталя самых разнообразных цветов. Зрелище становится еще более прекрасным оттого, что, когда Юнона и Гименей танцуют, из туч выходит хор танцующих с большой грацией амуров. И таким образом кончается столь великолепное представление».

Декорация «Принцессы Элидской» на придворной сцене состояла из площадки, обрамленной грабами и боскетами; «это была древняя Греция, одетая, как Версаль. Не более правдоподобными были и действующие лица, одетые по рисункам Израэля Сильвестра. Принцесса декольтирована, в корсаже с полудлинными рукавами; прическа ее в перьях; в центре сверкает эгрет; раба с двойной юбкой; верхняя открытая со шлейфом, который поддерживается пажом. На мужчинах плоские шляпы с перьями (salade à plumes), завитые парики, жабо, короткие плиссированные юбки, кривые сабли. Пажи в придворных одеждах 1664 года. Для того, чтобы осветить все эти маски, над авансценой было повешено пять люстр со свечами»[[82]](#footnote-83).

«Мнимый больной» шел в Версале в одной декорации. Сзади была архитектурная стена с тремя большими арками, за которыми открывались архитектурные перспективы. От этой стены к авансцене, по обеим сторонам, шли кулисы (по восьми с каждой стороны), изображавшая громадные вазы на пьедесталах с цветами. Сверху спускалось пять люстр.

Основная черта всех этих декораций, как определенно видно, «театральность». Перед вами не жизнь, а «театр», на котором театральничают, т. е. представляют гримасничают люди. Эти декораций не стремятся натуралистически *обозначить* место действия {112} и дать его реальную иллюзию. Он — рама. И рама, годная для всякой комедии Мольера, при условии изменения кое-каких деталей и аксессуаров.

Эти «театральный» декорации и обстановка, подчеркивающие «театральничанье» персонажей Мольера, говорят одним языком с самим Мольером. Пьесы Мольера нарочито театрально изображают театральничающих людей эпохи Короля-Солнце. И эти декорации нарочито театральны. Пьесы Мольера условны по своей архитектонике. И эти декорации условны. Люди в пьесах Мольера и их действия обобщены, упрощены. Обобщены и упрощены, в смысле городьбы, и декорации мольеровского театра. Эти декорации, когда в них представляются чистые комедии Мольера более просты, даже примитивны и напоминают о театре итальянского фарса. Или напоминают декорации ложноклассической трагедии. Когда же в них представляются комедии-балеты, то они фантастично-пышны. Пышность и фантастичность придворных декораций для представлений комедий-балетов Мольера существенна потому, что все выхода и действия этих балетов королевски пышны и фантастичны.

Доля этой пышности и фантастичности, не подавляющая, не кричащая, должна быть и в декорациях для чистых комедий и фарсов Мольера, потому что у него всегда два лица: лицо народного сатирика и лицо балетного сочинителя, придворного увеселителя.

И второе лицо, в ритме ли диалога, в ритме ли движений его комедий всегда глядит из-за первого.

Пышность, фантастичность, красочность внешности комедий — балетов Мольера, как и сами герои Мольера, не утонченная, а гримасничающаяся пышность, — королевская пышность, слитая с простонародной забавой, с представлением народного фарса.

Пляшет на сцене мольеровский диалог, и в декорациях должны плясать краски.

Как весело летит к сумасшедшей развязке действие комедий Мольера, так же весело должны кружиться яркие краски мольеровских декораций.

{113} Театр Мольера это — королевский изящный балаган, поставленный здоровым весельчаком-философом выводящим на сцену этого пестрого балагана гримасничающих живых людей, превращенных силою владеющего ими недостатка в автоматов этого недостатка.

Но балаган с такими действующими лицами, поступки и слова которых, хотя и обобщены с точки зрения психологии, но все же психически оправданы. И балаган не просто, а выражающий всем что действует на нем философское мировоззрение его создателя, Мольера.

Из Мольера современный нам театр с уклоном в сторону пессимистического мировоззрения, если он захочет углубиться в сущность творчества Мольера, может сделать совсем другого писателя. Но необходимо помнить, что Мольер величайший беззаботник, а не печальник.

Теперь очень часто, когда говорят о комедии dell’arte, смотрят на эти представления с точки зрения Э. Т. А. Гофмана. Но, когда я говорю о Commedia dell’arte и связываю Мольера с этими представлениями, я совершенно отбрасываю гофмановские объяснения по поводу представлений Commedia dell’arte. Гофман видел в них то, чего в них не было. А Мольер именно то, что в них было. Гофман фантазировал и окрашивал Commedia dell’arte своим мировосприятием.

Если для романтика-печальника Гофмана, смеявшегося над жизнью сквозь слезы, мир представлялся театром автоматов, управляемых судьбою, вертящихся в своем быту и не замечающих ни судьбы, ни таинственного, проявляющегося в реальном мире. То для Commedia dell’arte и для Мольера автоматичность действующих лиц не была следствием какой то высшей, таинственной причины, управляющей ими, а просто результатом, как мы видели, их реального порока или недостатка, который владеет ими вполне, но которого они не замечают. Ни что мистическое {114} в жизни этих живых автоматов роли не играет. Они автоматы своего недостатка, и потому они просто смешны. Автоматы же Гофмана смешны грустно, потому что читая о них, мы видим за ними прекрасный фантастический мир, которого они не видят и не знают того, что в нем — истина, а не в той жизни, в которой они живут. Еще одно основное отличие персонажей Гофмана от персонажей Commedia dell’arte, Мольера. Первые — вполне реальны и живут в реальной жизни, и их автоматичность познается из всего произведения в целом, из тех мест, где они сталкиваются с проявлением фантастического в этой жизни, из их косного непонимания всего того, что за пределами их самодовольного филистерства. Вторые — совсем не реальны, а театральны, и их автоматизм познается сразу через них же самих, благодаря четкости порока или недостатка, который они носят на себе, как футляр, не замечая его; этот порок и автоматизирует их, и ради его выделения вся психология этих персонажей, как живых людей, обобщена и упрощена.

# **{115}** Театр и война(К постановке трагедии Озерова «Димитрий Донской»)

Искусство не тенденциозно и не утилитарно.

Цель искусства — само искусство, проявление той творческой силы, которая живет в художнике.

Эта творческая сила — выражение божественного в человеке. Она — глагол Небес, раздающийся на земле, открывающий присутствие Бога в материальной жизни и связывающий жизнь земную, временную с жизнью небесной, вечной.

Под влиянием этой силы вся наша жизнь освещается для художника *иначе*, видится под знакомь вечности. И художник, по выражению Белинского, «открывает нам» в этом, знакомом нам, обыденном мире, «новый преображенный мир страстей и жизни».

Мы идем в театр, чтобы, волею вдохновения художника, вознестись в те области, откуда мир и человек виден не во мраке временного, а в лучах вечности.

Но на зарождение творческой силы в художнике не остается без влияния и окружающая его материальная жизнь.

Ее события и люди, а главным образом настроения, возбуждаемые в художнике событиями и людьми жизни, служат поводом для той творческой работы духа, которая ведет к раскрытию вечного во временном.

В этом смысле, в смысле духовном, — всякое художественное произведение может быть современным и не современным.

В этом смысле всякое старинное художественное произведение может стать современным, если в нем живут или могут быть в нем вызваны, — если это {116} произведение театральное или музыкальное, нуждающееся во внутренней интерпретации, — те душевные настроения и те одухотворенные идеи, которые живут или лишь предчувствуются в современной жизни.

И театр может быть «современным». Но *только в духовном смысле*, а не в смысле сюжетном, не в смысле «полезном», не в смысле тенденциозном.

Иначе, театр «не искусство».

Наш театр этой истины не понимает.

Наши сцены в громадном большинстве случаев или имитируют жизнь, преподают дешевую прописную мораль, иллюстрируют политические памфлеты, военные события, газетные хроникерские заметки, судейскую и скандальную хронику, или перемывают грязное белье, подобно уездной сплетнице.

А театральные деятели, производящие такие эксперименты, думают, что они делают весьма нужное дело.

Театр имитирующий жизнь *без всякого духовного основания*, требующего не изображения, а преображения жизни, подобен подражающей обезьяне. Театр, имитирующий жизнь с тенденциозным основанием, может быть приравнен к газетному фельетону, к прописи, к наставлению «как жить» в лицах, к хроникерской заметке о происшествии, к иллюстрированной военной хронике, к политическому памфлету, — но не к искусству.

Быть может, прописной или политический театр некоторым в известные периоды кажется даже нужным для популяризации идей и взглядов среди «масс», но я предпочитаю пропись и политику в их обычных формах, хотя не чувствую склонности ни к тому, ни к другому.

Точно также всегда найдутся люди, любящие подслушивать чужие интимности, подглядывать в занавешенные окна чужих жилищ, и им, конечно, нужен театр-сплетница, перемывающий грязное белье. {117} Но и этот театр не имеете никакого отношения к искусству, как не имеет к нему отношения и театр, обслуживающий похотливый потребности человека.

Подобные театры не могут занимать людей искусства. Они неизбежно должны отделиться от настоящего театра, театра духа. И к этому отделению нужно стремиться, если желать жизни настоящему театру.

Театр тенденциозный, если вообще он имеет право на существование, может стать популярной кафедрой, чем-то вроде лекций в лицах, а повторением жизни займется синематограф.

Началась война.

И на русских сценах появились всякие произведения публицистического и иллюстрационного характера, «Позоры Германии», «Реймские соборы» и тому подобное сочинительство в цирковом, обозревательном духе, повторяющее то, что мы ежедневно читали в газетах в гораздо более сжатой и яркой форме, и превращающее то, что заставляло нас страдать по-настоящему, в бездарный балаган.

Если у вас умер сын, то нельзя показывать вам загримированного под него актера в гробу на сцене;

У почти каждого из нас есть раненый, искалеченный на войне родной или друг! А нам со сцены показывали в одной из «патриотических» пьес актера, якобы возвратившегося с войны человека, с оторванными ногами.

Это самый возмутительный и беспардонный поступок на сцене русского театра.

Это обличает окончательное душевное закоснение и отупение российских натуралистов. Действительно, хам пришел в русский театр и осквернил то место, где служили духу человеческому Волков, Яковлев, Каратыгин, Мочалов, Щепкин, Семенова, Асенкова, Стрепетова, Федотова, Комиссаржевская, Савина и другие.

«Зачем мы ходим в театр, зачем мы так любим театр?» — восклицал Белинский.

{118} «Затем, что он освещает нашу душу, заплесневелую от сухой и скучной прозы жизни… Затем, что он волнует нашу застоявшуюся кровь неземными муками, неземными радостями!..»

Но то был Белинский!

А ныне?

Ныне театральные деятели упорно тащат нас, зрителей, в плесень жизни и прозу жизни и волнуют нас — или представлениями из анатомического театра, или бездарными пересказами того, что мы видели и слышали ежедневно, или, наконец, психологически — патологическими экспериментами, превращающими сцену — правда, очень искусно порою, но совершенно ненужно, — в подлинную жизнь, и жизнь болезненную. Например: некоторые постановки Достоевского, в которых автор рассматривается не как романтик, а как жизненный психолог, истолкование «Мысли» Л. Андреева Художественным театром и постановка Студией Художественного театра «Гибели Надежды» Гейерманса.

Сто лет только прошло! А мы уже разучились понимать и чувствовать даже то, что понимал и чувствовал какой-нибудь высокопарный, нелепый, но все же прекрасный в своем ходульном «возвышенном» пафосе Сумароков, «российский Шекспир» и «северный Расин».

Мы бесконечно далеки от того, чтобы понять настоящий патриотический подъем Озерова; не говорю уже о том, чтобы его почувствовать.

А ведь Озеров ярко и сильно почувствовал и выразил в своем «Донском»[[83]](#footnote-84) те настроения, которые {119} жили в народе, который вел «Освободительную» войну, войну в идее — ради свободы духа прежде всего и ради высшей справедливости.

Но прежде чем говорить о патриотической трагедии Озерова мне хочется остановиться на том, что всех занимает, о чем все толкуют и в чем все оправдываются.

«Можно ли играть, ставить спектакли, когда на войне убивают наших близких, когда вся Россия должна быть охваченной одним общим внутренним пожаром военного подъема?»

Мне лично кажется, что разрешить этот вопрос раз навсегда и за всех — бессмыслица.

Все очень просто.

Если творческое стремление в художнике не умирает, если он *хочет* заниматься искусством, если живет в нем эта потребность, то он *не может* не заниматься искусством. Думаю, что и не должен им не заниматься. Ибо не может умирать в стране духовная жизнь, не может замирать духовная культура, служащая двигателем жизни вещественной. А эта духовная культура и так у нас в более чем {120} плачевном состоянии, если под словами «у нас» подразумевать всю Россию в массе. В конце концов, несмотря на все поражения мечом, побеждаешь тот народ, который выше в духовном смысле. Об этом говорит нам история. История говорит нам и о том, что страна погибает, несмотря на все свои вещественные ухищрения, если замирает в ней жизнь божественного духа.

Всякие оправдания своего занятия искусством во время большой народной печали звучат фальшиво и лицемерно. Так же фальшивы и лицемерны все объяснения «полезности» театральных представлений во время войны и объяснения их значения, как факторов «бодрящих дух», «развлекающих» и «отвлекающих». Такие оправдания и объяснения — не достойны людей-художников. Художник должен или просто верить в свое дело, без всяких казуистик, или бросать это дело, брать ружье и идти без всякого зова и очереди на войну. А если он оправдывается, — значит, сомневается. А если сомневается, надо бросать искусство. Искусство, как и религия, требует слепой веры. Кто усомнился, тот уже не верует. А кто хочет оправдать искусство «полезностью», тот не художник.

В предисловии к сочинениям Озерова, вышедшим в 1816 году говорится:

«В 1807 году, когда взоры России устремлены были на борьбу храбрых сынов ее с силою грозного врага, готовившего цепи рабства Европе, Озеров в трагедии “Димитрий Донской” попомнил согражданам своим о великой эпохе древней славы России… Озеров возвратил трагедии истинное ее достоинство: *питать гордость народную священными воспоминаниями и вызывать из древности подвиги великих героев, служащих образцом для потомства*».

И, действительно, трагедия Озерова «Донской» полна народной гордостью, полна верой в возможность героического, полна искренним пафосом.

{121} Герои Озерова — не подлинные исторические люди. Историческая фабула трагедии, не верная с точки зрения истории-науки, и исторические имена действующих лиц — это только основа, на которой вышит Озеровым узор патетических, искренних чувств возвышенных людей.

Герои Озерова — россияне и в тоже самое время как будто римляне. Кажется, что перед вами спустились со своих пьедесталов фигуры памятников. Ожили Минин и Пожарский на Красной площади, проснулись ампирные барельефы Ф. Толстого. И запели они звонкие стихи на полном диапазоне чувств, красиво и волнующе, — о подвиге, самопожертвовании, вере, надежде и любви.

Разве не кажутся эти герои символами сильной, свободной и всегда чувствительной России?

Трагедия Озерова на сцене это — живой монумент, поставленный во славу героической, патетической России, той России, которую вообразил романтик Александровского времени.

И поэтому ее постановка должна быть героически-романтичной.

Трагедия Озерова художественно патриотична. И потому ее постановка в то время, когда началась настоящая война, была своевременной и нужной на русской художественной сцене. Тем более, что художественно патриотического русского репертуара, пьес романтично-патриотических у нас нет. Но русский театр не решился на воскрешение старой русской трагедии. А предпочел хорошим словам и высоким чувствам злободневную стряпню.

Не типично ли это для современности, — и для театров и для зрителей, видящих лишь ту бытовую мелочность и те реальные факты, которые окружают всякое большое событие и заслоняют истинное глубокое его содержание.

Основа постановки «Донского» *искренний* пафос актеров. Совершенно необходима на сцене и внешняя {122} патетичность: героический жест, но обязательно прочувствованный; ограниченность жестов и движений; каждое движете, каждая поза, все группировки должны быть четки, выразительны и строго оформлены. Декорация и костюмы актеров — это Россия XIV века в понимании Александровской эпохи, в понимании людей Отечественной войны и театра того времени. Так сказать, «ампиризованный» XIV век. В самом Донском, пожалуй, чувствуется опоэтизированный Александр Благословенный, а в Ксении императрица Елизавета Алексеевна.

Вполне понятно, что зрители начала прошлого столетия, охваченные истинным национальным подъемом духа, а не современным рассудочным скептицизмом, не вкусившие еще отвратительного натуралистического зелья, «безумствовали» на спектаклях «Донского».

«Я сидел в креслах», пишет зритель «Донского» — Жихарев, «и не могу отдать отчета в том, что во мне происходило. Я чувствовал стеснение в груди: меня душили спазмы, била лихорадка, бросало то в озноб, то в жар; то я плакал навзрыд, то аплодировал изо всей мочи, то барабанил ногами по полу, — словом безумствовал, как безумствовала, впрочем, и вся публика, до такой степени многочисленная, что буквально некуда было уронить яблоко»… Успех был головокружительный. «Сцена слилась с зрительной залой; чувства, которые выражались актерами, переживались всеми зрителями; молитва, которою трагик Яковлев заключал пьесу, неслась из всех грудей, принималась, как выражение общих стремлений».

На современной нам сцене «Димитрий Донской» Озерова мыслим не только, как кусок музейной старины, как занятное зрелище, но и, — и главным образом, — как выражение подлинного возвышенного и возвышающего чувства.

«Донской» Озерова вполне в средствах и задачах сцены нашего времени и в особенности тех сцен, {123} которые ищут возможности открытия вечного во временном.

Постановка произведений, подобных Донскому, является одной из задач этих сцен, а правдиво-возвышенное исполнение — крупнейшим достижением.

Есть в этой трагедии моменты, которые не могли не казаться в прошлом году на современной сцене как будто только что сочиненными каким то чудесно воскресшим в наши дни героическим писателем. До того они свежи и ярки по мысли, а главное — по чувству, выраженному в них.

И мне только грустно было от того, что современный зритель как будто «пережил» их или «перерос» их.

И грустнее еще потому, что я уверен, — он принял было всего Донского и все в Донском, если бы для него препаривали бы эту трагедию, как нечто обстановочное, как grand spéctacle с фанфарами, и литаврами, и пышными декорациями и массовыми сценами или даже, как археологическую реставрацию, если бы вместо внутреннего ему было показано внешнее, — забавный, эффектный «гарнир» пьесы.

Не значит ли это, что современный зритель пережил и перерос театр возвышенного, чистого живого чувства и живого слова, перерос театр возвышающего искусства? Вы помните слова князя Белозерского:

Итак, в отверзтый гроб, мою склоняя древность,
Почиющим отцам могу надежду несть,
Что восстановится страны Российской честь,
Что возвратится ей могущество и слава!
О, тень Владимира, и ты, тень, Ярослава,
На лоне ангелов возвеселитесь вы,
Когда предвидите благополучно время,
Как разделенное народов русских племя,
Соединясь душой одной, в составь один,
Явится в торжестве, как грозный исполин,
И миру даст закон Россия съединенна.

{124} Разве это не свежо и было не современно?

Разве не должны бы вызывать внимания умеющего возвышенно чувствовать зрителя слова Димитрия:

Ах, лучше смерть в бою, чем мир принять бесчестный
Так предки мыслили: так мыслить будем мы!

И лучше жить престать иль вовсе не родиться,
Чем племенам чужим под иго покориться!

Или:

России мира нет, доколь ее в пустыню
Свирепостью враги не превратят…

От нашей храбрости нам должно ждать управы,
В крови врагов омыть прошедших лет позор
И начертать мечом свободы договор.

Или, наконец:

Умрем, коль смерть в бою назначена судьбою!
Пусть цепи тот влачит, кто их сорвать не смеет:
В могиле нет оков, там звук цепей немеет.
Умрем, как храбрые, чтоб в память наших дел
Надгробный дерн над нами зеленел;
Чтоб робкого стопы к нему не прикасались
И праху нашему потомки поклонялись.

Современные зрители, напуганные «ложноклассичностью» пьесы и рецензиями, спектаклей «Донского» не посещали или же собирались на его представления в весьма ограниченном количестве. Но до некоторых из тех, кто приходил, несмотря на то, что современного зрителя отучили от настоящего театра, возвышенные чувства героев трагедии, и пафос и любовная лирика все-таки, доходили; я видел искушенных театром людей, которые были по настоящему взволнованы, когда Димитрий читал свой последний послепобедный монолог, молитву:

Но первый сердца долг к Тебе, Царю Царей!
Все царства держатся десницею Твоей:

{125} Прославь, и утверди, и возвеличь Россию!
Как прах земной, сотри врагов кичливу выю,
Чтоб с трепетом сказать иноплеменник мог:
Языки ведайте: велик Российский Бог!

Ставя трагедию Озерова, я и не ждал тех громовых рукоплесканий, от которых готовы были «развалиться стены театра» 14‑го января 1807 года. Их и не могло быть. Нынешние люди — не романтики. Но все же я думал, что представление дойдет. Но его душа дошла лишь до кучки зрителей. А это значит, что для возрождения театра возвышающего искреннего пафоса не достаточно возвышен современный зритель, затянутый в трясину жизни и идущий в театр не затем, чтобы подняться, мыслить и чувствовать sub specie acternitatis, а только, чтобы развлекаться или продолжать сидеть в той же трясине.

Но я все-таки хочу думать, что возрождение такого театра возможно.

Должен же быть театр, где в сумраке временного, в скуке действительности раскрывается мир грезы, мир романтического, героического и мистического пафоса, где воистину «возвышается душа» от соприкосновения с Вечностью, проявляет ли себя Вечное в формах обыденной или вымышленной жизни, в формах жизни прекрасной или уродливой, в формах смешных или трагических. Такой театр должен быть и для актера и для зрителя, а прежде всего для того, чтобы театр был театром, а не каким-то другим учреждением, порою очень почтенным, но все же ни в коем случае не театром.

# **{126}** Странник любви[[84]](#footnote-85)(Дон-Жуан В. А. Моцарта)

Легенда о Прекрасной Даме, о Прекрасной Незнакомке — создание мечты романтиков, создание нашего идеального представления о женщине создание нашей неудовлетворенности любовью на земле.

Легенда о Прекрасной Даме вечна, как и мечты о ней.

Прекрасную Даму, женщину-мечту, воспевали средневековые поэты, ради нее совершали рыцари свои подвиги, о ней мечтает и современный поэт-романтик Александр Блок.

О ней мечтал и ее искал на земле безумный мечтатель, печальный рыцарь Дон-Кихот. Но нашел он ее лишь в безумном воображений своем. И был он смешон, ища любовь-мечту на земле, с цирюльным тазиком вместо шлема на голове, с громадным копьем в руке, на тощей кляче. И был он смешон обыкновенным людям, потому что цирюльный тазик — шлем лишь в воображений мечтателя, а тощая кляча — конь Росинант лишь для одного Дон-Кихота, и Прекрасной Дульцинеи — нет на земле. А искать то, чего нет и чего не может быть, для здравомыслящих рационалистов — смешное безумство.

Но рыцарь-мечтатель был далек от людей, и, встретив на земле простую грубую крестьянку, он создал из нее своей фантазией желанную Дульцинею. Дон-Кихот не видел окружающего его мира реальным, а видел его таким, каким хотела его видеть безумная мечта.

{127} И люди опять смеялись над ним, смеялась и крестьянка, потому что не было в действительности никакой романтической Дульцинеи Тобозо, а была простая девка Альдонса.

Зрячие слепцы, смеявшиеся над Дон-Кихотом и видевшие только вещественное в мире, не знали и не могли знать, что для каждого, кто ищет в этом мире чего-то большого, чем простая вещественность, Прекрасная Дама — всегда только создание мечты. Прекрасная Дама — воплощение всех наших чистых и высоких стремлений. Прекрасная Дама — идеал духовно-телесной красоты.

Не даром, воплощая высшее женственное начало в образе Богоматери, романтическое средневековье назвало Деву Марио Nôtre Dame, Nôtre belle Dame, Наша Дама, Прекрасная Дама.

На земле для каждого из нас наша Прекрасная Дама — всегда мечта, всегда Незнакомка. И только до тех пор, пока она Незнакомка, она прекрасна. И, как только мы, подобно Дон-Кихоту, воплотив нашу мечту в образ реальной женщины, подойдем к этой женщине ближе, и откроется нам ее реальность, то мечта исчезает, и «она» перестает быть «Ею», перестает быть Прекрасной Дамой, той единственной, которую мы всегда, казалось нам, ждали, той, о которой тосковали, которую искали. Если «Она» и не превращается в грубую девку Альдонсу, то все равно никогда не может быть воплощением мечты. Ибо мечте нет места в обиходе каждого дня.

Разочарованный в одной женщине, мечтатель идет к другой. Но, не находя и в ней воплощения своей мечты, бросается к третьей. И так странствует он, ища свою Прекрасную Даму, пока не дойдет до отчаяния, или, усталый, не успокоится возле той, которая очень отдаленно приближается к созданию его мечты, или пока не озлобится на всех тех женщин, которые не удовлетворили его, и на весь мир, на все его обычаи и законы.

{128} О, эти обычаи и законы, созданные человечеством!

Они как будто нарочно придуманы, чтобы препятствовать мечтателю в свободных поисках его Единственной, препятствовать свободе его любвеобильного сердца. Ибо, как же узнать ему во встречной на пути его, — она ли, та Единственная, которая суждена ему, образ которой смутный, неясный, но живой, запечатлела Высшая Небесная Справедливость в душе его? Как же узнать ее, как не через любовь, как не через соединение с нею?

О, эти обычаи и законы связывающие насильно двух не познавших еще глубоко друг друга людей, на всю жизнь, ради одного мгновения любви, после которого быть может только и раскрываются люди друг для друга!

Дон-Кихот озлобиться не мог, не мог и успокоиться возле земной женщины, не мог и дойти до отчаяния. Потому что: что была ему действительность? Для него существовала только чистая мечта. И ничего реального он не искал.

Но есть и мечтатели, ищущие осуществления своей фантазии в действительности. Эти, или успокаиваются, если умирает в них способность к мечте, или приходят в отчаяние, озлобляются, или же перелетают, как мотыльки, от одной женщины к другой, не задумываясь над тем, почему летают и куда. Они не задумываются, но и их побуждает к постоянным перелетам, мечта об Единственной, Прекрасной Дульцинее, — мечта, бессознательно живущая в них.

Разочаровавшись и пресытившись одной, они летят к другой.

Разочарование неизбежно потому, что невозможна в реальном мире гармония двух близких людей. Ибо каждая личность самобытна, и каждая личность хочет осуществить в мире именно себя, то самобытное, что живет именно в ней, а не в другой.

{129} Пресыщение неизбежно потому, что ни одна не — Дульцинея, ни одна не — «Она». Неизбежно потому, что стремление осуществить свой духовный идеал в действительности, приводить к столкновению с реальным существом, от близости с которым рождаются плотские желания, удовлетворение которых ведет к пресыщению. Ибо человеческим чувствам и вкусу, и зрению, и осязанию, обонянию и слуху нужны перемены. И не нужно человеку этих перемен только в том случае, если полное удовлетворение находит его душа: когда от земли человек уносится в сказочную, нездешнюю страну мечты.

## \* \* \*

Про странника любви, неустанного искателя прекрасной Незнакомки, рассказывает нам испанская легенда о Дон-Жуане. И в разных освещениях человеческой мысли говорят все пьесы, написанные на сюжет этой легенды 14‑го века.

Из всех этих пьес, быть может, одна из самых замечательных — опера Моцарта «Don Giovanni».

Говоря об этой опере, я говорю об ее музыке, а не о либретто аббата да Понтэ, представляющем только ту ценность, что оно дало повод написать Моцарту замечательную по своей глубине музыку, написать, как говорит энтузиаст Гофман, «эту оперу из опер»[[85]](#footnote-86).

Если рассматривать «Дон-Жуана» Моцарта, «принимая во внимание только его историческую фабулу, и только текст оперы и не придавать фабуле оперы более глубокого значения, то почти нельзя понять, как мог Моцарт сочинить для Дон-Жуана такую музыку и считать эту музыку для него мыслимой. Ведь, в самом деле, чтó поэтического в том, что какой-то bonvivant свыше меры любил вино и девушек и осмелился пригласить на {130} свой веселый пир каменного человека, статую старого отца, которого он убил, защищая свою собственную жизнь. Нужно честно сознаться, что такой человек решительно не стоит того, чтобы подземные силы наметили его в жертву аду, как какую-то совсем особенную музейную редкость. Не стоит он и того, чтобы Каменный гость беспокоился слезать с своего коня, чтобы предупредить его раскаяться в последний час. Наконец, не стоит он и того, чтобы дьявол для самого ужасного перенесения его в свое царство послал за ним лучших своих помощников»[[86]](#footnote-87).

Да Понтэ, писав свое либретто, «хотел сделать просто оперу-буфф, dramma giocoso, как он сам говорит, для забавы зевак, ходящих смотреть оперу, а не слушать ее… Автор комического либретто только и мог видеть в герое пьесы презренного развратника, в Эльвире — сумасшедшую, бегающую по улице, в Оттавио — бесхарактерного и бесцветного ухаживателя, чтобы не сказать труса; в Перлине — деревенскую кокетку; в Анне — невесту, мало чувствительную к любви своего жениха и всецело преданную мщению, которого она не умеет совершить. По либретто, слезы ее бесплодны и гнев непроизводителен. Но нет ни одного слушателя, одаренного некоторым поэтическим чувством прекрасного, который не признал бы, что все эти лица вовсе не таковы, какими кажутся; нет ни одного, который бы не чувствовал во все время течения драмы тайного и идеального действия, стоящего неизмеримо выше, чем материальное, развивающееся перед нашими глазами. Ибо в основе этой рапсодии, представляющей наполовину гривуазную сказку, наполовину легенду, лежит всемирный и общечеловеческий сюжет, но доступный только музыке»[[87]](#footnote-88).

{131} Сюжет да Понтэ музыкой Моцарта углублен расширен до вечного и всемирного факта.

Дон-Жуан становится в музыке не презренным бонвиваном и развратником, а «живым символом всех земных радостей, *обреченным* могиле, куда он сходит в самом разгаре деятельности своего гибельного и слишком обольстительного духа».

В музыке Дон-Жуана раскрывается сам Моцарт — беззаботный юноша, весельчак, кутила и в то же время — мистик с таинственными, мрачными предчувствиями и мыслями о неведомом, роковом в жизни и о смерти: — Моцарт «Свадьбы Фигаро» и Моцарт «Реквиема».

Обреченность Дон-Жуана, присутствие рокового начала в опере чувствуется в первых же тактах увертюры.

«*Слушайте*!» — пишет Улыбышев[[88]](#footnote-89) — «*будьте внимательны*! — кричат вам первые аккорды увертюры, которые сильно берет весь оркестр. Ритм, разделенный на две равные половины, вздрагивает на таинственной модуляции, которую ведет; половинные ноты, удваиваемые мрачными октавами в духовых инструментах, появляются со всех сторон, как лица привидений, устремляющих на вас долгий и тусклый взгляд, потом скрываются и уступают место другим призракам. Время от времени слышатся раскаты литавр, как подземного грома. Но что означают жалобные синкопы первой скрипки и другой голос, слабо шепчущий во второй скрипки, извивающийся, подобно раздавленному червю, который хочет и не может подняться? Это человеческий ослабевающий голос. Призрак отвечает ему и, по окончании его страшной речи, из земли показывается черная исполинская рука и схватывает грешника. Медные инструменты заканчивают агонию решительным увеличенным секстаккордом; тремоло скрипок означает последние трепетания. После этого {132} дивного приступа, напоминающего нам смерть Дон-Жуана, начинается собственно повествование: Allegro увертюры, излагающее события, предшествующие поднятию занавеса», т. е. события жизни Дон-Жуана до поднятия занавеса.

Разбирая поэтический характер Дон-Жуана, Улыбышев вкладывает ему в уста следующую фразу: «Если бы все принадлежало мне по закону, мне нечего было бы желать и оставалось бы только умереть. Но испытывать каждый день силу своих способностей против бесчисленных препятствий, которые общество ставит подобному мне существу, одолевать все преграды, спасаться от опасностей, постоянно быть исполненным радостью и гордостью победы и в награду за каждую получать самые упоительные восторги. — Вот что я называю жизнью!» Эту фразу Улыбышев заимствует у духа увертюры. И она является программой этой увертюры «самой точной, какую только можно себе представить».

«В начале *Allegro*: ré dièse скрипок, сталкиваясь с простым ré виолончели, обозначает враждебное положение Дон-Жуана против человеческого рода, или, вернее сказать, против мужской его половины. Очаровательный волк приближается украдкой; одним прыжком он схватывает жертву, и трубы приветствуют удачное преступление своим торжественным громом[[89]](#footnote-90). Известие о похищении овцы переходит из уст в уста и распространяется; бьют тревогу, все собираются, чтобы убить волка (от 16‑го до 46‑го такта). Отсюда начинается ряд обольщений, делающих из этой увертюры произведение единственное в своем роде, как и опера, которую Моцарт неразрывно соединил с увертюрой. Как же он произвел это обольщение? Средствами, которые ныне уже у многих вышли из употребления: двумя маленькими фигурами, которых нынешние великие люди {133} даже не подняли бы, если бы наступили на них. Первая фигура имеет в себе нечто повелительное и грозное; она опирается на унисон всех оркестровых сил. Вторая фигура легка, шутлива и насмешлива; она поручена только одному инструменту — первой скрипке. Вот Дон-Жуан с одной стороны; с другой — отцы, братья, мужья, любовники, кузены и чичизбеи, инквизиция и ее сбирры, разгневанная толпа, поющая в один голос. Дважды эта толпа вся сразу бросается в погоню за похитителем, но он ускользает от нее и насмехается над ней. Тогда пробуют разделить силы. Квартет начинает на первой четверти, гобои и фаготы — на третьей, флейты со следующего такта. Во время этого маневра, первая фигура, разделенная таким образом, тем не менее остается прежней; вторая фигура исчезает. За ней пускаются в погоню. Сначала все идет хорошо; канонико-стратегические движения исполняются с безукоризненной точностью и правильностью; но вот скрипки сбиваются; вместо sol dièse, они берут простое sol, что опрокидывает модуляцию и совершенно меняет положение дел. Скрипки, стыдясь своей ошибки, оставляют свою партию; другие, покинуты вождем, не соблюдают ни порядка, ни дисциплины; всякий повторяет фразу по-своему, и вся атака, сначала шедшая так удачно, разрешается минорной каденцией, производящей очаровательный эффект. Враг получил награду за свою дерзость, сладостную награду любви. Звучит веселье, торжество, музыка шумна и радостна. В разработке контрапунктические шутки возобновляются, но иначе, с большим разнообразием и с большим искусством. На этот раз воинственные фигуры соединены так, что слышатся одновременно; атака усиливается вспомогательным отрядом, кларнетами, и вторая фигура разделяется между первой и второй скрипками. Отсюда происходят совсем иные комбинации. Быстрота модуляционного развития второй фигуры не позволяет более {134} первой фигуре следовать каноническим порядком в унисон или октаву; она вынуждена отвечать себе в секунду, в терцию, в сексту, в мажорную и минорную септиму, напасть на неприятеля на всех пунктах, но защита везде становится против атаки. Кажется, будто меч блестит со всех сторон или блуждающий огонек исполняет вокруг вас фантастический танец. Слух, теряясь в гармоническом лабиринте, не будучи в состоянии схватить запутанные нити, передается в полном очарований общему эффекту. У этой дивной увертюры нет заключения. После того, как вторая часть воспроизвела то, что в первой части находилось в доминанте, модуляция обращается в fa majeur; оркестр успокаивается, сладострастная истома сменяет подвижную энергию; увертюра как будто замирает на выдержанной ноте, с которой имеет начаться интродукция. Не хотел ли таким образом Моцарт связать подражательные формы чистой музыки с формами музыки прикладной, и перевести нас от инструментального рассказа к драматическому действию так же незаметно, как незаметно мысли засыпающего человека сливаются и смешиваются с образами чудного сна».

Я не буду здесь вдаваться в подробный музыкальный разбор оперы Моцарта. Потому что для этого я должен был бы говорить с вами не те несколько часов, которые уделены моей сегодняшней беседе, а несколько дней. Этой возможности я лишен. К разбору отдельных мест мы еще вернемся во время репетиций. А сейчас я хочу только сказать, что без детального разбора музыки Моцарта, без проникновения в нее, без того, чтобы сжиться с ней, для каждого из вас немыслимо исполнение ролей Дон-Жуана.

Всякая настоящая опера есть произведение музыкально-драматическое, есть музыкальная драма. И элемент сценического действия в ней не отделим от музыки и зависит от нее. Либретто, взятое отдельно {135} во многих, и даже очень многих операх, даже у Вагнера, не говорю уже о других либреттистах, очень часто не понимавших сущности той музыки, к которой они сочиняли слова, ничего не говорит о художественных замыслах единственного творца оперы — композитора. Потому что музыка сама по себе бесконечно глубже, сложнее, шире и отвлеченнее всякого произведения слова. И задачи всякого режиссера оперы не в том, чтобы следовать указке либретто и не в том, чтобы «обработать» это либретто «поестественнее», «пожизненнее», как делают многие режиссеры, а в том, чтобы, проникнувшись музыкой, придать ремаркам либретто, очень часто с музыкальной точки зрения бессмысленным, и словам — смысл, отвечающий музыке. В этом смысле переработка очень многих либретто совершенно необходима.

Если, ставя оперу, мы будем говорить о понимании и переживании певцами-актерами своих образов, то прежде всего нужно говорить о *понимании* и *переживании* артистами *музыки*, а затем слова в *связи* с музыкой. Нужно находить слова те, которые были бы выразительными для данной музыки, для ее понимания и чувствования. Весь замысел постановки оперы должен зависеть от чувствования и понимания постановщиком музыки и характера творчества композитора. Движения актеров на сцене должны быть подчинены музыкальному движению. Музыкальные ритмы требуют соответствующих ритмов движений. Музыкальные темпы вызывают необходимость соответствующих темпов действия на сцене. Характеризующие действующих лиц темы требуют действенного выражения на сцене. Повторение музыкальных тем и фраз требуют повторения соответствующих сценических положений и т. д. и т. д. Психология действия на сцене и отдельных действующих вызывается музыкальным рисунком и подчиняется ему. Мне могут сказать: «Какая у оперного действия и оперных артистов психология? Действия певцов ограничиваются {136} заботой о том, как лучше взять ноту. А публике важно лишь то, чтобы певцы показывали свой голос и брали верхние ноты и упражнялись в трелях и колоратурах». Но если так думать, то нечего и говорить о *постановке* оперы. И лучше заменить оперу концертом. По крайней мере, грамотнее. Я считаю, что не может быть оперы на сцене, действие которой художественно не оправдано теми, кто ее ставит и исполняет, не оправдано психически в рамках того стиля, в котором эта опера написана. Наконец, характер декораций, костюмов и освещения, а также то настроение, которое вызывают все эти внешние выразительные средства, должны необходимо совпадать с характером и настроением, вызываемым музыкой. Иначе быть не может. Потому что сценическое действие в опере есть пластическое и мимическое выражение музыки. Немыслимо Дон-Жуану и Командору драться в 1‑й сцене (по моей планировке во 2‑й) не в ритме музыки, не в ритме той битвы, которая происходит в оркестре и сопровождает дуэль на сцене. Немыслимо для Лепорелло ходит в 1‑й картине в 1‑й сцене не так, как это подсказывает музыка. Менуэт Дон-Жуана, типичный образчик музыки стиля Рококо, немыслимо исполнять не в этом стиле и не в таких костюмах, которые напоминали бы об Рококо, хотя легенда о Дон-Жуане и относится к 14‑му веку, а драма Тирсо де Молина появилась в 1634 году. К этому времени обычно и приурочивают время действия оперы Моцарта, хотя музыка Моцарта в своей значительной части дает нам представление не о начале XVII века, а о XVIII веке. И не об испанском XVIII веке. Это не то Вена, не то Италия эпохи Рококо. И в таком духе должна быть сделана обстановка для Дон-Жуана. Должен быть выработан особый стиль, оправдывающий и стиль музыки (XVIII века) и то обстоятельство, что некоторые эпизоды указывают на XVII век и то, что действие происходит {137} по ремарке в Испании. Этот стиль соединение испанско-итальянского Барокко с венским Рококо. Условная в смысле действия и музыки архитектоника оперы должна быть подчеркнута и оправдана соответствующей условностью в декорациях и их построении[[90]](#footnote-91).

Каковы должны быть на сцене характеры действующих лиц, мы узнаем из музыки Моцарта. Моцарт музыкально индивидуализировал безличных героев да Понтэ.

Итальянский текст Дон-Жуана хотя и не может служить пособием для уяснения характеров действующих лиц, но он не идет в разрез с их музыкальной характеристикой. Моцарт писал, применяясь именно к этому тексту, а во многих местах даже сам его переделывал. Но тот русский текст, который перед нами[[91]](#footnote-92), во многих случаях совершенно невозможен, потому что искажает смысл оперы, часто идя в полном несоответствии с музыкой. За неимением другого перевода, мне самому пришлось в нем многое изменить, но на репетициях нам придется поработать над ним и совместно.

Среди целого ряда литературных истолкований образа Моцартовского Дон-Жуана, ближе всего к истине толкование Гофмана[[92]](#footnote-93). Улыбышев находит воззрение Гофмана неправильным с точки зрения Моцарта. Он говорит, что «Гофман приписываете, первообразу развратников привилегированную организацию, пламенную я восторженную душу и возвышенный ум, которые утомились в преследовании недоступного счастья. В отчаянии, Дон-Жуан бросается в разврат и затягивается в него, но не делается счастливее. Напротив, его мизантропия усиливается {138} и заставляет его мстить женщинам за то зло, которое он сам себе причинил. Однажды он встречает Донну Анну. Вот она, его прежняя мечта, его идеал, то счастье, за которым он так долго гнался. Но Анна является слишком поздно: он может ее обесчестить, но никогда не будет ею обладать. Мы согласны, что этот образ, скроенный по байроновскому образцу, не лишен некоторого величия и мог в свое время иметь оригинальность; он и до сих пор возбуждает интерес, как все падшие ангелы, как все ипохондрические демоны, как все глубоко разочарованные люди, у которых разбиваются последние мечты. Но в жилах Дон-Жуана Моцарта ни капли немецкой или английской крови; у него ни сплина, ни мигрени, ни идеала, ни грез, кроме тех, которые бывают во сне. По либретто он, не знающий удержу развратник, бесстрашный и беззаботный; giovine cavaliere estramamente licenzioso, как он назван в перечне действующих лиц. В музыке он то высокомерен, то презрительно сострадателен с командором; он обольщает и отчасти сам обольщается Церлиной; он поражает своей комичной наглостью в квартете, и оттенком распущенности в арии Fin c’han dal vino; он удивительно дерзок в конце первого акта; великолепен перед статуей и везде; не заботясь о прошлом и будущем, живя только настоящей минутой, он художник и поэт по-своему; невозмутимо весел, чтобы ни случилось».

Но Гофман никогда не говорил, что Дон-Жуан «разочарован», что Дон-Жуан «ипохондрик». Дон-Жуан жизнерадостен и поэтому-то он не отчаивается, не задумывается и не останавливается в своем любовном странствовании. Быть может, «идеала» женщины, ясно осознанного, у него и нет. Но ни у кого, ясно сознанного, идеала нет. «Идеал» живет в нем смутный и неуловимый. И именно благодаря этому он бросается к каждой женщине, очертя голову. {139} Легкомыслие и темперамент Дон-Жуана не дают ему времени задумываться и рассуждать. Это про него поется в испанской песне:

В понедельник я влюбляюсь,
А во вторник признаюсь,
И взаимность получаю
В среду также, как в четверг.
А на пятницу ревнуют.
А в субботу, в воскресенье
Новой страсти я ищу[[93]](#footnote-94).

Дон-Жуан Моцарта не отчаивается в том, что ему не удается поймать все настоящее счастье. Потому что он сам не отдает себе отчета разумом, что увлекается, ища свое единственное счастье, свою единственную «Ее». Высшая сила управляет его поисками. Дон-Жуан, когда мы встречаемся с ним в опере, относится к женщине уже не глубоко. Он больше не пытается близко подойти к каждой из них. Он перелетает от одной к другой и видит в женщине уже лишь одно удовольствие и забаву. Он слишком многих знал, и ни на одной не мог остановиться. Потому что, где же найти равную Дон-Жуану, человеку со всеми телесными совершенствами, с блестящим острым умом, вулканическим темпераментом и непреклонной волей! И ни с одной Дон-Жуан уже не пытается сблизиться… как с равной себе, ни одной он теперь не заглядывает в душу, как будто у женщины нет души. Я думаю, что если он и не «мстит», как говорит Гофман, то его все же радует падение каждой из них, как лишнее для него подтверждение их ничтожества. Своим зачаровывающим взглядом, «как взгляд змеи», он привлекает к себе женщин помимо их воли, очаровывает и покоряет их. «Довольно одного его взгляда, и женщины не могут от него оторваться и должны, охваченные жуткой силой, сами себя {140} погубить»[[94]](#footnote-95). Если Дон-Жуан Моцарта и не озлобился, отчаявшись в достижении невозможного счастья, как говорит Гофман, если он умышленно и не издевается в своем обращении с Эльвирой и с Церлиной над призрачным «семейным счастьем» над любовью, которая всегда призрак и ложь, если он не ищет возможности разрушить это счастье, то все равно, он восстает против всех законов общественности и морали, удовлетворяя свою неутомимую жажду наслаждения женской любовью. Он доходит до того, что не видит себе препятствий даже в Высших Неземных силах, не видит препятствий ни в Боге, ни в черте. Он легко и бесстрашно, крутясь в вихре наслаждения жизнью, бросает вызов и небу, и аду.

Жить — значит жить: жизнь кончится я с нею
Уйдет восторг, окончится игра.
Зачем неверность ты зовешь своею?
Нет для меня — ни завтра, ни вчера.
Ведь завтра я умру, что ж, в час проклятый!
Иль в добрый час! — как люди говорят.
Сегодня мне цветы и ароматы,
А там — хоть дьявол! Пусть огни горят![[95]](#footnote-96)

Дон-Жуан смеется над каменным изваянием, стерегущим вечный сон того, кого он убил и чью дочь хотел опозорить или опозорил, — все равно.

И это, несмотря на тот мрак предчувствий, которым он наполнился после того, как упал сраженный им командор!

Вы помните это широкое, медленное трио f‑moll в первой сцене оперы?

Дон-Жуан восстает против законов человеческих, и весь мир поднимается на него. Помните ураган финала сцены на балу?

{141} Дон-Жуан смеется над Богом и дьяволом. И небо поражает его молнией, отдав во власть темных сил ада.

Что же касается Донны Анны, то нет никаких оснований думать вместе с Гофманом, что именно она — воплощение мечты и идеала Дон-Жуана, встретившееся ему слишком поздно.

«Путем поэтических догадок невозможно открыть никаких отношений между ней и Дон-Жуаном, кроме того, что Дон-Жуан хотел обладать ею, как всеми женщинами, которые ему нравятся; но, потерпев сразу неудачу, он более не думает о ней и даже старается избегать ту, которая требует от него мщения за отца, еще не узнав в нем убийцу. С этой минуты его атака направляется на Церлину. Если он любит Анну более чем кого-либо, то он хорошо хранит свою тайну; ни одно слово и ни одна нота не изменяюсь ему»[[96]](#footnote-97).

Но я думаю, что волшебная очаровывающая сила Дон-Жуана оказала свое действие и на Донну Анну. Если не во время их короткого ночного свидания, когда она не могла признать Жуана (Жуан входит в маске, или же — на сцене так темно, что его лица Анна не видит), то в другое время, потому что он был ей знакомь. И можно думать, что он ей нравился. И потому так ужасно ей признать в нем убийцу отца и одновременно узнать о том, что именно он был тем ночным гостем, который искал ее любви.

Кто знает, случись все иначе, не отдала ли бы она сама ему свою любовь.

И поэтому так страстно старается Анна ненавидеть Жуана. И поэтому Моцарт, наперекор своему либреттисту, не верит в брак Донны Анны с Оттавио.

{142} «Только одна смерть», — как говорит сама Донна Анна после того, как она узнала в Жуане убийцу отца и после того, как он ускользнул от заготовленного ею мщения, — «может положить конец ее слезам». В сцене «in bujo loco» перед приходом Анны трубы произносят мрачную торжественную фразу…, как бы салютуя погребальному шествию, литавры издают глухой ропот; Анна является под черным покрывалом, предшествуемая факелами и окруженная слугами, которые, подобно ей в трауре по Командору. Это зрелище кажется величественным, благодаря величию музыки, являющейся пророчеством без слов, смысл которого ясен, как день. Кто не узнает в Анне жертву, в убранстве идущую на страдание. Час Дон-Жуана приближается; когда он пробьет, Анна будет ненавидеть его меньше, но и сама «последует за ним. До тех пор она не увидит покоя»[[97]](#footnote-98).

Безнадежностью и обреченностью веет также от музыки последней арии Анны: Non mi dir bel idol mio. И отсюда ясно, что час смерти Анны близок и неизбежен. Ясно, несмотря на то, что текст да Понтэ здесь в полном противоречии с намерениями композитора. И при всякой осмысленной постановке он должен быть переделан в соответствии с музыкой.

Другие действующая лица оперы, которые одинаково важны, потому что в Дон-Жуане нет второстепенных лиц, не менее определенно характеризованы Моцартом. Оттавио — нежный, но заурядный юноша, готовый с радостью отдать жизнь за Анну. Эльвира — «исключительная, избранная натура, великая и благородная женщина. Музыкант олицетворил в ней полную преданность и любовь, побеждающую разлуку и забвение, переживающую унижения, оскорбления и даже самую надежду»[[98]](#footnote-99). Она представляется {143} мне высокой, худой и красивой. Лепорелло — худой старик. Он прозаик. Груб. В нем соединяются добродушие, хитрость, порочность и дерзкая ирония. Как говорит Гофман, «странным контрастом к седой голове и бороде являются у него черные брови». Мазетто — добродушный простак не без иронии, почти мальчик, со свежим молодым басом. Эту партию ни в каком случае не может исполнять, как у нас водится, безголосый бас — буф или почтенный компримарий, выслуживший пенсию. Церлина — сама молодость; невинна и наивна. «Она добра, умна, нежна и очень тщеславна». Обе эти фигуры напоминают тех крестьян, которых создало изысканное воображение 18‑го века. Это фигуры из пасторали. Церлина как будто и сходна по внешности с остальными крестьянками, действующими в хоре оперы, но на самом деле она другая, — хрупкая, лукавая, но нежная, почему и обратил на нее свое внимание изысканный Дон-Жуан. Для Командора необходима монументальная фигура и исключительной силы голос.

В последней картине статуя Командора не должна ни входить на сцену, ни вообще двигаться. Потому что шагистика каменной статуи под звуки барабана, изображающего удары шагов, всегда производит грубо-комическое впечатление. В моей постановке статуя Командора в последней картине появляется в средней арке декорации. Портьеру, закрывающую эту арку, отдергивает Дон-Жуан. Он хватается за эту портьеру, проносится вихрь ветра, свечи гаснут, портьера сама взвивается, и за нею открывается освещенный мертвенным светом громадный каменный истукан. Он, как Коллеоне в Венеции. Он на коне. Он явился таким, каким стоял на кладбище. Он неподвижен и поднимает лишь руку, протягивая ее для пожатия пигмею Жуану. Когда Командор должен исчезнуть, — опять порыв ветра, призрачный свет гаснет, и портьера падает. Фигуру Командора не должен {144} изображать певец. Статуя должна быть вылеплена и Командор и конь, и певец скрыт за него.

В финале оперы, после исчезновения Командора, хор фурий должен исполняться за сценой в рупоры.

На сцене — зловещий мрак. Сверкают молнии. Гремит гром. Лепорелло лежит неподвижно на полу, потеряв сознание. Дон-Жуан, вырвавшись от Командора, бежит по средней лестнице вниз. Командор исчезает. Перед Жуаном вместо стола поднимается из-под пола гроб, в котором лежит он сам. Вокруг гроба вырастают черные призраки с зажженными свечами. Дальше (кончая 10‑м тактом allegro, когда вступает в первый раз хор фурий) Дон-Жуан не поет. Он только вскрикивает два раза; там, где указано у Моцарта «Ah». Жуан в ужасе бросается к лестнице направо, из-под нее вырывается высокое пламя. Налево — опять пламя. Снова — вихрь ветра, с которым исчезают призраки и гроб. Занавес на задней арке раздергивается, и видно кладбище; далеко — статуя Командора. Дон-Жуан бросается туда. Удар грома. И молния убивает его. Темно. Сейчас же светает. И все на сцене оказывается в том виде, в каком было до появления Командора. На месте стол и кресла. Только погасли свечи. А на верху помоста у средней портьеры лежит мертвый Дон-Жуан и в углу, потеряв сознание, Лепорелло.

Опера, как принято, по традиции, кончена.

Но я думаю, что финальный секстет (Allegro assai, Larghetto и Presto), хотя и не имеющий прямого отношения к действию оперы, не должен быть выпускаем. С сокращениями и при условии некоторой переработки текста он должен быть исполнен ради сохранения стиля старинной «лирической драмы».

Дон-Жуан мертв. Лепорелло — в обмороке. Входят Церлина, Мазетто, Анна, Оттавио, приведенные Эльвирой. Они ищут коварного злодея. Поднимается {145} Лепорелло, и от него все узнают о гибели Жуана. Теперь, по мнению Оттавио, Анна может протянуть ему на веки руку. Но она просит его подождать еще год, чтобы утихла боль. А в музыке мы слышим, что она не переживет этого года, и Оттавио никогда не обнимет ее.

После Larghetto раздвижной запортальный занавес задергивается, и все бывшие на авансцене действующие лица — Церлина, Мазетто, Анна, Оттавио, Эльвира, Лепорелло, — уже не действующие лица, не характеры оперы, а артисты, исполнившие эти характеры, — остаются у рампы, отделенные занавесом от места действия прошедшей оперы, и заканчивают спектакль изложением его морали (Presto).

Обычай после конца последнего акта выходить всем участвующим к рампе и заканчивать представление изложением морали представленного музыкального произведения, — обычай типичный и стильный для XVIII века.

И им должна кончится опера Моцарта. Это произведение, написанное под знаком вечности, но все же в условном и легком стиле той эпохи, когда жил и творил Моцарт.

Sestri-Levante. 1913 г. Лето.

# **{147}** Приложение

# **{149}** Проект монтировкиоперы В. А. Моцарта «Дон-Жуан»[[99]](#footnote-100)

## Общие замечания

Обстановку Дон-Жуана не желательно видеть точно исторической, такой-то именно эпохи. Она должна указывать на вечное значение оперы, но в ней, как в сюжете и музыке оперы Моцарта должны сливаться 17‑й век и легкомысленный 18‑й. Задача обстановки должна заключаться также в том, чтобы выделить людей, которые обыкновенно пропадают на огромной сцене московского Большого театра.

Желательно видеть всю оперу в одной общей декорации.

Необходимо уничтожить бесконечно длинные антракты — зло Большого театра, зависящие от частых перемен «оперных» декораций и неустройства сценической техники Большого театра. При постановке оперы Моцарта это тем более важно, что картины Дон-Жуана коротки, и Моцарт быстр, легок и стремителен.

Необходимо в декорациях дать *нарастание* красочного настроения от первой картины до последней, соответственно с нарастанием, а также изменением настроения оперы. Каждая картина по тону красок {150} должна отвечать музыкальному и действенному настроению.

Вся опера идет *в одной постоянной архитектурной декорации*, изображающей как бы постоянную сцену, годную для всяких представлений. Эта сцена подобна сцене, устроенной Палладио в Teatro Olimpico в Виченце[[100]](#footnote-101).

Задняя часть этой декорации — полукруг (BCFGHDE). На 1 1/2 – 2‑аршинном высотою помосте, построена колоннада с тремя арками: одна — посредине, две — по бокам (F, G, H). К этим аркам на помост поднимаются три лестницы (BC, KL, DE).

На первом плане сцены находится строенная арка (портал — OPRS). Она накрыта сводчатым потолком. В боковых сторонах портала по двери (A, A1), а над дверями по балкону. Колонны портала (a, — а1 — a2 — а3) — строенные, и весь он скульптурный, трехмерный. (Идею этой арки дала мне фреска Тьеполо в вилле Valmarana).

Все картины идут в этой декорации, вид которой отчасти изменяется помощью закрытия разными пристановками и открытия трех арок, добавлением различных декоративных деталей, аксессуаров и перемещением лестниц и с помощью изменения живописных занавесов, вешаемых за колоннадой, за тремя ее арками.

Между порталом и колоннадой сверху помещаются меняющаяся для каждой картины паддуги (портьеры, листва и т. п.).

Если эти паддуги высоко подняты, то виден антаблемент колоннады, а над ним небо. Если же эти паддуги опустить, то антаблемент колоннады скрывается.

{151} План № 2
Схематический план

Архитектура декорации — поздний итальянский Ренессанс — начало пышного барокко. Испания выражена лишь отдельными намеками. В таком же характере и вся обстановка.

За порталом (по линии PR) помещается раздвижной занавес из белой ткани, расшитой золотом — крупным орнаментом барокко, переходящим в рококо. Этот занавес закрывается после каждой картины. Постоянный занавес Большого театра поднимается после увертюры, открывая портал и белый занавес, и закрывается только после финала оперы. Антракты предполагаются после II‑й, III‑й, IV‑й и VI‑й картины.

## Картина первая «А»

(Картина начинается с поднятия занавеса и идет до конца терцета Дон-Жуана, Донны Анны и Лепорелло).

**Декорация**: Сзади за порталом опущен *занавес, изображающий портьеры, падающие тяжелыми складками* и закрывающий колоннаду. Налево (от зрителя) в этом занавесе — транспарант: — тускло горящий фонарь; направо в занавесе, в его складках — маленькая дверь, через которую {152} хочет бежать Дон-Жуан и которую загораживает Донна Анна. Жуан и Анна выбегают после арии Лепорелло из левой двери портала. Лепорелло прячется на авансцене. В конце терцета Жуан проскальзывает в дверь занавеса. Анна за ним. Занавес мгновенно, при полном свете, без перерыва музыки взвивается и открывается

## Картина первая «В»

(Она кончается погребальным трио f-moll; заключительный речитатив пропускается).

**Декорация**: Видна колоннада, изображающая атриум (внутренний двор) в доме командора. Арки закрыты дверями (см. рис. Л. М. Браиловского). Посреди сцены — скамья. Сверху спускается большой фонарь.

**Время**: Глубокая зловещая ночь.

### Реквизит и бутафорИя

**Фонарь** большой, висячий.

**Фонарь** ручной с настоящей свечой. Горит. Его гасит на сцене *Лепорелло*.

**Шпага** в ножнах с богатым эфесом на поясе. Ею дерутся. *Жуану*.

**Фонарь** ручной со свечой. Горит. С ним выходит Командор. *Командору*.

**Шпага** без ножен. Дерутся. *Командору*.

**Шпага** в ножнах. *Оттавио*.

**3 факела** сильно пылают ярко-красным (не спиртовым светом). *3‑м слугам Анны*.

**4 пики** деревянных с железными наконечниками. *4‑м стражам командора*.

**4 шпаги**. *4‑м стражам командора*.

**Флакон** с нюхательным спиртом. *служанке Анны*.

## Картина вторая

(Она кончается арией Эльвиры перед выходом хора крестьян).

**Декорация**: Колоннада. Арки открыты. За арками занавес: берег и море.

**Время**: Раннее утро. Вначале восход солнца.

### **{153}** Обстановка

**Скамья** (по эскизу).

Донна Эльвира приезжает в портшезе из средней арки в сопровождении своей служанки и носильщиков с вещами. У левой двери портала, условно изображающей вход в гостиницу, Эльвира выходит из портшеза, который уносят.

### Реквизит и бутафория

**Толстая книжка** в грязном пергаментном переплете. *Лепорелло*.

**Очки** круглые, черные, большие. *Лепорелло*.

**Лорнет** (ножницами) на длинной цепочке. *Д. Эльвире*.

**2 тюка**, завернутых в темное сукно и перевязанных ремнями. Легкие. *Носильщикам*.

**1 тюк, как бы ящик**, завернутый в **кожу** и завязанный толстой **веревкой**. Его несет рабочий на спине. Легкий и плоский. *Носильщикам*.

## Картина третья «А»

(Она начинается хором крестьян и кончается речитативом и арией Донны Анны «Or sai chi l’onore»).

**Декорация**: Колоннада изображаете виллу Дон-Жуана. Средняя арка закрыта дверью. Направо в портале — вход, условно в деревенский трактир. Сверху — паддуги: цветущие ветви и листва.

**Время**: Яркий беззаботный веселый день. В конце смеркается.

### Обстановка

**Колодезь** (посреди сцены) на ступенях, строенный.

### Реквизит и бутафория

**Очки.** *2‑му старику из хора*.

**Сучковатая трость-палка**. *3‑му старику (хор)*.

**Сабля на пояс**. *3‑му старику (хор)*.

**Очки.** *Сельскому лекарю (хор)*.

**Трубка.** *Сельскому лекарю (хор)*.

**Палка-костыль**. *Бедному крестьянину (хор)*.

**Трубка.** *4‑му старику (хор)*.

**Корзинка** с ручкой небольшая, чтобы нести на руке, с фруктами. *Торговке (хор)*.

**Корзинка** такая же, с пряниками. *2‑й торговке (хор)*.

{154} **Палка-костыль**. *слепой нищей (хор)*.

**Булава.** *привратнику виллы Дон-Жуана (статист)*.

**Поднос**; на нем:

**Бутылка** глиняная с вином. *Хозяйке трактира*.

**6 стаканов**, простых, красного стекла. *Хозяйке трактира*.

**Поднос**; на нем: **2 кувшина вина** и **10 кружек** металлических. *Служанке трактира*.

**Поднос**; на нем: **2 кувшина вина** и **10 кружек** металлических. *Слуге трактира*.

**Бочонок** ручной, закрытый *(направо за дверью)*.

**Гирлянда** из зелени и цветов на проволоке. Легкая. Ее держат за концы и образуется арка. *(1‑й паре, выходящего сверху из правой арки женского хора)*.

**Букет** из полевых цветов. *Хору*.

**2 венка** — их надевают на голову Церлин и Мазетто. *Хору*.

1) **Волынка** (Dudelsack) на ремне через плечо. *Четырем сельским музыкантам*.

2) **Флейта** большая. *Четырем сельским музыкантам*.

3) **Скрипка** (viola) крупная со смычком. *Четырем сельским музыкантам*.

4) **Колокольчики и бубенцы** на высокой палке. В середине этой палки на перекладине висит подобно знамени кусок материи, на котором изображены целующиеся амуры. Колокольчики беззвучные. *Четырем сельским музыкантам*.

**Пучки полевых цветов**, их разбрасывает перед женихом и невестой выходящий из левой арки. *Балет*.

**Две трости** тонкие легкие, высотою 1 1/2 арш., с букетами полевых цветов наверху. Обе соединены лентой (2 арш.) и образуют ворота. Трости украшены бантами. *(1‑й паре выходящего из левой арки балета)*.

**6 кос. 2 грабель**. *Части хора, возвращающегося с полевых работ и проходящего в глубине сцены во время квартета, когда Д-Жуан просит Донну Эльвиру быть потише, говоря, что могут услышать*.

## **{155}** Картина третья «В»

(Она начинается с арии Жуана «Fin c’han dal vino»… и кончается молитвенным терцетом B‑dur).

**Декорация:** комната у Жуана перед входом в зал. За порталом: с каждой стороны — по кулисе, изображающей соединенным сверху посредине свода портала и раздернутые снизу драпри. За одну из них прячется от Жуана Церлина. Сейчас же за этими кулисами сплошной занавес, изображающий пышную драпировку с маленькой дверкой посредине. Из этой дверки выходит Жуан. В нее уходят крестьяне, которых приводит из правой портальной двери на бал Лепорелло. Мазетто, следя за Жуаном и Церлиной, прячется за левую портальную дверь. Туда же увлекает Жуан Церлину. Лепорелло приглашает масок войти на праздник с левого портального балкона.

**Время:** вечер.

### Реквизит и бутафория

**Люстра —** спускается посреди сцены из драпировок кулис. Горит.

**Три белых маски** (см. «костюмы»). *Анне, Эльвире, Оттавио*.

**8 шпаг** на поясах в ножнах. *8‑ми слугам Дон-Жуана*.

## Четвертая картина

Перемена 3‑й картины «В» на четвертую — чистая.

**Декорация:** Зал у Дон-Жуана. Арки колоннады открыты. За ними сад с фонтанами, которые светятся.

Посреди зала возвышение в несколько ступеней, на котором кресло для Дон-Жуана под балдахином. На этом возвышении находится Дон-Жуан в финале, когда на него нападают, окруженный защитниками — слугами. Вокруг возвышения и на {156} его ступенях группируются нападающие крестьяне с вилами, кольями, косами и кавалеры. С помощью слуг Жуан расчищает себе шпагою среди нападающей толпы путь и бежит прямо на суфлера, перед которым открыт люк, как бы лестница вниз. Из этого яке люка выходят замаскированные Анна, Эльвира и Оттавио.

Церлину Жуан уводит в портальную дверь налево.

На сцене 3 оркестра. Главный оркестр — оркестр для господ помещается на помосте перед средней аркой: 2 скрипки, альт, виолончель, валторна и гобой. Музыканты этого оркестра в костюмах XVIII века с некоторыми уклонениями в характер эпохи барокко, в высоких и длинных не пудреных, париках. Другие 2 оркестра помещаются в боковых арках[[101]](#footnote-102). Под их музыку пляшут в саду за арками и на помосте перед арками крестьяне. Эти музыканты — курьезные фигуры простолюдинов в духе деревенских музыкантов Калло.

**Освещение**. Темный южный лунный вечер. Зал освещен шестью люстрами. К концу картины вместе с нарастанием тревоги к музыке луна скрывается и свет становится беспокойным.

## Картина пятая

(Она начинается появлением Лепорелло и Жуана. Донна Эльвира показывается на левом портальном балконе).

**Декорация** та же, что для 2‑й картины. Пишется другой задний занавес в беспокойных тонах.

**Обстановка** та же, что для 2‑й картины.

### Реквизит и бутафория

**Кошелек** с деньгами; их считают. *Д.‑Жуану*.

{157} **Лютня**. *Лепорелло*.

**Маленький сверток**, в темной материи. *Лепорелло. (Он забрал свои пожитки и собирается совсем покинуть Жуана)*.

**Фонарь**, горит. *Церлине*.

**Мушкет. Пистолет.** *Мазетто*

**Мушкет. Фонарь**. *2‑му старику-крестьянину*.

**Вилы**. — *4‑му старику*.

**Вилы**. — *Молодому крестьянину*.

**Кол** деревянный — *2‑му молодому крестьянину*.

**2 ружья** — *2‑м молодым крестьянам*.

**Пистолет** — *3‑му молодому крестьянину*.

**Коса** — *4‑му молодому крестьянину*.

**Сабля** на поясе. **Палка**. *3‑му старику*

## Картина шестая[[102]](#footnote-103)

**Декорация**: черный с золотом занавес сейчас же за порталом.

**Время**: тот же вечер, что в 5‑й картине, но позднее. Свет погребальный. Горят тускло большие лампады, спускающиеся со свода портала.

### **{158}** Обстановка

**Высокая ваза** посреди сцены для Святой воды. На постамент ее садятся.

**Кольцо** железное, приделанное к постаменту вазы спереди.

К этому кольцу привязывают Лепорелло веревкой. Он вырывает кольцо и вместе с ним кусок постамента.

**Лампады**.

### Реквизит и бутафория

**4 факела**, ярко пылают — *4‑м слугам Д. Анны*.

**Фонарь** горит. *Мазетто*.

**Нож-кинжал** без ножен. *Мазетто*.

**Кусок веревки**; ею связывают руки Лепорелло. Мягкая, чтобы не резала рук. *Мазетто*.

**Четки**. *Донне Анне*.

**Молитвенник**. *Донне Анне*.

**Шпага в ножнах**, ее обнажают — *Оттавио*.

**Кол деревянный.** *крестьянину*.

## Картина седьмая

**Декорация**: Арки колоннады открыты. Кладбище. Перед средней аркой на вынесенном вперед помосте конная статуя командора. По бокам две массивные гробницы.

**Время**: Темный зловещий вечер. Грозовое небо. Сквозь разорванные тучи едва светит луна.

### Обстановка

1) **Конная статуя командора на пьедестале**. Командор из серого камня изображен в латах, наручниках, поножах, железных перчатках, весь закованный в железо. Одежда его та же, в которой он будет в 8‑й картине. Он с командорским железом в левой руке. Фигура сделана так, что может кивать {159} (вперед, утвердительно) головой. На цоколе-пьедестале надпись: «Безбожному убийце я и в могиле готовлю наказанье» золотыми буквами, которые могут *светиться* и потом снова *гаснут* (транспарант).

2) **2 могильных плиты** спереди на полу. На них можно стоять и сидеть.

### Реквизит и бутафория

**Шпага**. *Дон-Жуану*.

**Сучковатая палка-трость**. *Лепорелло*.

**Молитвенник. Четки**. *Донне Анне*.

## Картина восьмая

**Декорация**: Арки в колоннаде завешаны портьерами. Столовая у Дон-Жуана. В конце картины после исчезновения командора портьера на средней арке раскрывается и за ней в глубине виден занавесь, на котором написана *средняя* часть 7‑й картины (аркада с конной статуей командора), освещенная призрачным светом.

**Время**: Поздний вечер.

### Обстановка

1) **Одна консоль** (на первом плане; налево от зрителей).

2) **Эстрада** для 8‑ми музыкантов, (на первом плане; направо от зрителей).

3) **4 канделябра**, стоящих на полу, высоких, с настоящими свечами. Горят.

4) **2 кресла**.

5) **Стол** большой, длинный на помосте.

Верхняя доска этого стола сделана, так, что в известном месте действия из нее (без шума) поднимается с помощью подъемного люка *гроб*. Когда этот гроб поднялся, то кажется, что он стоит на столе.

6) **Гроб черный**, обыкновенного размера, на ножках.

### **{160}** Реквизит и бутафория

**1 канделябр на столе**. Его берет Жуан, когда идет навстречу командору.

**12 тарелок** золоченых. *На консоль*

**Ваза** большая с фруктами (ананас, виноград, бананы, груши). *На консоль*

**6 ножей** золотых. *На консоль*

**6 вилок** золотых. *На консоль*

**Салфетка-скатерть** с кружевами; ею покрыта консоль.

**Скатерть** белая с широкими кружевами и прошивками по краям и кружевной оборкой. *На средний стол*.

**2 салфетки**. *На большом столе*.

**2 бокала** из цветного стекла, с живописью. *На большом столе*.

**2 бокала** другой формы. *На большом столе*.

**Конная статуя** командора как в VII картине, цвета серого камня, но слегка голубовато-зеленого, как бы призрачного. Латы; наручники, поножи, шлем, командорский жезл. Может двигать правой рукой.

Занавес раздвигается на обе стороны сам, как бы от дуновения ветра. *На средней арке (за ней)*.

**Шпага.** *Дон-Жуану*.

**5 шпаг.** *5‑ти лакеям Дон-Жуана*.

**1 блюдо** серебряное с рыбой, большое; рыба окружена разной зеленью. *1‑му кухонному слуге*[[103]](#footnote-104).

**Вилка** на том же блюде. *1‑му кухонному слуге*

**Рыбная лопатка** на том же блюде. *1‑му кухонному слуге*

**1 блюдо** серебряное, круглое, с разными овощами. *2‑му кухонному слуге*.

**Вилка** на том же блюде. *2‑му кухонному слуге*.

**Ложка** на том же блюде. *2‑му кухонному слуге*.

**4 соусника** серебряных, приделаны к блюдам, на которых стоят. *4‑м кухонным мальчикам*.

**4 ложки** к ним. *4‑м кухонным мальчикам*.

**Жезл**-палка с украшениями, высотою 3 арш. Наверху — золотая кабанья голова. *Шеф-повару*.

{161} **Блюдо золотое** большое, с громадным фазаном. У него длинный хвост-гребень и крылья из перьев. Вокруг зелень. Фазан сделан так, что 2 ножки его отделяются. Их берут с блюда. *1‑му повару*.

**Вилка**. На блюде. *1‑му повару*.

**Ложка**. На блюде. *1‑му повару*.

**3 салатника** золотых. *3‑м поварятам*.

**3 ложки** в салатниках. *3‑м поварятам*.

**3 вилки** в салатниках. *3‑м поварятам*.

**Ваза** с разноцветной эмалью (напиток). *Мажордому*.

**Ложка** в ней же. *Мажордому*.

**6 бутылок** винных с очень большими богатыми пробками. Из одной бутылки наливают и пьют. *6‑ти мальчиками виночерпиям*.

**6 восковых свечей**, высоких, как в католических церквах. Высота 24 вершка. *6‑ти черными призраками*.

### Эффекты и превращения

1) **Столь и гроб** (см. «Обстановка»).

2) **Раскаты грома**.

3) **Сверкание молнии**.

4) **Падение молнии** на Дон-Жуана. Светящийся зигзаг, убивающий его.

5) **Дым**. *Поднимается из-под всех 3‑х лестниц*.

6) **Огонь**, довольно высокий. *Поднимается из-под всех 3‑х лестниц*.

{162} 7) **Занавес** на средней арке сзади сам раздергивается, как бы от вихря.

8) **6 люков** вокруг среднего стола. Из них *поднимается сначала дым*, а затем 6 черных призраков со свечами. Потом они *проваливаются*, и *опять* — *дым*.

9) **Большие канделябры гаснут сами** при появлении командора.

## Костюмы[[104]](#footnote-105)

### Картина I‑я

**Дон-Жуан**

1) Большая шляпа, темная, с полями и перьями. 2) Большой темный, но *не черный* плащ с *отделкой*. 3) Темный, но не черный костюм. Характер одежды почти страннический, ничего богатого. Костюм прекрасного покроя, но поношенный.

**Лепорелло**

1) Черная небольшая шляпа с полями без перьев. 2) Черный гладкий плащ. 3) Костюм «слуг». XVII века. (Очень большой карман в штанах и карман в куртке).

**Донна Анна**

1) Голова не покрыта. 2) Темное, но не черное, домашнее платье в беспорядке. Волосы слегка в беспорядке.

{163} **Командор**

1) Без головного убора. 2) В домашнем кафтане, расстегнутом. 3) Внизу рубашка с расстегнутым воротом. 4) В ботфортах. Седой. Короткие стриженые волосы; холеная борода. Оделся наскоро.

**5 слуг командора**

Они же в дальнейшем слуги Д. Анны.

**Оттавио**

1) Без головного убора. 2) В темном, но не черном костюме.

**Служанка Д. Анны**

Темное платье, слегка в беспорядке.

**4 стража командора**

Воины.

### Картина II‑я

**1‑й и 2‑й пажи Д. Эльвиры**

Богато одеты. Головные уборы. *Мальчики*.

**Служанка Д. Эльвиры**

1) Дорожный наряд. 2) Мантилья (кружевная шаль) на голове. Молодая, красивая.

**Донна Эльвира**

1) Дорожный наряд в печальных тонах, но не черный; пышный и богатый. 2) Головной убор.

**Хозяин гостиницы**

1) Городской простонародный костюм. 2) Без головного убора.

### Картина III‑я

**Дон-Жуан**

Богатый бальный костюм. (Быстро переодевается в него перед III‑й картиной «В»).

{164} **Мазетто**

Праздничный свадебный наряд (жених).

**Церлина**

Праздничный свадебный наряд (невеста).

1) **Донна Эльвира**

Новый богатый костюм, мантилья.

2) **Донна Анна**

Траурный костюм. Головной убор.

3) **Оттавио**

Костюм (см. I картину). Головной убор.

*В III‑й картине «В» все трое переодеваются*: 1) *Черные суконные плащи* — пелерины до полу. 2) *Черные треуголки*. 3) *Белые маски*. Общий вид каждого: см. *маскированных венецианцев XVIII века* на картинах Лонги и Тьеполо. Маски сделать, чтобы легко снимались и надевались; *на проволоках*, как очки.

**27 молодых крестьян.** *Хор*[[105]](#footnote-106)

Праздничные костюмы. Принаряжены по случаю свадьбы. Головные уборы. *Все костюмы разные*, но в одном стиле.

**1‑й старик**. Костюм сельского старшины.

**2‑й старик**. Костюм нотариуса.

**3‑й старик**, сельский «страж».

**Бедный крестьянин** полунищий (средних лет, хромой).

{165} **Сельский лекарь**. Костюм лекаря (средних лет).

**4‑й крестьянин**. Праздничный крестьянский костюм.

**7‑й крестьянин**. Праздничные костюмы (средних лет).

**Слуга сельского трактира**. Фартук. Без головного убора. (Молодой).

**27 молодых крестьянок**. *Хор*.

Праздничные костюмы. Принаряжены по случаю свадьбы. *Все костюмы разные*, но в одном стиле.

**5 женщин** — обычные крестьянские костюмы (средних лет).

**3 женщины** праздничные крестьянские костюмы (с детьми).

**Торговка сластями** — обычный крестьянский костюм (средних лет).

**2 других торговки** — праздничные крестьянские костюмы (старухи).

**Старуха** — бедный крестьянский костюм (нищая-слепая).

**Хозяйка трактира** — обычный крестьянский; передник (пожилая).

**Служанка трактира** — обычный крестьянский костюм; передник (молодая).

**8 крестьянок** — рабочие крестьянские костюмы. Идут с полевых работ.

**8 лакеев Дон-Жуана**. Ливреи. Высокие, длинные, пышные завитые парики. Не пудренные.

**Привратник Дон-Жуана**. Ливрея. Шляпа. Высокий, длинный, пышный завитой парик. Не пудренный.

**Молодые крестьянки. Молодые крестьяне**. Костюмы, похожие на костюмы хора. Желательно, чтобы балет был слит с хором. *Балет*.

{166} **Пастухи. Пастушки.** Пастушеские Крестьянские характерные костюмы. *Балет*

**Отец Церлины. Мать Церлины. Отец Мазетто. Мать Мазетто**. Крестьянские, очень нарядные костюмы. В очень высоких народных испанских блестящих головных уборах. *Балет*.

**4 сельских музыканта**. Крестьянские костюмы. Разные шляпы. 1‑й низкий толстяк. 2‑й высокий, тощий. 3‑й с подвязанным глазом. 4‑й высокий, очень толстый. (В духе музыкантов на рисунках Калло). *Статисты*.

**2 пажа Дон-Жуана**. Негры. 1) Кафтаны. 2) Шляпы с полями. 3) Ботфорты. *Статисты*.

**Служанка Д. Эльвиры**. Новый, не дорожный костюм.

### Картина IV‑я.

**Балет** (менуэт). Кавалеры и дамы в робронах. Костюмы в духе Рококо с чертами Испаши половины XVII века.

Крестьянский балет: Все одеты, как хор в III картине.

Домашние музыканты Дон-Жуана одеты, как слуги Жуана.

1‑й крестьянский оркестр. Характер костюмов: как музыканты в III картине.

2‑й крестьянский оркестр. Характер костюмов: как музыканты в III картине.

### Картина V‑я

**Дон-Жуан** (см. 1‑ю картину).

**Лепорелло** (см. 1‑ю картину).

**Церлина**. Будничный крестьянский костюм.

**Мазетто**. Будничный крестьянский костюм, головной убор.

**Эльвира** (см. III‑ю картину). Мантилья.

{167} **2‑й, 3‑й, 4‑й старики** (см. III‑ю карт.) Головные уборы.

**7 молодых крестьян**. Будничные крестьянские костюмы, головные уборы.

### Картина VI‑я

**Оттавио**. Черный костюм. Плащ. Головной убор.

**4 слуги Д. Анны**. (см. I‑ю картину). Головной убор.

**Молодой крестьянин**. (см. V‑ю картину: 2‑й из семи).

### Картина VII‑я

**Дон-Жуан**. Черный бархатный костюм. Черный плащ. Шляпа без пера. (Плащ и шляпа такие же, как у Лепорелло).

**Лепорелло** (см. I‑ю картину). Плащ местами разорван и испачкан.

**Донна Анна**. Другой костюм, но опять черный. Головной убор.

### Картина VIII‑я

**Донна Эльвира**. Черный костюм. Черная траурная вуаль на голове.

**1‑й, 2‑й кухон. слуги**. Костюмы очень богатые, отделанные *серебром*, с гусиными животами. Очень толстые, лысые.

**1‑й, 2‑й, 3‑й и 4‑й кухонные мальчики**. Костюмы, как у кухонных слуг, отделанные *серебром*.

**Повар-шеф**. Парадные поварские костюмы отделанные *золотом*.

**1‑й повар**. Парадные поварские костюмы отделанные *золотом*.

**1‑й, 2‑й, 3‑й, 4‑й, 5‑й и 6‑й поварята**. Парадные поварские костюмы отделанные *золотом*.

**Мажордом**. Зеленая ливрея.

**1‑й, 2‑й, 3‑й, 4‑й, 5‑й и 6‑й мальчики-виночерпии**. Коричнево-красные камзолы с золотом. Зеленые фартуки.

**6 черных призраков**. Длинные черные куты без поясов с большими складками и шлейфами. На головах остроконечные и высокие капюшоны, закрывающие все лицо, с отверстиями для глаз. На тройных подошвах, чтобы казались выше.

## **{168}** Порядок исполнения музыкальных №№ и речитативов оперы «Дон-Жуан»[[106]](#footnote-107):

## Увертюра

**1‑я картина «А».** Сцена I: Ария Лепорелло. Терцет. (Дон-Жуан. Донна Анна. Лепорелло).

**1‑я картина «В».** С выхода командора (стр. 17) и кончая терцетом f‑moll. Речитатив (стр. 21) пропускается. Сцена III: Речитатив (стр. 22) идет. И далее: № 2. Речитатив и дуэт.

**2‑я картина**. Сцена IV: Речитатив с купюром. Сцена V: Ария и терцет. Речитатив с купюром. № 4, Ария Лепорелло. Сцена VI (речитатив) пропускается.

**3‑я картина «А».** Сцена VII: № 5, дуэт и хор. Сцена VII: Речитатив; № 6, ария. Сцена IX: Речитатив с купюром; № 7, дуэттино. Сцена X: Речитатив с купюром (исполняются только пять с четвертью тактов Эльвиры); № 8, ария Эльвиры. Сцены XI и XII: Речитатив № 9, квартет; речитатив (стр. 88) пропускается. Сцена XIII: № 10, речитатив и ария Д. Анны. Сцена XIV (речитатив и ария Оттавио) и сцена XV (речитатив) выпускаются.

**3‑я картина «В»**. № 12, ария Дон-Жуана. (Жуан поет ее, обращаясь к Лепорелло, который на 78‑м такте уходит за крестьянами. После арии Жуан уходит). Сцена XVI, речитатив с купюром (сначала — семь тактов с тремя четвертями; затем пропускаются семь тактов с тремя четвертями; далее — идет до конца). № 13, ария Церлины. Речитатив. № 14, финал: сцена XVII; сцена XVIII; сцена XIX.

**4‑я картина**. Сцена XX, сцена XXI[[107]](#footnote-108). (В последнем Allegro вместе с солистами поет хор, причем {169} это Allegro исполняется один раз без повторения. Начиная с общего вступления в Pui stretto Дон-Жуан больше не поет, а убегает).

**5‑я картина**. Сцена I: № 15, дуэт; речитатив с купюром. Сцена II: № 16, дуэт; речитатив (стр. 171). Сцена III: речитатив (стр. 172); № 17, canzonetta. Сцена V: речитатив (в конце этого речитатива Дон-Жуан отправляет крестьян искать Дон-Жуана и остается с Мазетто) № 18, ария — пропускается. Сцена V: речитатив, начиная со второй четверти 8‑го такта. Сцена VI: речитатив; ария Церлины, которой и кончается 5‑я картина.

**6‑я картина** пропускается вся.

**7‑я картина** начинается с выхода Оттавио и Анны: речитатив (стр. 262) — три последних такта; № 25, речитатив и ария; сцена XIV пропускается. Донна Анна и Оттавио проходят и появляется Жуан: Сцена XII. Речитатив (стр. 240) и № 24, дуэт.

**8‑я картина** — № 26 финал (сцена XV, XVI, XVII, сцена XVIII до Presto (см. статью «Странник любви»)).

Presto финала № 26 исполняется перед задернутым запортальным занавесом (см. статью «Странник любви»).

1. Я не касаюсь здесь театра импровизаций. Но говорю о произведениях, как драматических так и оперных. [↑](#footnote-ref-2)
2. Раскрытию философского содержания сценических произведений были посвящены почти все мои работы на сцене. [↑](#footnote-ref-3)
3. Как, например, Гордон Крэг и Александр Бенуа. [↑](#footnote-ref-4)
4. Эта статья и все другие здесь напечатанные, переработаны из моих вступительных слов артистам перед началом репетиций пьес: комедии Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын», поставленной мною в сентябре 1910 г. на сцене театре Незлобина; комедии Мольера «Мещанин-дворянин», поставленной на той же сцене в сентябре 1911 г.; первой части «Фауста» Гете, поставленной на той же сцене в сентябре 1912 г., оперы Моцарта «Дон Жуан», готовившейся для постановки мною на сцене Московского Императорского Большого театра в 1911 – 14 театральном году и др. [↑](#footnote-ref-5)
5. Императорских театров. [↑](#footnote-ref-6)
6. Ежегодник Императ. т. 1909, IV. [↑](#footnote-ref-7)
7. Часть вторая: XIX век. Казань, 1910 г. [↑](#footnote-ref-8)
8. После спектакля, поставленного в московском театре Незлобина для открытия сезона в 1910 году, говорили, что мое толкование есть «искажение Островского», что оно «противоречит традиции», что Островский «модернизован», а кто-то даже заявил, что «это не Островский, а какой-то Александр Блок».

Хотя так и говорили, и многие сильно бранились, однако через три года, смотря в театре К. Незлобина постановку комедии «Горячее сердце», и в текущем сезоне постановку «Сердце не камень», я увидел в этих работах, хотя в общем и робкие и неуверенные и сбивчивые, но все же черты моего истолкования Островского. А в газетных отзывах читал, правда, довольно мало еще оформленное, но все же признание этого нового истолкования.

Говоря о чертах моего понимания Островского в постановке театром Незлобина комедии «Горячее сердце», я подразумеваю не обстановку, сделанную хотя и по моим планам Б. М. Кустодиевым, для моей предполагавшейся постановки, но с которой во многом я не согласен, — а отдельные штрихи исполнения, особенно в игре г. Нелидова и Грузинского. [↑](#footnote-ref-9)
9. В театре имени В. Ф. Комиссаржевской при моей студии в 1914 году. [↑](#footnote-ref-10)
10. Вас. Сахновский. «Маски» № 6. Москва, 1912 – 13 г. [↑](#footnote-ref-11)
11. «Тяжелые дни». [↑](#footnote-ref-12)
12. Ib. [↑](#footnote-ref-13)
13. Семейная картина. [↑](#footnote-ref-14)
14. «Шутники». [↑](#footnote-ref-15)
15. А. Скабичевский. Особенности русской комедии. «Отечественный Записки», 1875 г. №№ 1 и 2. [↑](#footnote-ref-16)
16. Тяжелые дни. [↑](#footnote-ref-17)
17. И. С. Тургенев. Несколько слов о новой комедии г. Островского «Бедная невеста». [↑](#footnote-ref-18)
18. Из неоконченной повести Островского. [↑](#footnote-ref-19)
19. «Правда хорошо, а счастье лучше». [↑](#footnote-ref-20)
20. Как, например, в декорациях Б. М. Кустодиева к пьесе «Горячее сердце», в общем интересных, но отдельными красочными пятнами диссонирующих с Островским. [↑](#footnote-ref-21)
21. «Гроза». [↑](#footnote-ref-22)
22. Добролюбов, «Темное царство». [↑](#footnote-ref-23)
23. В чужом пиру похмелье. [↑](#footnote-ref-24)
24. Первая часть этой трагедии Гете была поставлена мною, за исключением одной сцены, полностью в первый раз в России на сцене театра К. Незлобина в Москве, в сентябре 1912 года. Эта же самая моя постановка в искаженном и урезанном виде с новыми исполнителями, незнакомыми с моим замыслом и моей работой, после моего ухода из театра К. Незлобина была показана и в Петрограде. [↑](#footnote-ref-25)
25. В. Виндельбанд. О философии Гете. [↑](#footnote-ref-26)
26. Эта сцена была мною поставлена на фоне черного бархата, который не был виден, благодаря особому освещению, а давал иллюзию глубокой тьмы; между двумя столбами портала сцены открывалась узкая щель тьмы; во тьме расплывались высоко на верху столбы портала. [↑](#footnote-ref-27)
27. Он читал в первый раз первые сцены «Фауста» Клопштоку в сентябре 1774 года, когда ему было 25 лет. [↑](#footnote-ref-28)
28. Гете Эккерману. [↑](#footnote-ref-29)
29. В. Сахновский. «Фауст в постановка Комиссаржевского». Маски. 1912. № 1. [↑](#footnote-ref-30)
30. Моя ведьма должна была напоминать Медузу. Она была в темно-красном тряпье, полуобнаженная, с сизо-лиловым телом и желто-красными волосами из морской травы. [↑](#footnote-ref-31)
31. О мюнхенской постановке сужу по рисункам и описаниям. [↑](#footnote-ref-32)
32. Сам Гете при постановке «Фауста» делал перестановки в тексте и сокращения. Он писал 1‑го мая 1815 года графу Брюлю, что, ставя «Фауста», «нужно многим пожертвовать; кое-что изменить…» [↑](#footnote-ref-33)
33. По подсчету Кинцля к Фаусту написана музыка 80 композиторами. Как это не странно, но Гете говорил, что «Моцарт должен бы написать музыку к Фаусту… Она должна была быть в характере *Дон Жуана*». Но тут же Гете сознавался, что не может судить о музыке, потому, что ему «не хватает знания вех средств, которыми она пользуется для достижения своих целей». Мы знаем, что Бетховен увлекался гетевым Фаустом и в 1823 году говорил Рохлицу: «… я надеюсь, наконец, начать писать то, что для меня и для искусства самое высшее: Фауста». Но этому намерению великого музыканта не суждено было осуществиться. [↑](#footnote-ref-34)
34. См. книги J. Arnavon: L’interprétation de la comedie classique, в которых он подробно разбирает комедии Мольера с точки зрения постановки. [↑](#footnote-ref-35)
35. Постановка «Мнимого больного» на сцене Московского Художественного Театра. [↑](#footnote-ref-36)
36. Таким приемом игры пьес Мольера пользуются на всех русских сценах. Иначе был поставлен Мольер только на Александринской сцене В. Мейерхольдом («Дон-Жуан»), мною на сцене Московского Театра Незлобина (Мещанин-Дворянин) и мною же на сцене Московского Императорского Малого Театра (Лекарь по неволе). Художественный театр, ставя «Мнимого больного», видел в Мольере, только психолога-натуралиста. [↑](#footnote-ref-37)
37. Цитирую по книге М. Pellisson: Les Comédies ballets de Molière. Paris, 1914. [↑](#footnote-ref-38)
38. M. Pellisson. [↑](#footnote-ref-39)
39. H. Havard. Les Styles. [↑](#footnote-ref-40)
40. Mémoires de ma vie. Bonnefon. Paris. 1909. [↑](#footnote-ref-41)
41. Summamus pecumam et mittemus asinum in patriam. (Ib.) [↑](#footnote-ref-42)
42. Собранных в двух объемистых собраниях Chansonnier de Clairambault и Recueil Maurepas. [↑](#footnote-ref-43)
43. В 1628 г. [↑](#footnote-ref-44)
44. В 1675 г. [↑](#footnote-ref-45)
45. Les cochers sont la plupart des maquereaux qui connaissent tous les lieux de débauche de Paris. (Ph. Leroux. Dictionnaire comique). [↑](#footnote-ref-46)
46. L’abomination des abominations des fausses devotions de ce temps. [↑](#footnote-ref-47)
47. La plus grande partie du clergé se livre a de coupables passe-temps, voit mauvaHse compagnie, se faufflile avec des personnes suspéctes, se donne des maîtresses, ne balance même pas à entrer dans les lieux de prostitution… Hier dans un lupanar de la rue Jean-Pain-Mollet on surprit six religieux, nus comme des vers, la tête coiffée du bonnet de filles qm nues pareillement dansaient avec eux… Monsieur, l’evejue de… entretient deux filles… Le cardinal d’A… pour èviter le scandale, ne s’adresse qu’ a ses pages. (Peuchet. Mémoires tirèes des archives de la police de Paris, t. I). [↑](#footnote-ref-48)
48. Le seul corps de moeurs irreprochables est celui des curées de Paris. (Ibid). [↑](#footnote-ref-49)
49. Le maquereau, la putain и т. д. Надо сказать, что вообще городской язык того времени отличался чрезвычайной грубостью выражений и не считалось неприличным называть все своими именами. [↑](#footnote-ref-50)
50. Chansonnier Maurepas. [↑](#footnote-ref-51)
51. Этюды о комедии. [↑](#footnote-ref-52)
52. А. Бергсон. «Смех в жизни и на сцене». [↑](#footnote-ref-53)
53. I. I. Weiss. Molière. [↑](#footnote-ref-54)
54. Ibid. [↑](#footnote-ref-55)
55. A. Legrelle. Holberg considéré comme imitateur deMolière. [↑](#footnote-ref-56)
56. А. Бергсон. Смех в жизни и на сцене. [↑](#footnote-ref-57)
57. Ibid. [↑](#footnote-ref-58)
58. Ibid. [↑](#footnote-ref-59)
59. А. Бергсон. Ibid. [↑](#footnote-ref-60)
60. Ibid. [↑](#footnote-ref-61)
61. А. Бергсон. Ibid. [↑](#footnote-ref-62)
62. Постановка В. Э. Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-63)
63. Внешние трюки, фортеля Commedia dell’arte. [↑](#footnote-ref-64)
64. M. Pellisson. Les comedies-ballets de Moliére. Paris. 1914. [↑](#footnote-ref-65)
65. P. Sarcey. Quarante ans de theatre. Paris. 1900. [↑](#footnote-ref-66)
66. См. кн. M. Pellisson. [↑](#footnote-ref-67)
67. Ibid. [↑](#footnote-ref-68)
68. В 1911 году. [↑](#footnote-ref-69)
69. M. Donnay. Molière. Paris. [↑](#footnote-ref-70)
70. Речь идет о комедии Жорж-Данден. [↑](#footnote-ref-71)
71. Этот спектакль должен был идти в день Щепкинского юбилея. Но за день до представления после генеральной спектакль был внезапно снят управлением театра с афиши. Снятие было для меня совершенно неожиданными потому что все репетиции велись открыто. А эскизы декораций и костюмов были утверждены и проштемпелеваны управлением театра и конторы. «Лекарь по неволе» был перенесен на один из последующих дней, когда и шел после главной пьесы, как водевиль «для разъезда». Официальной причиной снятая, как мне было сказано, было то соображение, что «*хотя эта постановка, может быть, и очень интересна, но она представляет собою, быть может, дело будущего Малого театра, но никак не его щепкинского прошлого, который, как и Мольер, был отцом реализма*». [↑](#footnote-ref-72)
72. См. Версальский экспромт. [↑](#footnote-ref-73)
73. Evaristo Gherardi. Le theatre italien. Paris. 1717. [↑](#footnote-ref-74)
74. Ib. [↑](#footnote-ref-75)
75. В последнее десятилетие XVII века места на сцен были отделены от актеров полукруглой балюстрадой, а в 1759 г. совсем уничтожены. [↑](#footnote-ref-76)
76. De Pure. Idées de spéctacles anciens et nouveaux. 1668. [↑](#footnote-ref-77)
77. M. Dacier. Mémoires de la sociétè de 1’histoire de Paris et de I’lle de Françe. T. XXVIII. 1901. [↑](#footnote-ref-78)
78. Benjamin Fillon. Recherches sur le séjour de Molière dans l’Ouest de la Françe en 1648. Fontenay-le-Comte. 1871. [↑](#footnote-ref-79)
79. Oeuvres de Moliere. T. VI. Collection des Grands Ecr. de la Françe. Notice sur Mélicerte. [↑](#footnote-ref-80)
80. M. Nuitter. Costumes de l’Opera. 1883. [↑](#footnote-ref-81)
81. Цитировано у М. Пелиссон. [↑](#footnote-ref-82)
82. L. Celler. Revue contemporaine. 1868, t. 63, p. 126. [↑](#footnote-ref-83)
83. Озеровский Донской был поставлен мной 22‑го октября 1914 года для открытия Театра имени В. Ф. Комиссаржевской, учрежденного в Москве при моей Студии, мною совместно с В. А. Носенковым и В. Г. Сахновским.

Задача этого театра — в кратких словах: — раскрытие вечного во временном, — романтизм; сценическое истолкование идейности, философичности и стиля авторов и проявление на сцене не «актерничанья», а подлинных чувств и мыслей исполнителей в форме исполняемого произведения.

Репертуар в течете сезона 1914 – 1915 года состоял из пьес: «Димитрий Донской» Озерова, «Сицилиец или Любовь-живописец» Мольера, «Семейная картина» Островского, инсценировок «Гимна Рождеству» Диккенса и «Скверного анекдота» Достоевского и моралите XV века «Каждый человек» (Everyman). Сезон 1915 – 1916 года открылся «Ночными плясками» Сологуба. Второй новой постановкой в сезоне 1915 – 1916 года была инсценировка «Выбора невесты» Гофмана.

Текст «Димитрия Донского» для постановки в театре имени Комиссаржевской был сокращен и в некоторых местах, особенно чуждых современному уху, мною изменен, чтобы архаизмы речи не мешали непосредственному восприятию зрителя. Трагедия начиналась с пролога, который был составлен мною частью из первого монолога Димитрия, частью из других мест трагедии Озерова. В «Донском» играли: Ксению — О. Н. Демидова, Избрану — В. Н. Волкова, Донского — Ф. Ф. Орбелиани, Тверского — П. Ф. Шаров, Белозерского — В. А. Носенков, Бренского — И. А. Залесский. Пролог читала Г. И. Серова. [↑](#footnote-ref-84)
84. Речь, сказанная артистам Императорского Московского Большого театра перед началом репетиций «Дон Жуана». [↑](#footnote-ref-85)
85. Э. Т. А. Гофман. Очерки в манере Калло. [↑](#footnote-ref-86)
86. Ibid. [↑](#footnote-ref-87)
87. Новая биография Моцарта А. Д. Улыбышева. Том 3‑й. Москва, у П. Юргенсона, 1892 г. [↑](#footnote-ref-88)
88. Ibid. [↑](#footnote-ref-89)
89. Эта фраза заимствована Улыбышевым у Гофмана. [↑](#footnote-ref-90)
90. О том, какой должна быть декорация и обстановка для «Дон-Жуана» Моцарта в моей постановке, см. приложенную к этой книги монтировку Дон-Жуана. [↑](#footnote-ref-91)
91. Либретто издания Юргенсона. [↑](#footnote-ref-92)
92. Очерки в манере Калло. [↑](#footnote-ref-93)
93. К. Д. Бальмонт. Горные вершины. Книга первая. [↑](#footnote-ref-94)
94. Гофман. [↑](#footnote-ref-95)
95. «Саламанкский студент» Эспронседы, пер. К. Д. Бальмонта. Горные вершины. Книга первая. [↑](#footnote-ref-96)
96. А. Д. Улыбышев. Новая Биография Моцарта. [↑](#footnote-ref-97)
97. Улыбышев. См. выше. [↑](#footnote-ref-98)
98. Ibid. [↑](#footnote-ref-99)
99. Представлен в контору Императорских театров летом 1913 года. [↑](#footnote-ref-100)
100. См. мой план и рисунок декорации, сделанной Л. М. Браиловским по моему проекту. [↑](#footnote-ref-101)
101. «Скрипочная и басовая партия — вот весь их состав». А. Д. Улыбышев. Новая биография Моцарта, 1892 г. Москва. [↑](#footnote-ref-102)
102. В Большом театре эту картину предполагалось ставить, хотя я и считал возможным, а для цельности действия и впечатления даже нужным, ее выпустить. Потому что, хотя главный № этой картины — секстет в музыкальном смысле и представляет собою «удивительнейшее создан! о человеческого духа в смысле лирико-драматического стиля», но в сценическом отношении музыка секстета никак не связана с общим действием оперы. Это только вокальная симфония с аккомпанементом инструментов. Не в концерте, а на сцене, этот №, как не выразительный для логики действия, и к тому же чрезвычайно длинный, всегда только расхолаживает и утомляет внимание зрителя. И я думаю, что, рассматривая моцартовского «Дон-Жуана», как сценически-музыкальное произведение, проникнутое одной идеей, мы должны этот секстет, а следовательно и всю картину выпустить. [↑](#footnote-ref-103)
103. *Кухонных слуг, мальчиков, поварят* и *виночерпиев* с яствами и напитками я вывожу, как аллегорическое изображение богатой и полной довольства жизни Дон-Жуана. *Первые* — все в *серебре*. — Костюм их в духе тех, что на рисунке Бердсли, где 2 человека с гусиными животами несут, сходя с лестницы, блюда с яствами. *Повара и поварята* все в *золоте*. Их одежды полуповарские, полуливрейные. *Виночерпии* — в зеленом, красном и золотистом. Все эти лица выходят поочередно группами, в ритме музыки, как балет. [↑](#footnote-ref-104)
104. Здесь не указывается точно форма каждого костюма, потому что это было дело особых совещаний с художником. Типичным в костюмах главных персонажей был: у женщин — колоколообразный кринолин, тонкая талия, лиф с баской, высокая прическа (без всякой утрировки) и мантилья на голове; у мужчин — костюм в духе кавалеров Калло, с некоторыми изменениями в сторону Рококо. [↑](#footnote-ref-105)
105. Придавая типичность хористам и балету, я имел в виду отнюдь не создание жизненно-бытовых сцен в Дон-Жуане, что противоречит моему взгляду на оперу вообще, а на оперу XVIII столетия тем более. Оперный театр — *исключительно* романтический. Всякие «Дни нашей жизни» и тому подобное — nonsens и ужасающий на оперной сцене. Говоря с художником декоратором о костюмах массы и указывая на их типичность, я имел в виду создать группы в характере тех фарфоровых или деревянных композиций, — пейзанских, пасторальных или гротеск, которые оставил нам XVII и XVIII век и которые так выразительны для него и чрезвычайно все типичны. [↑](#footnote-ref-106)
106. См. Клавираусцуг изд. Петерса. Лейпциг. [↑](#footnote-ref-107)
107. В Большом театре предполагалось в эту картину вставить два танцевальных №№ Моцарта же: Вариации и Alla turca. [↑](#footnote-ref-108)