**«Театр»**. Книга о новом театре: Сборник статей. СПб.: Шиповник, 1908. 289 с.

*А. Луначарский*. Социализм и искусство 7 [Читать](#_TOC130488245)

Ступени искусства 9 [Читать](#_Toc130488246)

Ступени социализма 21 [Читать](#_Toc130488247)

Театр будущего 27 [Читать](#_Toc130488248)

Задачи дня 30 [Читать](#_Toc130488249)

*Е. Аничков*. Традиция и стилизация 41 [Читать](#_TOC130488250)

*А. Горнфельд*. Дузе, Вагнер, Станиславский 67 [Читать](#_TOC130488251)

*Александр Бенуа*. Беседа о балете 95 [Читать](#_TOC130488252)

*Вс. Мейерхольд*. Театр (К истории и технике) 123 [Читать](#_TOC130488253)

I. Театр-студия 125 [Читать](#_Toc130488254)

II. Натуралистический Театр и Театр Настроений 136 [Читать](#_Toc130488255)

III. Литературные предвестия о новом театре 150 [Читать](#_Toc130488256)

IV. Первые попытки создания Условного Театра 157 [Читать](#_Toc130488257)

V. Условный театр 169 [Читать](#_Toc130488258)

*Федор Сологуб*. Театр одной воли 177 [Читать](#_TOC130488259)

*Георгий Чулков*. Принципы театра будущего 199 [Читать](#_TOC130488260)

I 201 [Читать](#_Toc130488261)

II 206 [Читать](#_Toc130488262)

III 208 [Читать](#_Toc130488263)

IV 214 [Читать](#_Toc130488264)

*С. Рафалович*. Эволюция театра (Краткий исторический синтез) 219 [Читать](#_TOC130488265)

Как искать новых форм театра 222 [Читать](#_Toc130488266)

Возникновение театра 223 [Читать](#_Toc130488267)

Реализм 229 [Читать](#_Toc130488268)

*Валерий Брюсов*. Реализм и условность на сцене.  
Наброски и отрывки 243 [Читать](#_TOC130488269)

I 245 [Читать](#_Toc130488270)

II 249 [Читать](#_Toc130488271)

III 253 [Читать](#_Toc130488272)

*Андрей Белый*. Театр и современная драма 261 [Читать](#_TOC130488273)

{3} К. С. Станиславскому  
«Шиповник»

# **{7}** А. Луначарский **{9}** Социализм и искусство

## Ступени искусства

Театр, как одно из высших выражений человеческого искусства, находится в такой тесной связи со всеми явлениями художественного творчества, что ступени его, градации его полноты и совершенства, совпадают со ступенями великой лестницы искусства.

В искусстве существует ярко выраженная градация. Я говорю при этом не о ступенях его исторического развития. Говорит о равномерном и планомерном прогрессе искусства вообще не приходится, — история искусства прерывиста и капризна. Но даже беря отдельные счастливые эпохи, в которые искусство могло свободно развиваться, следуя внутреннему своему закону (вернее, биопсихическому закону, по которому развивается каждая идеологическая функция мозга), даже беря эти отдельные счастливые эпохи, мы нигде не найдем совпадение ступеней исторического развития с градацией полноты и внутреннего совершенства, о которой мы предполагаем говорить сейчас.

Каким критерием пользуемся мы для раскрытия градации в области искусства? Мы предлагаем для этого все тот же социально-биологический (и в то же время… *религиозный*!) критерий, о котором я писал неоднократно, и применение которого к искусству способно положить начало новой эстетике, корнями своими питающейся черноземом физиологических исследований, и цветущей вершиной поднимающейся до неба небес самых высших религиозных переживаний. Этот критерий может быть формулирован двояко:

{10} 1) Насколько полно выражает данное проявление человеческого духа сущность человеческого вида и его отношений к нечеловеческому (к среде)?

2) Насколько способствует данное проявление человеческого духа совершенству вида и торжеству его над нечеловеческим (средой)?

Как ответ на оба вопроса, в приложении их к области искусства, получается, как мне кажется, одна и та же градация.

*Ступень первая*. Первая ступень искусства совпадает с первой стадией его исторического развития и имеет простой физиологический корень. Между органами восприятия человека и органами двигательными существует физиологическая связь: человек чувствует охоту, иногда даже невольную необходимость подражать наиболее ярким явлениям, поражающим его душу[[1]](#footnote-2), и воспроизводить их. Умение точно воспроизводить предметы природы наивно радует мало развитого человека, как радует оно и ребенка. На заре своего искусства итальянцы не знали более хвалебного прозвища для художника, как «scimia della natura» — обезьяна природы. Умение передразнивать действительность, конечно, есть искусство в том смысле, что это можно делать *искусно*. От легенды о Зевксисе и Парразии до совета великого Леонардо добиваться, чтобы картина походила на отражение изображенного предмета в зеркале, до восторгов многих современных знатоков искусства перед *правдивой* передачей эффектов солнца и т. д. тянется искусство передразнивания действительности. Оно играет и теперь во всех областях искусства гораздо большую роль, чем кажется с первого взгляда. Оно имеет огромные заслуги перед истинным художеством, мощно способствуя развитию {11} художественных средств. Верным, однако, остается сказанное о нем Вольфгангом Гете: «Живой мопс все же лучше наиболее правдиво нарисованного мопса».

Зачатки театра сводятся к подражанию жизни, к мимическим танцам дикарей. Протагонисты этих танцев, с необыкновенным искусством изображающие, как ходит и пьет страус и как подкрадывается к нему стрелок — стоят на самой низкой ступени искусства. Хор, приплясывающий мерно вокруг протагонистов, бьющий ритмически в ладоши или барабан, — хотя утверждение это покажется, быть может, странным, — стоит уже на высшей стадии. Элемент передразнивания играет большую роль и в современном театре, в той или иной мере он является непременным элементом всякого театра.

*Вторая ступень*. Формальная эстетика различает в произведениях искусства содержание и форму. За содержанием она не признает никакого художественного значения — это простой материал, подражательно взятый взаймы у действительности. Все искусство сосредоточено в форме. Действительно явлением огромной важности в области искусства является тенденция человека изменять изображаемые им предметы, сознательно делать их отличными от их реальных прототипов. Он стремится к тому, чтобы изобразить их такими, какими они ему *больше нравятся*, какими они, по его мнению, должны *бы были быть*.

Корень этого явления тоже физиологический, но то физиологическое явление, которое лежит в основе творческого видоизменения самих ли предметов или их изображения является основой всей жизни, всего человеческого мира. Живой организм имеет свои собственные законы, внутренние потребности, с удовлетворением которых он достигает блаженства, счастья. Его зрение, слух, осязание, обоняние, так же как его мускулы, желудок, половые органы — требуют от среды определенных условий, определенных качеств, при наличности которых эти явления нами усваиваются, делаются элементом, опорой, стимулом жизни, за что человек и награждает удовлетворяющие этим требованиям {12} предметы и явления названиями: милого, приятного, красивого, восхитительного и т. д.

Обладая известным запасом сил, человек вмешивается в действительность, стараясь переделать ее на свой лад, очеловечить ее. Бесконечно многообразны способы такого очеловеченья, и даже простое перечисление их заняло бы много страниц. Экономика, декоративное и пластическое искусства, поэзия и музыка, философия и религия — суть способы очеловечения мира.

Художественная форма имеет то же значение, играет ту же роль: упрощая явления, подчеркивая определенные их стороны, комбинируя их — художественная форма всегда стремится к тому, чтобы приблизить их к идеалу человека, возможно больше очеловечить их и извлечь из них больше созерцательного наслаждения, чем дает действительность.

Искусство свободно. То, чего невозможно добиться в действительности, легко достигается в мечте. Мечта есть дочь голоса физиологических потребностей (в самом широком смысле — *всех* потребностей человека), прямая непосредственная дочь одного только организма, — как Афина была дочерью одного лишь отца — Зевса. Но мечта лишь тогда живет воистину, т. е. занимает место в объективном мире, живет для других сочеловеков, когда она воплощена. Можно осуществить ее, претворить ее в реальность, и реальности придать ее очаровательные черты. Но это страшно трудно, ибо грубая и низменная мать, материя, реальность, — неуступчива, она отдается редко и порождает лишь маленьких уродов, только отдаленно напоминающих отца — дух человеческий. Но мечте можно придать кажущееся тело: дать ей полубытие в мраморе, на полотне, в летучем слове, в звуках. Тут открывается исход тоске человека, бессильного дать идеалу настоящее тело, а материальному миру человечно прекрасную форму. Эстетика Шиллера, Шеллинга основывается на этом психологическом явлении. Весь мир по Шеллингу существует лишь для того, чтобы на вершине его тяжкой, кровью и слезами скрепленной пирамиды появился художник. А дальше мир продолжается уже {13} не материально: дальше незримые облака ароматов мечты.

Лжетолкованием этого же явления считаю я платоновский идеализм со всеми корнями и ветвями его: на место потребностей организма, столь прозаически выросших из химических свойств протоплазмы первоживого комочка, и столь трагично поставивших огромный огненный вопросительный знак: быть ли богу в мире? быть ли жизни царицею? быть ли организмом вселенной? — на место этого изумительного источника художественной мечты и мечтательного искусства, — подсунули якобы уже существующая идеи, нечто впрочем вроде идеальных потребностей фантастического сверхчеловека, сверхдуха — Бога. Вообще религиозный и метафизический идеализм переносит в занебесные и домировые области драму человека и среды, причудливо искажая их, мнимо возвеличивая. Торжество чистого искусства, *чистой* человечности — есть идеалистическое искусство, искусство грезы. Его образы почерпнуты в раю, т. е. в области тайных мечтаний человека, иногда полусознательных. «Где вы видели матерей моложе сыновей своих?» спросили Микеланджело по поводу Pietà — «В раю», отвечал великий. Мир мечты так сладко считать за существующий где-то, за пределами нашей земли и нашего неба. Так рождается поэтический мистицизм. Самый мир действительности хочется признать за бледное отражение мира, каким он *должен бы быть*, каким мы *хотим его*, и его тусклые красоты за прообразы настоящей красоты, достойной настоящей любви:

Les terrestres amours ne sont qu’une aventure:  
Ton epoux avenir et ma femme future  
Soupirent vainement, et nous pleurons ici d’eux;  
C’est lui, que tu pressent en moi, qui le ressemble,  
Ce qui m’attire en toi, c’est elle, et tous les deux  
Nous croyons nous aimer en les cherchant ensemble.

Дело доходит до того, что любовь к действительности объявляется низкой и преступной. Здоровое мужество отсекается, торжествует жизнеубивающий экстаз, мечта не указует уже идеал, долженствующий быть реально осуществленным {14} в процессе всечеловеческого творчества, — искусство становится тонким ядом.

Театр чистой грезы редко имеет успех, ибо принципом театра является движение и борьба. В последнее время сознательно или бессознательно появились в мире театрального искусства тенденции в ту сторону: признак глубокой усталости некоторых групп современного общества.

*Третья ступень*. Мужественные эпохи хотят взять за рога мирового быка. Они хотят биться и работать. Истинным произведением человеческого искусства они считают прекрасную жизнь, а истинным материалом жизнь реальную. Природа — вот мраморная скала, человечество — вот мастер; труд, техника — вот молот, счастье — вот сияющая богиня, чье обнаженное тело выйдет из бесформенной глыбы под ударом стального молота, и — самое чудесное — богиня эта, согреваясь и розовея под его лобзанием, как новая Галатея, станет его живой подругой.

И никогда не разлюбят они друг друга.

Но какую же роль играет искусство в эти мужественные эпохи? Роль великого помощника — сотрудника. В эти эпохи лучшие представители искусства увлекаются познанием жизни. Искусство становится рядом с наукой. Искусство изучает жизнь, дает людям глубокое познание действительности. Здесь не место разбираться в интересных сходствах и различиях чистого научного познания и познающего искусства. Достаточно сказать, что художественное познание задается целью говорить не уму только, но и чувству, делать мир понятным, делая его чувственно близким, интимно-открытым, коротко и любовно знакомя с ним. Поэтому познающему искусству, которое с натяжкой можно назвать и натурализмом (конечно, не ограничивая его школой Золя), присущи многие приемы, недопустимые для науки: тенденциозный подбор фактов и черт, преувеличение, нарочитая яркость красок, стремление быть правдивее самой природы, т. е. изменять физиономию явлений, раскрывать их свойства, их внутреннее содержание особо доступно для восприятия человеческого. Типичное в мире науки {15} есть среднее. Типичное в мире искусства есть яркое. Наука ищет заурядного, познающее искусство выразительного.

Быть выразительным значит обладать максимумом новых и важных для мироиспытующего человека черт, при минимуме ненужных, незначительных черт. Художник, пуская в ход волшебную силу стиля, все делает выразительным. Он далеко обгоняет в этом отношении природу. Изобретая все новые приемы, находя все новые пути ко все более мощно-сжатой концентрации выразительности — художник становится великим учителем жизни, перед которым ни тела, ни души не имеют тайн, и который имеет не только изумительную силу самому схватывать за сердце каждое явление, но и обнажать его перед нами — грешными, давая нам прикоснуться нашим сердцем к его таинственному биению.

Великий натуралистический театр отвечает великому натуралистическому искусству. Но театру, как искусству живого действия, присуща сила естественно возводить это искусство на следующую ступень, из объективно познающего делая его пророчески руководящим. Но, конечно, познающий театр, как и все познающее искусство, имеет свою широкую градацию, смотря по концентрирующей силе стиля и дарования отдельной эпохи, школы, или отдельного художника. Внизу этот театр имеет характер бытоописательный, является плодом беспритязательной наблюдательности, вверху приобретает черты художественного проникновения в глубины мировой драмы и художественного откровения этих глубин.

*Четвертая ступень*. Когда художник колоссальной силы схватывает в символах жизнь во всем ее объеме, когда он стремится формулировать в трепетных образах приливы и отливы всего этого океана, а не только свойства одной капли живой стихии, он невольно поднимается до философской концепции сначала, до религиозной потом. (Прошу помнить — дело идет не о градации во времени, а о градации в совершенстве). Приобретя свою живую, сердечную, в кровь и сок нервов претворенную философию {16} и религию, художник видит уже ее игру и в любой капле стихии. Все роскошное разнообразие жизни сливается для него в единую драму хотя и со многими антагонистами. Какие бы кусочки жизни он ни брал, весь дух ее будет в нем. Хирошиги говорил: «в 50 лет я научился кое-как рисовать, мои наброски были похожи на живое, в 60 я одним штрихом схватывал сущность, в 70 у меня стали жить точки».

Философские и религиозные концепции мира могут быть бесконечно разнообразны, но так как все философии и все религии суть вариации на заданную судьбою тему: *человек и мир*, то в самом существенном они родственны всегда. Как мне кажется, они все являются или выражениями, или предчувствиями, или искажениями одной истины: жизнь страдает, хотя ее внутренний закон есть наслаждение и совершенство, она страдает потому, что ее законы не суть законы мира, ее развитие есть борьба присущих ей вожделений с нечувствующей средою.

Художник, проникая в сердце действительности, безумно любит эту действительность во всей роскоши ее красок, форм, потенциальных наслаждений, в ней сокрытых; он ненавидит ее за ее бессмысленную жестокость, выражающуюся в болезнях и смерти и в тяжкой зависимости свободного человека от зачастую скудно уделяемых ею благ. В самом человеке и в общества он констатирует чудесные залоги, горделивые порывы, творческие искания, плодотворные страдания, но и след цепей, клеймо рабства — низменные черты придавленности, заскорузлого эгоизма, тупости, злобы, рабьей покорности, чванства. Рядом с мимолетными радостями — он констатирует серый фон хронического недомогания, он видит искалеченные формы, могшие быть прекрасными, и натыкается на обидное, грубое горе, то бессмысленное горе, которое сопровождает собою стихийные удары бича «судьбы» по лицам человеческим.

Художник видит хаос жизни, в котором все краски перемешаны. Он подслушивает многообразно звучащие стоны, призывы, мольбы, лозунги, кличи, смысл которых {17} тяготение, вечное тяготение жизни к росту, свету, счастью. И в этом вечном взлете к идеалу, в не замирающей борьбе человека, высшего носителя принципа жизни, с мачехой средою — художник видит утешение в бессмысленности, разорванности, — болезненности бытия.

Это миросозерцание, в какие бы формы оно ни отлилось, есть трагическое миросозерцание.

Человек двояко побеждает уродливое, жестокое, ужасное, скорбное: подымая его до степени прекрасного, или понижая его до степени смешного.

Что значит поднять ужасный и скорбный факт до степени прекрасного?

Человек, говоря: «это прекрасно», — выражает в сущности тот факт, что данное явление вызывает в нем сладостное подымающее его жизненность переживание. Могут ли ужас и скорбь приводить к подъему чувства жизни? Да! — да, когда они показаны с такой стороны, что человек принимает их, как нечто неразрывно связанное с чем-то другим, безмерно большим — счастьем, награждающим за ужас, сорадованием за сострадание. Страдание, гибель должны быть показаны, как акты великой борьбы добра и зла. Под это понятие гении трагического искусства и трагического театра в частности подводили различный явления. Но в глубине глубин это всегда была борьба человеческого начала с нечеловеческим, духовного и бездушного, на разных ее стадиях.

Человек может также ликуя вознестись над безобразным, ужасным и скорбным, отряхнув прах его от ног своих. Человек смеется когда признает за незначительное что-либо, что показалось ему сперва серьезным[[2]](#footnote-3), Герой комедии — смех человеческий, доказывающий, что человек лучше, выше, чище и сильнее изображаемого высокой комедией. (С этим высоким смехом не имеет, {18} конечно, ничего общего то отвратительное ржание, которое сопровождает столь модную теперь «пощаду»).

Трагик подымается до философской концепции жизни, иначе он не может быть трагиком. Ибо только философски подымая Зрителя над частным фактом, давая заглянуть через него, как через узорное окно в полутьму всежизни — он может ужасом и скорбью ковать готовые к жизненной борьбе души, давать воодушевляющее утешение, очищение.

Но для него есть еще одна ступень, ступень религиозного истолкования мира.

Короче всего разъяснить это на примерах.

Шекспир устами Проспера в «Буре» формулирует свое миросозерцание и свое отношение к искусству так:

«Ты духов видел здесь моих покорных;  
Они теперь исчезли в высоте  
И в воздухе чистейшем утонули.  
Когда-нибудь, поверь, настанет день,  
Когда все эти чудные виденья.  
И храмы, и роскошные дворцы,  
И тучами увенчанные башни,  
И самый наш великий шар земной  
Со всем, что в нем находится поныне,  
Исчезнет все, следа не оставляя,  
Из вещества того же, как и сон,  
Мы созданы. И жизнь на сон похожа.  
И наша жизнь лишь сном окружена».  
(Действие 4‑е).

В пятом действии Проспер продолжает и оканчивает ту же мысль:

«Да, с помощью духов,  
Хоть слабые помощники они —  
Я затемнил полуденное солнце.  
И ветры я заставил бушевать;  
Меж небом и зеленоватым морем  
Я пробудил ревущую волну,  
Я влил огонь в ужасный рокот грома…  
Я повелел — проснулись мертвецы,  
Чтоб выпустить их — отворил я гробы  
Могуществом искусства моего.  
{19} От этих сил теперь я отрекаюсь!  
Лишь одного осталось мне желать:  
Мне музыки небесной нужны звуки,  
Чтоб действовать на чувства тех людей,  
Которых ум я чарами расстроил».

Это значит обладать глубоким философским восприятием мира. Шекспир пессимистически уверен в конечном торжестве смерти. Преходящесть жизни — вот утешение в ее скорбях. Вспомним, что жизнь — сон. И если художник вызовет в этом сне новые ужасные образы, то лишь для того, чтобы тем яснее доказать призрачный характер жизни. Театр, сцена — сами по себе философия, по мысли Шекспира, часто им повторяемой. Но сила искусства идет дальше: придавая ритмический, мелодический, формально-красивый характер призракам жизни, подымая их до степени музыкальных видений, до грустной песни — художник успокаивает бури души, дает забыться. Такая философия была повторена Шопенгауэром, Вагнером и Ницше в пессимистический период его развития.

Если бы Шекспир остался во всем верен этой своей философии — мир потерял бы многое. Но его сердце давало больше, чем спрашивала голова. Вопреки пессимистической философии Шекспир дает нам своими трагедиями великие уроки мужества и гораздо чаще зовет нас в кипучую пучину ее, чем прочь от нее — в царство снов.

Тем не менее речь Проспера остается прекрасным образчиком философски-трагического мировосприятия. Речи другого мага, Фауста, дают образчик религиозно-трагического мировоззрения.

«Вот крадется волна; на тысячи концах,  
Бесплодная сама, бесплодие приносить,  
Кипит, растет водой на берегах,  
Пустыню чахлую заносить.  
Полна могучих сил здесь царствует волна;  
Прошла, но ничего не совершила.  
И горько мне и мне страшна  
Стихии бешеной бессмысленная сила.  
Душа моя вперед стремится;  
{20} Хочу бороться здесь, хочу здесь победить!»

Я пережить хочу вершину наслажденья:  
Властительное море отогнать,  
Стеснить границы влажного волненья  
И силу сильного уменьем обуздать.

Прочь чары! Разучиться надо  
На помощь духов звать себе!  
Душа была б горда и рада  
Одна противостать судьбе.

Я этот мир вполне уразумел,  
А то, что там, нам  
Тот глуп, кто с мыслию пустой  
Глядит туда безумными глазами,  
Себе подобного находит над звездами!  
*Здесь* место для тебя! *Здесь* только твердо стой!  
Зачем в такую даль пускаться?  
Кто сам силен, тому и мир не нем;  
Что он поймет, за то он может взяться;  
И пусть доволен будет тем![[3]](#footnote-4)

Я крайний вывод мудрости постиг:  
Лишь тот достоин жизни и свободы,  
Кто отстоять готов их каждый миг.

Младенец, муж, старик назначенные сроки  
Здесь проживут среди грозящих бед!  
Источник счастья чистый и глубокий  
Жить среди них и среди их побед,  
Стоять на их земле свободной,  
С их крепкой вольностью народной  
Служить им! Не сотрут века  
Следы мои, затем что я трудился.  
Остановись же, времени река,  
Я вечностью в мгновеньи насладился.

Обыкновенно эти строки считают как раз антирелигиозными! Но в них выражена высочайшая религиозная идея: идея вечной коллективной борьбы жизни со стихией {21} за развитие и свободу, идея, что глубоко прочувствованное сознание своего места в этой борьбе подымает мир и жизнь, страдания и распри в наших глазах до степени прекрасного, и позволяет нам сказать им наше великое и мужественное — «да».

Религия эта — своего рода философия, разрешающая положительно великий вопрос о борьбе жизни с природой, притом разрешающая этот вопрос не в достоверности и не в терминах благополучия, а в надежде и красоте.

Религиозный трагизм может выражаться в бесконечном разнообразии форм. Но достигая его, искусство и театр достигают вершины: на этой ступени они максимально выражают сущность человеческого вида (как носителя чувства, мысли и целеполагающей воли, пока искалеченного и придавленного стихией, как недоразвитого бога вселенной в плену у Бриареев) и в максимальной степени способствуете совершенствованию вида и торжеству его над стихиями.

Во избежание недоразумения подчеркиваю еще раз: вовсе не необходимо, чтобы религиозная концепция автора была изложена каким-нибудь резонирующим лицом драмы, или сквозила повсюду просвечивающей тенденцией: где бы ни схватил жизнь художник с трагической душою — всюду она скажет в его изображении человеческому сердцу свою тайну в новой, неожиданной, потрясающей форме.

## Ступени социализма

Идея социализма может различно истолковываться и восприниматься. Она сложна. Здесь еще более, чем в лестнице искусства, каждый дальнейший шаг не устраняет предыдущий, а включает его в более широкую систему. Дело идет у нас и здесь не о стадиях развития, а ступенях полноты выражения социализма.

*Первая ступень*. На первой ступени т. наз. социальный вопрос представляется, как вопрос о неравенстве людей, {22} не биологическом, а правовом и экономическом. Мучит сознание глубокой несправедливости факта излишества на одном общественном полюсе и черной нищеты на другом.

У привилегированных рождается идея филантропического социализма, у пасынков общества тот социализм, который Энгельс определял, как «коммунизм, основанный исключительно на требовании равенства», и о котором Каутский говорит: «он груб и наивен, его создала не социальная проницательность, не бескорыстное мышление и чувство, а настоятельные материальные, потребности, борьба из-за классовых интересов».

Филантропический социализм, социализм сострадания народному горю, отжил свое время и сталь не только ненужным, но во многих случаях вредным. Искусство часто бывало на службе у него, но редко умело подняться при этом до широких и радостных концепций, оно оставалось поучительным, слезоточивым, или негодующим на манер передовицы честной газеты.

Борьба за экономические интересы, освященная идеей равенства, и теперь является гранитным базисом всего социалистического движения. Иные художники шли навстречу ей и описывали ее с большим пониманием и глубокой симпатией. Они, однако, не подымались до высшей ступени искусства, оставаясь на его натуралистически-исследующей ступени. У художников хватало сил изобразить нужду, гнев, силу пролетария, но он словно боялся понять его энтузиазм, словно стыдился внести «романтизм» в трезвое изображение его борьбы. Вряд ли художнику не пролетарию удастся создать шедевры, стоя на этой натуралистической ступени. Тем не менее нельзя не приветствовать талантливые попытки таких писателей, как Мирбо, Делле-Грацие, Юшкевич, и особенно Горький[[4]](#footnote-5).

*Вторая ступень*. Великая Французская Революция с неслыханной до той поры силой провозгласила право свободы каждого человека. Жажда свободы самоопределения, {23} свободы междучеловеческих отношений — это главный моральный нерв конца 18‑го века и всего 19‑го столетия. Выяснилось, однако, — и для мужественных и вдумчивых людей очень рано, — что ни политическое, ни даже духовное освобождение недостаточно и конкретно неосуществимо без экономического освобождения людей. Утопическая мечта придти к такому освобождению на началах распределения собственности между всеми, основать царство равных и независимых граждан-собственников, — рухнула. Тогда социализм выступил, как законный продолжатель освободительных тенденций революции: он поставил себе цель организовать коллективную собственность для мыслимо полнейшего освобождения личности.

Искусство особенно легко увлекается идеями свободы, так как никто не может дорожить свободой в такой степени, как художник. Прославление свободы, часто полное энтузиазма, приводило к созданию крупных произведений. Но художники редко освещали идею необходимости упорядочения коллективного человеческого имущества, как единственный фундамент, на котором можно возвести здание свободы. Романы Беллами и даже Морриса и некоторые последние произведения в своем роде гениального Уэльса оставляют, как мне кажется, читателя холодным: это слишком много социальные трактаты и слишком мало художественные произведения; хуже же всего то, что все бурное стремление к человеческой свободе может быть охлаждено таким вопросом Заратустры: «Ты говоришь мне, я свободен, свободен… Но *для чего* ты свободен, брат мой?»

Свобода не может быть целью. Такою она представляется только рабу. Если цель социализма свобода, то где же цель свободы? Восторги перед «пустою свободой», в последнее время получившие новую силу и испорченные еще мистическим привкусом, это восторги илота и калеки, человека задыхающегося, и потому считающего воздух, право дышать, за самодовлеющее благо. Нельзя отрицать большого значения революционно-призывного, агитационного искусства свободолюбия, но оно крайне недолговечно. Идея чистой свободы сбивчива и одностороння, быть может, потому, {24} люди, неспособные вложить в нее положительное содержание, заменяют его мистическим чадом, отчего их свобода вздувается, как монгольфьер и стремится за облака, не переставая быть пустою и мелковесною, или даже именно в силу этой пустопорожности,

Искаженная разочарованиями жажда свободы является иногда в неожиданном виде жажды свободы от гражданского долга, т. е. попросту жажды эгоистического отъединения от мирового процесса, от борьбы за конкретную свободу и ее новое конкретное содержание.

*Третья ступень*. Глубже и выше концепция социализма, как зарождающегося в недрах старого *индивидуалистического* мира нового мира — *коллективистического*. Базисом обоих миров является: обобществление процесса труда и его конкретный представитель — объединенный пролетариата, с одной стороны, и индивидуальное присвоение продуктов труда — с его представителем буржуа-капиталистом, с другой. Но для художника гораздо важнее тут внутренний процесс — борьба в душе человека и в душе человечества двух начал — индивидуализма и коллективизма. Я лично полагаю, что коллективное настроение, что рост новой коллективной души не только представляют огромный интерес для художника натуралиста-исследователя, но и огромную новую ценность, способную вдохновить на шедевры, преисполненные высокого энтузиазма. К сожалению, художник нашего времени, естественно, предался индивидуализму; он мало чуток к проявлениям новой, налаживающейся, пробующей свои еще слабые крылья коллективной души. Несчастье их в том, что они сплошь и рядом принимают психопатологическая проявления толпы за истинный образчик коллективного мышления и чувствования, а подлинные проявления коллективной психики, особенно более тонкие, напр., высокую симпатию героев и мучеников коллективной идеи, или жажду славы и т. п., склонны брать только в их внешнем индивидуализированном проявлении, не замечая их лежащего глубже общественного характера. Неужели и тут, для выражения коллективно-творческих процессов человеческой жизни, придется ждать художника-пролетария? {25} Я не думаю. Даже само искусство, если обстоятельства помогут ему найти нормальные формы жизни — кружки, школы, направления, — может привести к правильным выводам. Я хочу сказать, что художник, продолжающий дело учителя и воспитывающий учеников, чувствующий себя выразителем и вдохновителем групп и масс, может открыть светлые глубины новой сверхиндивидуальной души путем простого самонаблюдения. К сожалению, индивидуализм заедает наших художников; вместо великих форм искусства, *школ*, мы видим перед собою взвинченное и истерическое желание быть одиноким, оригиналом. Творить коллективно наш художник почти совершенно не умеет, и это отрезывает ему понимание особенностей нарождающейся и крепнущей коллективной психики.

*Четвертая ступень*. Но лишь рассмотренный с точки зрения философии и истории, как новая эпоха человеческой культуры, радикально отличная от всех эпох пережитых человечеством, социализм приобретает весь свой чарующий блеск. Труд, во всех его формах, есть процесс очеловечения природы, подчинения стихии разуму, осмысления вселенной. Он, однако, не может иметь этого значения в полной мере, пока он раздроблен, ведется хаотично. Его раздробленность, дезорганизованность сказывается в унизительном факте рабства человека перед им же созданной экономической средой, перед своими собственными орудиями производства. Не менее ужасным и унизительным являются классовые и национальные противоречия, вооружающие людей друг против друга. Стадия глубокой дезорганизации, нелепой растраты культурных сил, внутренней вражды, фатально неизбежна в росте экономического могущества человека, — но раз сознанная она является проклятием. Значительное количество самых болезненных и оскорбительных страданий человеческих причиняется самими же людьми в их слепом и роковом расщеплении между собою. Процесс уничтожения зависимости одухотворенного человека от его бездушных орудий, уничтожения классовой и национальной розни — сложен {26} и труден, но в результате его должно освободиться неслыханно огромное количество живых культурных сил, и стремительность прогрессивного движения человечества превзойдет всякие воображаемые пределы. Человечество превратится в согласную семью богов, сознательно преследующую свою великую цель: обеспечить существование и развитие в мире великих феноменов: наслаждения, мышления и творчества, — феноменов, возникших в мире лишь, как следствие счастливого совпадения климатических и химических условий на маленькой планете, и находящихся под постоянной угрозой бессмысленного понижения своей силы или даже гибели, вследствие хода стихийных процессов. Самооборона человеческого вида неразрывно связана с наступлением. Вечная и бесконечно отодвигающаяся цель человечества — стать богом, промыслом и чувствующим сердцем мира. На пути к осуществлению этой религиозной мечты, ложно и мифически выражавшейся в религиях прошлого и настоящего, будут созданы колоссальные культурные произведения и осуществится неописуемый на нашем языке рост тонкости способности ощущать и наслаждаться, мощи мысли и повелевающего могущества воли.

Социализм, *как социальная задача*, есть предпосылка истинной культуры, он ставит своею целью организовать уже и теперь огромные, но распыленные силы нашей породы.

Социализм, *как доктрина*, есть истинная религия человечества, обнаженная от мифических покровов, в какие одевала ее недоразвитость ума и чувства наших отцов. Он объединяет наукой констатированное «скромное» и «материалистическое» происхождение наше, неизбежность страданий, унижений, пережитых нами, низостей, ошибок, совершенных нами, неизбежность грядущей еще чаши горьких мук, и рядом с тем — высоту и величие задачи всечеловеческого сотрудничества, более и более ясно ставящей перед собою целы *должен быть* бог живой, все-блаженный и всемогущий. *Мы* строители его!

Научный социализм абстрактно раскрывает в основных чертах мучительный, трогательный, величавый и странный процесс богостроительства, иначе называемый *хозяйственным* {27} процессом. Искусство, трагическое искусство должно раскрывать и давать почувствовать этот процесс во всем конкретном, горячем, многоцветном, бурном переливе его необозримых действительных или мыслимых перипетий. Всякое истинно-трагическое искусство социалистично. Сознательное трагическое искусство социалистично вдвойне.

Социализм нуждается в искусстве. Всякая агитация есть зародышевое искусство. Всякое искусство есть агитация. Оно есть воспитание душ, культурное преобразование их. На общей почве трагического миросозерцания, конечно, возможны многочисленные направления, могущие бороться друг с другом. Только такая борьба может рождать новые расцветы жизни, прибавляет грани к тысячеграннику души человеческой.

Союз научного социализма И истинного искусства вещь естественная. К сожалению, немногие понимают в настоящее время все культурное значение социализма, и в то же время слишком редки, к сожалению, новые шедевры истинного искусства. Все это относится и к театру, к нему даже больше всего и прежде всего.

## Театр будущего

Попытаюсь дать хотя бы бледный очерк того, должен быть и вероятно будет театр. При этом прошу заметить: если я говорю «вероятно», то не потому, чтобы допускал мысль, что я, быть может, преувеличу значение театра в будущем счастливом обществе, а потому, что в настоящее время вряд ли возможно найти краски, которые бы передали все величие грядущей культурной роли театра.

Сознание жизненной трагедии, конечно, в сильнейшей степени повысится. Самая тонкость развернувшейся божественной природы живого организма будет способствовать тому, что зависимость человека от черных и холодных глубин мирового пространства, таящих свои убийственные {28} сюрпризы, и от чадопожирающего времени — будет ощущаться более остро; все многообразные проявления ограниченности нашего духа и его плена, т. е. недоразвитости, противоречия между его уже почти божественно-организованными органами мечты и еще грубыми органами чувствования и движения, — все это будет порождать в человеке творческую тоску, глубокую, мечтательную, в даль устремленную меланхолию, для которой могут быть лишь два выхода: праздники самозабвения — в минутах оргийного ликования, и праздники самоуверенного вызова будущему и трогательного воспоминания о прошлом, праздники, словом, единения с предками и потомками, умершими и имеющими родиться братьями. Спасение — в остром наслаждении *мгновением*, или широко обнимающем чувстве единства и *вечности* растущего вида.

То и другое, как мне думается, найдет себе место в свободном религиозном культе будущего. Свободный, художественный, постоянно творческий культ превратит храмы в театры и театры в храмы.

Общественный театр будет местом коллективных постановок трагедий, долженствующих поднимать души до религиозного экстаза, бурного ли или философски спокойного. Рядом с общественной инициативой, т. е. постановкой трагедий муниципалитетами, академиями искусств и празднеств, — широкое место отведено будет частной инициативе. Поэты, художники, певцы, музыканты, актеры, красавцы и красавицы — могут соединяться в вольные союзы с специальной целью разработать и осуществить мечту какого-либо драматурга или, даже философа. В результате коллективного творчества одинаково мыслящих сограждан и сохудожников возникнут дивные драмы, процессии, церемонии, выражающие ту или иную культурную тенденцию.

Идейная культурная борьба найдет себе выражение, главным образом, в этом оружии.

Сегодня скорбный поэт, требующий прежде всего мужественного констатированья того, что есть, поставит со своими друзьями свой вопль о смертности человека, о зрелости, старости и гниении, подстерегающих каждую красоту, {29} и потрясет сердца сознанием ужаса жизни и заставит тысячи рыдать над вечно умирающим бытием. Завтра в ответ ему загремят хоры трагедии, говорящей о вечной победе жизни.

Сегодня дерзкий индивидуалист бросит страстное слово в лицо коллективности, и провозгласит священное и поруганное социализмом право господствовать над себе подобным, владеть им, терзать его, право на высшее наслаждение безграничной властью над себе подобными. Завтра коллективность ответит ему, быть может, злой пародией на его необузданное сладострастие деспота.

И против неумирающего типа «классика» и «гармониста» выступит неумирающий «романтик». Один прославит торжество формы, спокойного счастья, величавого апофеоза и равновесия, другой бешено крикнет о необходимости разбить самую лучшую гармонию, хоть бы только для того, чтобы вновь страдать и стремиться. И все это в образах, действии, конфликтах, красках, музыке, в красоте.

Но рядом с театром для десятков тысяч, с театром ослепительно ярких постановок, великих «опер», огромную роль будет играть и интимный театр.

Личные переживания найдут выраженье в монологах и диалогах, коротких актах, переживаниях в уголке. Все это будет исполняться, быть может, неоднократно и в нескольких манерах артистами по выбору авторов и становиться достоянием каждого через посредство кинемофонографа. Сидя в своей комнате с парою близких, наш правнук может выбрать себе любимый акт из произведения любимого поэта, и перед ним раскроется другой мир, и, веселая или мрачная, прекрасная или ужасающая, предстанет чужая жизнь, для глаза и для уха. Я думаю, что дорогие человечеству или дорогие данной семье люди будут увековечивать память о себе таким же образом. Новая победа над смертью.

И какая страшная чуткость души разовьется в этом театральном мире будущего. Как зритель и актер каждый переживет сотни существований. Души распахнутся {30} одна для другой. Стены наших одиночек упадут. Наши внуки почувствуют себя, как бы нейронами одного мирового мозга, неотделимыми друг от друга молекулами растущей мировой души, сознания и правящей воли прекрасной вселенной.

И вечно вперед!

## Задачи дня

Горячо рекомендую вниманию читателя вышедшую и на русском языке брошюру великого Рихарда Вагнера, озаглавленную «Театр и Революция». Читатель найдет там и прекрасное изображение того падения, которое переживает теперь театр, и много красивых и плодотворных идей о новом, возрожденном театре. Жаль бесконечно, что Вагнер не выполнил своих планов и даже изменил им позднее, пойдя в направлении наименьшего сопротивления, но его идеи могут быть восприняты другими и стать предметом новой борьбы настоящих последователей того настоящего Вагнера, каким он был в эпоху революции 1848 года.

Театр не вышел с тех пор из своего угнетенного состояния. О нем много пишут и говорят, на него тратят много денег, но как культурная сила он остается величиной ничтожной.

Театр остается местом развлечения. Это развлечение бывает иногда красиво, изящно, не без идейного оттенка, чаще грубо, вульгарно, низменно; но уже одно отношение к театру, как к развлечению, губит его. Драматурги знают «свою публику», публика привыкла к «своим драматургам», и вечера, миллионы вечеров в тысячах дорогих и простеньких театров мира представляют из себя такое же убивание времени, как винт.

До чего буржуазная идея об увеселительном характере театра проникла в сердца, видно из того, что один из влиятельнейших современных социалистических мыслителей Жорж Сорель гневно набрасывается на тех, кто {31} мечтает — об идейном театре для рабочих. Рабочий устал, доказывает апостол синдикализма, и не захочет утомлять себя вечером еще вашими серьезными спектаклями, ему нужна феерия, блестящее и легкое развлечение. Я думаю, сознательные рабочие, которые, приходя с завода после 10 – 12 часов отупляющего физического труда, с жадностью бросаются на книги и сотнями ломятся в вечерние классы, сами с негодованием опровергнут клевету их стремительного друга, который в своем желании оградить их от услуг и любезностей интеллигенции и контакта с буржуазной культурой, малюет рабочего самыми мутными и серыми красками, ухищряясь сделать весь вопрос его жизни как можно более безотрадно прозаическим.

Рядом с развлечением театр преследует часто еще другую жалкую цель: поучать, морализировать. Успех «драматических передовиц» Брие и его школы свидетельствует об ужасающем падении трагического чутья наших современников. Эти pièces à thèse полны такой крохоборной деловитостью, что мне лично всегда казалось, когда приходилось смотреть подобные пьесы, будто все зрители стали маленькими-маленькими, пыльными, старыми и желтыми, как архивные бумаги. Театр становится не то отделением приказа общественного призрения, не то канцелярией для подготовки законопроектов, и моральные истины его до того ничтожны, что краснеешь, сознавая, что для доказательства преступности таскания платков из кармана ближнего или изнасилования бедных девушек — надо и можно писать 4 акта ловко сшитой драматической канители. Не дай бог, если по этому же пути пошел бы и революционный театр! Не дай бог, если кому-либо захочется констатировать в пяти актах преимущество короткого рабочего дня или даже свободы слова и печати.

Стремления истинно великих талантов современности выбиться из рамок современного мелочного, или беспардонно-развязного репертуара не увенчались успехом.

Передовая интеллигенция запада с великим трудом находит истинный культурный путь, являясь сама по себе продуктом распада среднего мещанства. Полная культурная {32} растерянность едва не погубила такого высоко-даровитого художника, как Метерлинк. Его театр первого периода, несмотря на глубину пессимистического настроения и интересную форму, и не трагичен, и не театрален. Это трагедия дряблых и трусов. Метерлинк рванулся к свету и выработал себе прекрасное, яркое и возвышенное миросозерцание, но по-видимому он не *умеет* претворить его в трагедию: он излагает нам его в полутеоретических книгах, но не живописует в драме. Это значит, что он смог понять его, но не может почувствовать. Для этого он, по-видимому, слишком… Метерлинк. Печать глубочайшей культурной и философской растерянности и печального эклектизма лежит на даровитой драматургии Герхарда Гауптмана.

Мое мнение об Ибсене я недавно выразил с достаточною полнотой в журнале «Образование». И здесь мы имеем трагическое искание истинной трагедии. Это трагедия мятущейся души, а не души волящей и борющейся. Я делаю исключение для немногих драм среднего периода Ибсена (Кукольный дом, Враг народа).

Интересный усилия, как говорят, делает теперь социалистическая интеллигенция Голландии. Нельзя не пожалеть, что даже немецкая литература бедна переводами этой самоновейшей голландской литературы. Мы знаем почти одного только Гейерманса. Нельзя не признать опыты этого еще молодого драматурга заслуживающими всяческого одобрения, хотя мы пожелали бы ему большого размаха, большей яркости красок и совершенной свободы от всякого следа знаменитого голландского миниатюризма.

Едва ли не интереснейшие попытки дать социальную трагедию сделаны в России. Я думаю, что формально на наиболее правильный путь вступил Леонид Андреев. Его драмы полны мысли и чувства и отлиты в строго-символические формы. К сожалению, вряд ли можно надеяться, чтобы Леонид Андреев поднялся до истинно трагической концепции мира. Трагедия приводит к примирению, примирению в вызове, в подъеме, в отваге. Трагизм Леонида Андреева упирается в вопросительный знак. И не в том {33} смысле, как у объективнейшего из гениев трагедии — Шекспира, который не делает выводов, предоставляя сделать их нам. Вовсе не необходимо, чтобы «смысл басни сей» был провозглашен с подмостков. Шекспир не выводит морали, но нам самим легко ее вывести: она напрашивается, она выражается в крике, который рвется из полной груди: «и все-таки она прекрасна, эта страшная жизнь!»

Ничего подобного у Андреева. Он старается притащить нас за волосы к сомнению, к смятению. Он целиком талант разрушительный. Благо тому, в ком так велики созидающие силы, что, переварив колючие вопросительные знаки Л. Андреева, он из них делает крючья, необходимые для возведения стен своего здания.

Юшкевич и Айзман обладают присущей вообще еврейской художественной натуре способностью к символизации, к концентрации содержания водном выразительном образе. Но у них словно не хватает материала. Тот материал, который они художественно прессуют, из которого они выжимают свою квинтэссенцию, словно может дать лишь небольшую каплю этой квинтэссенции. Между тем Юшкевич, конструируя целую серию драм, повторяет все те же собирательные образы: получается серый дождь этих дрожащих капель. В искусстве, однако, ценность определяется не количеством, а качеством. Ударив раз по одним струнам нашего сердца, нужно уметь перейти к другим тональностям, а Юшкевич, ударив раз, ударяет другой, третий и так до бесчувствия. Г. Юшкевич быстрее, чем следовало, набил нам оскомину пролетарским голодом и пролетарским гневом.

Вообще путь натурализма, хотя бы и импрессионистски сконцентрированного, не является истинным путем нового искусства. На партейтаге германской с.‑д. партии в Бреславле рабочие энергически протестовали против стремления социалистических беллетристов кормить их изображением их утомления, нужды, унижения и т. п. Бедные интеллигенты!

— Они воображали, что работали как раз в пролетарском {34} вкусе, когда старались перещеголять друг друга в мрачности красок, какими они рисовали «социальный вопрос», — и вдруг такой сюрприз.

— Рабочие заявили, что далеко предпочитают старого Шиллера.

Драгоценный симптом.

Максим Горький интересно подслушал у своей Поли наивные слова: «Мне нравится в театре ужасно. Вот, например, Дон Сезар де Базан, испанский дворянин, удивительно хорош! Настоящий герой»! И на злобный вопрос Петра: «что ей испанский дворянин?» Тетерев правильно отвечает: «Она почувствовала в нем здорового человека».

В личной беседе наш знаменитый писатель говорил мне, что собирается написать пьесу, в стиле старых мелодрам. Я горячо приветствовал эту мысль.

К сожалению, М. Горький еще не осуществил ее. Его попытки найти элементы здорового и пламенного романтизма в самой реальной жизни рабочего, усмотреть новую красоту в самой «прозе» пролетарской борьбы заслуживают глубокого внимания и благодарности со стороны чающих нового социалистического искусства. Я осмелюсь заметить, однако, что эту задачу вряд ли можно выполнить со всею наглядностью и убедительностью, не сживясь в действительности, а не только в воображении, с рабочим классом. «Враги» хороший приступ к *настоящей* пролетарской реалистической драме, но еще не образчик такой драмы. Еще меньше, конечно, новой трагедии. Я думаю, что пролетариат и теперь пожалуй предпочтет Дон-Карлоса (а не то и Дон-Сезара) драмам Юшкевича, может быть, даже «Врагам».

Социалисту-художнику интеллигенту надо творить в области фантастической ярко, сочно, выпукло, гиперболично, действительно в духе старой мелодрамы, если хотите

Современная декоративная живопись, особенно в области плаката, артистической афиши, дает образчики интересного искусства: простота сюжета, большие линии, красивые, ясно очерченные плоскости, сплошь покрытая одной краской, так что все вместе образует простую и сильную гамму. Таково {35} будет, несомненно, декоративное искусство в близком будущем. Я думаю, что те же принципы mutatis mutandis применимы и к театру. Сильный, энергический, мужественный театр поколения, идущего под красным знаменем, при свете утренней зари, под холодным и бодрым дуновением предрассветного ветра, будет театром быстрого действия, больших страстей, резких контрастов, цельных характеров, могучих страданий, высоких экстазов. Да, это будет идейный театр, но воодушевляющие его идеи будут широки и общи, а его образы наоборот конкретны и оригинальны, в отличие от современного, так называемого, идейного театра, идеи которого мелки и специальны, а персонажи расплывчаты и абстрактны.

Новый театр должен быть на высоте античного по простоте архитектуры пьесы и по высоте религиозно-философской мысли, но без чуждой нам декламаторской монотонности греков. Он должен обладать всей пышностью внешних и психологических красок Шекспира, но без его чрезмерной объективности, ибо, держась ее, только титану возможно играть положительную культурную роль. Он будет проникнут гражданским и культурным пафосом лучших произведений Шиллера без его сентиментальной умеренности, связывающей крылья его полетам.

Форма драм Андреева во многом удовлетворяет нас. Но мы хотим, чтобы в эти новые формы влита была та романтическая, героическая душа, которая ищет себе выражения в последних произведениях Максима Горького. О, мы знаем, что даем легкий повод к остроте: «Если бы нос Петра Ивановича да приставить к губам Ивана Петровича»… что же делать! Синтетическая фигура драматурга нового театра, театра истинно-трагического и истинно-социалистического пока не вырисовалась перед нами целиком. Мы лишь находим порознь его дорогие черты у отдельных современников.

Что касается собственно сценических форм, новых форм театральной постановки, то здесь, конечно, заслуги {36} Московского Художественного Театра не могут быть замолчаны.

Общие принципы этого театра правильны и ценны. Сцена не есть место для проявления драматического дарования отдельных актеров, а место общении публики с поэтом, его идеями, его чувствованиями. Поэт при содействии режиссера и всего ансамбля артистов (включая сюда декораторов) создает то законченное художественное произведение, которое называется драматическим спектаклем. Громадное внимание к общему замыслу, общему духу и настроению пьесы, забота о гармоничном сочетании всех его частей, соблюдение его общей перспективы — все это показывает путь коллективному творчеству труппы, ибо ничто не требует в такой мере коллективного творчества слиянного, глубоко содружного сотрудничества, как правильно понятый театр.

Поэт, декоратор, режиссер и артисты у Станиславского выступали, как коллективность.

Проникновение в дух каждой отдельной пьесы и необычайный вкус поднимал постановки Художественного Театра, даже тогда, когда они применялись к относительно посредственным драмам, до степени истинно драматического искусства. Простейшие переживания в *этом* исполнении принимали широко символический и вместе с тем трагический характер.

Но руководителям Худ. Театра словно не было дела до того, *что* они выражают. Все внимание их было обращено на «*как*». Как художники-переплетчики они давали каждой вещи ювелирную оболочку. Они вникали в настроение лишь для того, чтобы подыскать подходящую внешность, и даже отыскивали нарочно трудности, чтобы показать во всем разнообразии свое мастерство. Многим это как раз может показаться чертою положительной. Поэт свободен создать, что ему угодно: труппа должна позаботиться лишь об идеально подходящем исполнении. Я думаю, что такое приравнивание артиста к наборщику, вынужденному набирать все, что ему дадут, невозможно уже потому, что подыскание и воплощение художественной формы для данного произведения {37} есть акт творческий, и нельзя творца-артиста подчинять слепо творцу-поэту; истинный артист не может искренне рыдать над горестью, которая кажется ему низкой и смешной. В артистах Худ. Театра чувствовалась чрезмерная объективность любителя переплетного искусства. Если бы случайное совпадение с расцветом драматургии Чехова не придало репертуару театра черточку «чеховщины», то репертуар этот был бы прямо тем, что называется с бору и с сосенки. Театр отказывался от роли культурного проводника тех или иных настроений определенного порядка. Он пел прекрасным голосом самые различные вещи, заботясь о том, чтобы показать этот голос и все приемы пения. Худ. Театр мог с успехом сам назваться *Студией*. Он внес новые приемы постановки, но не внес новой культурной струи.

Вторым большим недостатком этого театра было то, что он быстро отказался от первоначального плана стать «общедоступным». И он должен был отказаться от этого плана и стать жертвою экономических затруднений, несмотря на сравнительно дорогую цену мест, т. к. таков был самый принцип его постановки. Стремясь вызвать полноту настроения детальной разработкой сценической постановки Худ. Театр довел стоимость постановок до уродливо-громадных цифр. Это осудило театр на отрезанность от подлинной демократии, и его влияние оказалось замкнутым все в том же кругу верхов интеллигенции. Вместе с тем самый принцип детализации в постановке является весьма сомнительным, а неумение заменить дорогие материи, мебель и прочий реквизит столь же художественной и дешевой бутафорией — это прямо недостаток художественной находчивости декораторов и режиссеров. Живописцы классического времени не вставляют рубины и изумруды в свои полотна, а пишут их красками «на сантим», при чем художественная ценность картины только выигрывает.

Новый народный театр должен лишь широко, красиво намечать декорации, в том же размашистом стиле панно и артистической афиши, о котором мы говорили выше. {38} Глубоко-народный театр старой Англии времени Шекспира вовсе обходится без декораций. До этой крайности мы не дойдем, но должно создать широкий и яркий в своей символической общности импрессионистский жанр для декорации пьес нового театра. Это одновременно сделает постановку ярче, доступнее для огромных зал народных театров и дешевле.

Театр Комиссаржевской, руководимый Мейерхольдом, как будто делал шаг вперед в обоих указанных направлениях: он не хотел быть проводником всяческих лишь бы интересных, как режиссерская задача, драматических произведений. Он хотел сказать что-то свое. Его общая сценическая манера должна была быть тесно связана с основной культурной идеей этого театра: там и тут освобождение от быта, переход от феноменального к сущности, через посредство символа и мистического подъема. Бунт против реальности — такова должна была быть центральная идея культурной проповеди театра; и эта наличность центральной идеи выгодно отличала новый Петербургский театр от Московского. Бунт против реализма — таков должен был быть принцип сценической постановки, и это давало возможность удешевить и упростить ее по сравнению с театром — учителем.

Но ни то, ни другое не привело ни к чему, вернее, привело, на мой взгляд, к отрицательным результатам. Пропитанные настроением декадентским в самом подлинном смысле этого слова, (т. е. усталым, жаждущим успокоения, чуждым духа борьбы) руководители театра под бунтом против реальности разумели не деятельную и следовательно трагическую борьбу с нею во имя идеала, а плаксивый протест против нее и бегство в мечту. Этот декадентски-мистический характер «бунта» мейерхольдовского театра сказался в выборе одних пьес и в искажении, которому подвергнуты были другие.

Как театр бегства от действительности — театр Комиссаржевской поработил самую душу драматического искусства, — движение, борьбу, страсти — пластике и живописи: тона, пятна, позы — вот за чем гонялись, и жизнь {39} превращена была в какой-то медлительный танец бескровных теней. Это иногда выходило плохо, безвкусно, бездарно, иногда хорошо, талантливо, но дело от этого не менялось.

При подобном направлении театр Комиссаржевской, если бы он даже удешевил цены до демократических потребностей, не мог бы привлечь в свои стены новую свежую публику, ту, при соприкосновении с которой оживет драма, оживет сцена. Для буржуазии театр этот был не более, как театр развлекающий. Одни ходили туда, чтобы посмеяться над «чудачествами» новаторов, другие, чтобы поглазеть на нечто новое, третьи, чтобы почесать потом языки в салонных беседах на тему о новых путях искусства.

Ходила в театр, правда, и молодежь, хорошая передовая молодежь. Но для нее направление театра было ядом, оно толкало в ту же сторону, куда вела реакция и разочарование: прочь от жизни и ее тяжелых задач, в царство чистой грезы.

Новый театр, если ему суждено возникнуть, будет варварским театром. Да, да. Он выбросит вон нюансы и детали, все ароматы, необходимые для утонченно-истерических носов «культурной» нашей публики. Он будет греметь, блестеть, будет шумен, быстролетен, невежлив к нервным барышням и скисшим представителям «сливок» общества. Его сатира будет громко хлестать по щекам, его горе будет рыдать навзрыд, его радость самозабвенно плясать, его злодейство будет ужасать. И лучше пусть актер переиродит Ирода, чем недоиродит. Шекспир жил во времена театра чересчур яркого, мы в момент чересчур русского театра. У нас опасность с другой стороны.

Любители полутонов, эти полуживые люди могут удовлетворяться своими полутеатрами. Нам нужен настоящий театр, хотя бы варварский, ибо спасение цивилизации в ее варварах. Они несут настоящую культуру, они открывают светлые и длинные пути, а т. наз. культурное общество гниет.

{40} Задача ясна: вызвать все молодое, свежее, здоровое из недр «культурного» общества для создания «варварского» социалистического, высокого искусства, для воскрешения Шекспира, Шиллера и многих других титанов старины, для сближения великого искусства с великими господами будущего — народом.

С другой стороны огромна задача воздействия на самые народные массы. Но методы этого воздействия, ведущие к экономическому, политическому и *духовному* освобождению пролетариата не подлежат обсуждению в настоящей статье.

Театр сыграет тут, должен бы сыграть *громадную роль*. Бурное развитие профессионального движения, ведущее к созданию бирж труда и народных дворцов, пойдет навстречу новому искусству. Между ними стоит грубая сила, которой опасно все, что ведет человечество вперед. Бороться с нею, обходить ее — это задача, которая сопровождает у нас в России всякую другую истинно-культурную задачу. И чем сильнее наша любовь к культуре, искусству, в данном случае театру и его будущему, тем больше наша ненависть к этому все еще торчащему препятствию. Половина культурной энергии невольно превращается у нас в ненависть. Но, быть может, и эта ненависть может быть превращена в свою очередь в культурную энергию?

Мне неизвестны тенденции статей моих случайных товарищей по этому сборнику. Быть может, мои идеи стоят к их идеям в резком непримиримом контрасте. Это было бы печально, но не очень удивительно. Но, может быть, с некоторыми из них у нас получается не совпадение, не думаю, а что-нибудь вроде аккорда. Это было бы более удивительно, но весьма отрадно. Я оставляю за собой право, или приятную обязанность, высказаться об этом сборнике во всем его целом по выходе его в свет.

# **{41}** Е. Аничков **{43}** Традиция и стилизация

«Dirietro guarcu e fa ritroso calle».  
*Dante*.

Кудесников и мудрецов, владеющих запретным знанием, заставил Данте вечно двигаться в своем аду с перегнутыми ребрами, с головой, обращенной назад. Вспять обернуться должны они, чтобы увидеть, куда лежит их путь. Таково проклятье за то, что предпочли они блеск своих чар ясному светочу божественного откровения.

Наш современный светский театр, где действо совершается уже больше не при свете священных огней на жертвенных треножниках и не во искупление от грехов — этот театр совсем человеческий, чарующий, а не распространяющий слово Божье, также должен идти со взором, обращенным назад. Театр полон воспоминаниями. Без них он не может жить. Без воспоминаний он не мыслится и в будущем. Великие тени Софокла, Шекспира, Мольера никогда не сойдут с его помостов. В особом величии они даже там явятся именно в моменты обновления, как раз тогда, когда театр почувствует себя наиболее юным, свежим, зачинающим, независимыми Теперь, сейчас, в России, в эти времена острой боли и какого-то колдовства самых лучезарных надежд, новое родится на сцене, но рядом с ним разве не восстали уже из прошлого тень Грибоедова и как будто бы даже улыбнулась совсем молодой и живительной улыбкой? А, — чуется мне, — за кулисами уже стоит Островский. Подождите, вы непременно увидите Островского не только на сцене {44} Художественного театра, но в театре Мейерхольда, Вячеслава Иванова, если таковому суждено осуществиться, даже — Александра Блока…

Живой, развивающийся театр, по каким бы самым фантастически-новым путям не скитался он, неизбежно должен ставить и еще должен *уметь* ставить драму прошлого.

Как же быть? Что значит то, что французы зовут — «une reprise»? Традиция! Сейчас, как только в газетах, за кулисами, в фойе, в директорском кабинете прозвенело: reprise, дребезжащими шажками выползает, шурша туфлями, сгорбленная старушка с большим, вышитым бисером, ридикюлем. Ее сажают на самое почетное место. — Она именинница. Пыль столбом от старых книг, возня в архивах, и слышатся запыленные речи; кто-то нашептывает о своих познаниях и о святыне своих прошлых наслаждений. В воздухе какая-то безнадежность. Артисты, декораторы*, режиссеры*, — все они дрожат перед старушкой с ридикюлем, и стынет звук речей, скованы жесты, не слушается кисть. *Традиция*!

Особенно страшна старушка — традиция, когда она, — бедненькая, еще молодится. Тогда она неумолима и ничего нет скучнее, как именно ею, этой еще не совсем состарившеюся традициею, вновь поставленный старые пьесы. Колдовство театра заключается именно в том, что наиболее оживляющей и молодой кажется *самая* ветхая традиция. Гаррик восстановил Шекспира, Рашель восстановила Корнеля. То и другое — события мировой важности. Да, новое началось, когда в XVIII веке стали играть Шекспира; новое засмеялось и заплясало в Англии и Германии, потому что традиция уже шамкала беззубым ртом так, что совсем было не расслышать ее, не было никаких шекспировских обществ и театры «Лебедь» и «Глобус» были совсем забыты. Новое началось и во Франции в сороковых годах, после провала романтического театра Виктора Гюго, потому что Рашель декламировала классические стихи века Людовика XIV не в парике, украшенном страусовыми перьями, и не стиснутая высоким корсетом. Светский honnête {45} homme старого режима, вращавшийся в салонах и дежуривший по утрам в передних, поклонник Буало и Ришелье, если бы он мог встать из гроба, расправить нарядные кружева своего камзола и пойти знакомой дорогой в дом Мольера послушать Рашель, конечно, пришел бы в ужас от ее игры.

Вновь ставить старые пьесы значит творить. Надо раз навсегда запомнить это. Reprises — особая разновидность чисто театрального творчества. Новая драма создает новый театр, но этот театр необходимо должен ведаться и со старой драмой, и тут именно в этом, гораздо более, чем в постановках современных пьес, сказывается художественная сила театра, как такового. Тут он самостоятелен. Никто ему не мешает и никто не может помочь ему. Драматург, когда слышит о постановках старых пьес, говорит: какое мне дело? — и уходит домой. И тогда настает истинное творчество театра.

Так было, но еще более так будет, когда совершенно ясным сделается значение для театра нашептывания старушки с ридикюлем — традиции.

«Царь Эдип» Софокла, «Адвокат Патлен», Шекспир, Лопе Де Вега до сих пор не сошли со сцены и нет никаких оснований думать, что когда-нибудь их перестанут играть. Оттого говорить о театре будущего значит говорить и о Софокле, и о Шекспире, и об «Адвокате Патлене».

До сих пор каждый раз, как появлялись эти имена на афишах, исписывалось огромное количество бумаги, появлялись статьи специальные и совсем не специальные, судили и рядили, блистали ученостью, и гулом стояли споры о том, как быть.

Остановимся на постановках Шекспира. Мы видели в Шекспире Росси, Сальвини, Маджи. Они производили на нас огромное впечатление. Мы наслаждались, Сальвини — одним из лучших знатоков Шекспира. Его статьи в итальянском журнале «Antologia» ценятся даже учеными шекспирологами. Он во всеоружии. Но возьмите в руки текст, по которому играют большие итальянские трагики Гамлета или Отелло. Эта маленькая подробность обыкновенно {46} ускользает. На нее не обращают внимания. Подробность? Я настаиваю на этом слове. По какому тексту разыгрывается Шекспир его лучшими современными воплотителями, об этом кажется никто не задумывался. А ведь этот текст, это — либретто. Шекспира — поэта, можно сказать, тут не осталось и помину. Переводчик обеднял и рационализировал текст; режиссер сокращал, вычеркивал, выкидывал и приспособлял целые сцены. Если следить с английским текстом в руках, то легко видеть, каким израненным и искалеченным оказывается Шекспир в итальянских постановках. И тем не менее, заметьте, это был Шекспир, доподлинный или, во всяком случае, мы все разноплеменные зрители этого Шекспира не только считали его доподлинным, но и переживали Шекспира именно через интерпретацию больших современных итальянских трагиков. О, Барнай, конечно, произносил текст гораздо более близкий к Шекспиру. Немец всегда добросовестен или, по крайней мере, весь мир признал его таким. А вот Ирвинг играет Шекспира уже на его собственном языке, играет самого настоящего Шекспира — поэта, уже и не переведенного, а во всей доподлинности и звуков, и грамматики, и стихосложения. Но все-таки Шекспир нашего времени вот тот искалеченный Шекспир итальянских трагиков. Почему? как это может быть?

Я нарочно говорю только о самом тексте. Я не буду ворошить всей этой библиотеки о постановке Шекспира, которую не уставить в одной комнате. Пусть только — о тексте. И ведь это самое важное. Вопрос о тексте встает ведь великаном перед такими вопросами, как, скажем, материи, форма мечей у воинов, спустившиеся или нет чулки у Гамлета или корона короля Лира. Важно то, что Шекспир, сыгранный по невозможнейшему тексту, оказывается классическим. Мне кажется, что тут, на этом примере открывается самое сокровенное и существенное относительно всяких reprises. Если согласиться со мной, что итальянский Шекспир, которого мы знаем по игре Росси, Сальвини, Маджи, Дузе, не препятствует тому, чтобы настоящий Шекспир проник в наше сознание, то можно {47} было бы, казалось бы, прийти к выводам чудовищным. В одном рассказе Куприна говорится об актере, который, играя Хлестакова, в том месте, где он должен жаловаться на темноту своей комнаты, вставляет от себя, что ему как раз хотелось почитать Максима Горького Тогда, казалось бы, зачем смеяться над этим актером? Ну, конечно, Сальвини ничего не вставляет от себя. Он только пропускает. Однако, разве велика так разница между пропуском и вставкой? Пропуск — меньшее варварство. Это несомненно. Но ведь, это все-таки варварство. Если бы на последнем представлении «Горе от ума» в Художественном театре были бы пропуски, как бы мы отнеслись к этому? Театр Сальвини и Росси был, стало быть, вынужден уже не только вступить в борьбу со старушкой-традицией, а похозяйничать, — horribile dictu! — в самом тексте драматурга.

Этими соображениями, мне кажется, ясно поставлена основная дилемма о постановках старых пьес на театре будущего. Одно из двух: либо продолжать ставить старые пьесы по традиции, если традиция эта еще не оборвалась, зачинать новое по норме старого, или относительно более древнего театра восстановить оборвавшуюся традицию во всем ее объеме, не только, не посягая на текст, — это само собой и прежде всего, — но еще и разыгрывая пьесу так, как она была когда-то задумана для постановки самим драматургом в большинстве случаев, как Софокл, Шекспир, Мольер, одновременно и режиссером. Это — с одной стороны либо — другой момент дилеммы, допускающий свободу творчества: оторваться от традиции, быть современным, а когда дело идет о давно прошедшем, свободно обращаться с драматическим произведением, не останавливаясь даже перед святыней самого Логоса, самого поэтического слова, творить согласно с своими собственными приемами творчества.

Поставленная только что дилемма не была бы вовсе дилеммой, если бы можно было с спокойной совестью разрешить {48} ее только в том или только в другом смысле.

Вся трудность именно в законности обоих способов постановки. Французская комедия совершенно права, когда она ставит себе задачей сохранить традицию Мольера и великих трагиков XVII века. Увидеть Шекспира елизаветинского, Шекспира по возможности доподлинного — разве может эта мечта не звать за собою всякого, кто истинно любит искусство? Ведь, подумайте! в живописи мы предпочитаем почти совсем механически снятую с великих произведений обесцвечивавшую их фотографию самой лучшей, самой мастерской копии. А уж если копия, то пусть копия тогдашняя, древняя копия, сделанная в атмосфере живописи того времени. Не должен ли и театр будущего бороться со всякой «копией», всей душой рваться к настоящему и доподлинному?

Современный театр не делает этого, современный театр при постановках древнего репертуара отчасти чувствует себя слишком свободным. Он не вдумывается в то, как воспринимали, например, Шекспира в елизаветинской Англии. Эти варварские сокращения в тексте Шекспира, о которых было только что сказано, происходят именно от этого. В Шекспировское время артист проталкивался сквозь нарядную публику, сидевшую на сцене, и произносил стихи поэта. Игра была в значительной мере читкой. Мимика, жест, костюм — все это для стихов. Подавались реплики, иногда даже быстро менялись сцены, движения было много: одна часть леса, другая часть леса, бал в доме Капулетти, кладбище, поле битвы, но все это звенело в стихах, все это пело поэтическим словом — в этом главная особенность театра XVII в., особенность не только, так называемого, классического репертуара, т. е. Корнеля, Расина, Бен Джонсона, но даже и «народного театра» Грина, Марло, Шекспира. С самого начала XIX века, когда Шекспир уже сделался классиком, театр начинает усовершенствоваться в своей технике. Декорации разнообразны и роскошны; их учатся быстро менять. Вот в середине XIX века изобретут еще вертящуюся {49} сцену. В Шекспире полюбят особенно действие. И да будет действием драма. Спорят. Гремят оружием. Живут полной жизнью. На сцене, уже освободившейся от зрителей, «Гец» Гете, «лагерь Валленштейна» Шиллера. И вот начинает современный театр воплощать Шекспира в действие. Он осуществляет дробность его сцен графическими приемами; спокойно ждет публика, пока за опущенным занавесом быстро заменяются одни декорации другими; потеют рабочие, внося и унося мебель, скрипят деревянные колеса машин, натягиваются канаты, и — уже тут перегримировавшиеся актеры, чтобы не запоздать с выходом… И вновь действовать. Велико и славно искусство Мейнингенцев!..

Но… ведь именно ради действия и полноты воспроизведения кромсаются стихи, воссоздают, совершенствуют Шекспира-драматурга и — забывают Шекспира-поэта, у которого нет и не может быть ненужных слов, у которого не может быть второстепенных ролей.

И это еще не все. Есть еще более важное. Оно в самом замысле театрального осуществления.

Мы знаем, как долго и упорно переделывал Шекспир Кидовского Гамлета. Все последовательные три текста до нас дошли. Постепенно Гамлет-мститель, и еще мститель-шут, макиавеллевское воспроизведение античного Ореста, превращался в Гамлета-философа — самое задушевное и заветное воплощение Шекспировского раздумья о жизни. Быть Брутом или быть Гамлетом? — вот о чем таинственно совещался сам с собой Шекспир, переделывая кровавую трагедию (blood tragedy) в замке Эльсиноре. Но «кровавая трагедия» сохранилась. Шекспир либо не хотел, либо не смог превозмочь замысла макиавеллевской Ористеи. Таким в общих чертах представляется Гамлет шекспирологу.

Современный театр подходит к Гамлету иначе. Совершенно так, как при обсуждениях Чацкого на сцене Художественного театра толковали не о Чацком Грибоедова, а лишь о Чацком Гончарова или Алексея Веселовского, совершенно так же и в Гамлета всматривается современный {50} театр лишь через Гетевский лорнет. Гамлет Тургенева, Гамлет Белинского, Гамлет Гервинуса. Но где Гамлет Шекспира? Кто из артистов, — разве Сальвини, разве Ирвинг? — вообще способны доработаться до шекспировского Гамлета, насколько это возможно при современном состоянии знания. Об этом даже не думает большинство артистов, и следующая воплощения Гамлета в театральном действии это будут воплощения Гамлета Куно-Фишера и Тюрка. Но в то время, как артист, играющий Гамлета, старается понять свой текст, как Гете, Тургенев, Белинский, Куно-Фишер, Тюрк, и сообразно с этим вычеркивает ненужное, называет действующих лиц второстепенными, — в это время из мастерских театра бегут в Эрмитажи и музеи изучать камзолы, кресла, мечи, туфли и хотят, чтобы все это было всамделешнее, елизаветинское. Если бы не блекли цвета на музейных вещах, их постарались бы вынести на сцену. Когда в эрмитажном театре разыгрывали «Смерть Иоанна Грозного» Алексея Толстого, на столах красовались настоящие старорусские кубки, и ничто не остановило бы Владимира Немировича-Данченко поставить в гостиной Фамусова мебель начала XIX века, привезенную откуда-нибудь из помещичьей усадьбы и реставрированную современными мастерами.

Я бы сказал так. Философия современного театра хочет, чтобы актер воспроизводил какую-либо древнюю роль, как интерпретирует ее современная художественная и философская критика, по подновленному тексту с современными приемами игры, но в самом всамделешнем костюме и в музейной, либо кажущейся музейной, обстановке.

Неразрешенность указанной дилеммы привела к самой несуразной нелепости, и только привычка мешает ее увидеть и обнаружить.

Театральное управление при постановках древних пьес никогда не задумывалось об одном и самом главном: что, собственно, происходит с художественным произведением, когда его читают, когда им любуются, когда его {51} слышат уже не современники, а следующие поколения, через двадцать, пятьдесят, сто, тысячу лет?

Если мы заинтересованы каким-нибудь произведением вот сейчас и стараемся дать ему оценку, нас начинает волновать, вечно оно или нет, что будет с ним дальше, даст ли оно такие же наслаждения-раздумья и следующим поколениям. Для того, чтобы назвать такую оценку художества, существуют особые пыльные слова. Переживают и становятся вечными, — говорят обыкновенно, — вещи, имеющие общечеловеческое значение. Но если спросить, что это, собственно, значит, ответы получатся туманные и чаще всего даже просто глупые. Единственный ответ в достаточной мере разумный, мнится мне, должен бы звучать так: художественные произведения имеют способность жить дальше. Да, они живут и даже развиваются. Почему живут и развиваются одни, а умирают другие — говорить об этом сейчас не к чему. Это повело бы к разрешению самых сложных и трудных задач эстетики: к формулировке того, что такое красота и художественное совершенство, а для наших целей ничего этого не нужно. Раз вновь ставится какая-либо драма, значит, она еще может понравиться, значит, она может еще дать наслаждения-раздумья, но дает она вся живая, а не замертвелая, каким-то чудом переливается в ней тогда кровь и дрожат мышцы.

Жить дальше… но ведь это также довольно неопределенно? Когда я говорю «жить дальше», я разумею, однако, нечто очень определенное: *быть способным изменятся*. Мне кажется, что биологически это довольно верное толкование. Живет все органическое, и либо только разлагается, либо только каменеет все неорганическое. Ходуном ходит деревянное здание, и вечно в нем кривы окна и двери, потому что изменяется емкость бревен. Также ходит ходуном и художественное произведение. В самом деле. Посмотрите, что произошло с готическими храмами, что произошло с картинами древних мастеров. Краски на них изменились, поблекли, выцвели, зачернели, а мы все-таки любуемся ими и любуемся вовсе не одним только рисунком. Характернее всего готический храм. Он был {52} расписной. Его серый камень не давал вовсе такого строгого и однообразного тона, какой мы увидели и превознесли в готике, но мы полюбили ее поблекшею и выцветшей совершенно так же, как поблекшую и выцветшую мы так любим античную скульптуру.

Моя мысль особенно станет ясной именно на судьбе античной скульптуры. С самой эпохи Возрождения, когда в буквальном смысле слова из-под земли, во всем своем нарастающем, увлекающем, неистощимом величии вставали перед взорами гуманистов античное зодчество и античная скульптура, голыми, вышли они вновь на свет Божий. От красок ничего не осталось. Беломраморными, без зрачков оказались глаза; беломраморным оказалось, и тело. Более полутысячи лет потребовалось, чтобы хотя бы теоретически восстановить былую красочность. И вот возникла целая теория, возведшая бледность и бескрасочность скульптуры не только в правило, но и в красоту, новую, небывалую, красоту одной только формы, одних только линий и очертаний.

Вдумаемтесь в судьбу античного зодчества и античной скульптуры. То, что они выцвели, это было бы слишком странно звать жизнью. Их собственной, an und für sich жизни, конечно, не было. Отцветание — не жизнь. Но жизнь была в нас, в нашем сознании. Для него они возродились и как бы для него отцвели, чтобы ему дать новое, чтобы в нем родилась восприимчивость к прелести бескрасочных форм и линий, чтобы в нем возникали теории, чтобы раздавались споры, чтобы сверкали мысли о красоте. Художественные произведения живут в нас. Тут их изменяемость, чисто кантовская, и изменяемость эта свята и вечна. Вечно то, что способно к изменяемости в нашем сознании. Когда мы любим древнее искусство, даже когда руки в пыли до черноты под ногтями, когда ум весь в прошлом настолько, что все мысли о современности не развиваются вовсе и не зреют, и совсем чужой кажется газета, толкующая о вопросах дня, а родным кажется Гомер или Теокрит, Петроний, Бертран-де-Борн, Гвидо Кавальканти или Петрарка — и тогда все эти Гомер, Бертран-де-Борн {53} и Петрарка, все они только наши, как бы мы не напрягались. Иными они не могут быть. Они умерли, и не родит филология улыбки на их устах, не даст теплоты их духовной жизни. Даже филология, устремленная к правде, т. е. к тогдашнему, всамделешнему прошлому, даже филология только творит при помощи прошлого самое юное настоящее. Я зову его юным, потому что филологическое настоящее, которым оживляется древность в библиотеках и аудиториях, еще чуть лепечет, а целым хором заговорит она потом, когда выйдет из аудиторий и библиотек на базарную площадь, в редакции журналов и газет и через них скажется более властно и обще.

Да, навеки умирают художники, как самые обыкновенные люди, навеки умирает их самое заветное, и только произведения их живут в сознании грядущих поколений, живут, изменяясь со всем строем жизни, бок о бок с государственными и социальными учреждениями, бок о бок с новыми жилищами и храмами, с новой философией новой педагогикой, толкая и способствуя, по своему изменяя и по своему изменяясь. В сущности, даже и в современном искусстве начинается этот процесс отмирания автора и эпохи и новых перипетий в сознании читателя и слушателя. Какой критик, даже если он знает это, решится рассказать о современном писателе все то, чего он хотел, к чему он стремился, что он смог сделать и что ему не удалось, когда он создавал какое-нибудь художественное произведение? Всякая критика — по поводу. Таков горький закон и пессимизма и условности познания. И мало этого. Критика вместе с общественным мнением создают еще сказку о писателе, создают его портрет, в апофеозе или карикатуре, и такими портретами заставляют все окна и двери к его собственной душе. Даже, когда он сам выйдет перед публикой, его не хотят видеть и не хотят его слушать, а видят только портрет, воссозданный своим воображением и своей близорукой пытливостью.

Кто этот кудесник там в Ясной Поляне? Чуть не каждая его прогулка верхом, чуть не каждый его жест {54} сфотографированы в тысячи снимков, чуть не каждое слово его гремит по всей вселенной. Мы узнали бы его слог из тысячи чужих стилей. Мы знаем, что он есть, и считаем в его карманах, говорим, что сто тысяч зашито у него в подкладке рабочей блузы. Мы обсуждаем, какие он книжки прочел, и уже двадцать пять лет, как ученые всяких специальностей готовы сложить свои библиотеки в дорожные ящики и послать ему для прочтения. О нем пишут. Боже мой, сколько пишут! Пишут Михайловский, Тургенев, такие последователи, как Павел Бирюков, пишутся басни бойких и борзых Брешко-Брешковских. И что же? Ведь надо опять писать. А если бы мы действительно знали его, тогда зачем же? Непроницаемой пеленой стелется над всеми великими писателями и художниками мрачные слова Достоевского после его Пушкинской речи, после стольких восторгов и приветствий: «самого главного то не поняли». И ведь не объяснил Достоевский этого самого главного никакими своими послесловиями и разъяснениями, не объяснил и прервал свой «Дневник Писателя». А где порука, что Достоевского объяснили Розанов, Шестов, Мережковский? Или, может быть, правда о Достоевском в быстро написанной, быстро прочтенной и быстро забытой статье еще одного критика, Неведомского? Весь вопрос в том, что все то, что пишут, пишут и думают о великих писателях и художниках, и есть правда о них. Нелепые правды думают нелепые и умные правды — разумные. Но нет и не может быть такой правды, которую бы мы смели назвать настоящей. И чем разнообразнее нелепые и умные правды о художестве, тем оно нужнее и живительнее и жизненнее. Нагромождаются, сплетаются и перескакивают друг через друга в сумасшедшей чехарде относительные правды о художестве из века в век и через века, и нет конца пляске этой, когда эта пляска о великом. Все дальше и дальше от своего первоначального значения, хотя все более глубоко обследованные и глубже понятые искрятся они в нашем сознании.

{55} Мне хочется опять вернуться к Гамлету. Пусть простится мне эта настойчивость.

Шекспиру полюбилась Ористея о принце Датском, созданная Кидом. Он переделал ее для своего театра и продолжал дальше переделывать чуть не всю свою жизнь. Но он воспринял трагедию Гамлета по своему; интересовал его не кровавый замысел. Его Гамлет неустанно говорил себе:

I must be cruel, only to be kind[[5]](#footnote-6).

И отсюда все внутренние мучения Гамлета, его мысли о самоубийстве, его подозрительность к Офелии, его противоположение себя принцу Фортинбрасу. Месть начинает тогда казаться Гамлету ничтожной подробностью. На первом плане большие вопросы морали. Кровавая развязка наступит в последнем акте, но она уже почти случайная, почти ненужная. Гамлет не оторвался от Кида, потому что он сохранил общий строй трагедии. Но вот дальше, пока Гамлет живет в сознании будущих поколений, он будет развиваться нем по тому же направлению. Гете, Тургенев, Белинский окажутся при этом в том же положении, что и сам Гамлет; и для них кровавая развязка все еще сохранится не превзойденной. Раздумье Гамлета, однако, еще углубится. И только шаг остается до представления о Шекспире Паульсена, Тюрка, Куно-Фишера, до Гамлета — гения, который был крепок мускулами и отличный фехтовальщик, но который прекрасно мог бы и не владеть вовсе оружием. Кровавая развязка оказалась теперь совсем ненужной. Почти не стоит ее досматривать. Что она? Разве лишняя прикраса к личности Гамлета? Мы тут видим его еще и смелым и ловким. Разве возражение Гетевской теории, разве что какой-то узел, связывающий нашего Гамлета с историческим, Шекспировским и даже до-Шекспировским?

Такое понимание Шекспировского Гамлета в его дальнейшем {56} росте мне кажется ключом к пониманию того, что я назвал дальнейшей жизнью художественных произведений.

Пусть сохранится традиция. Напряжем все усилия, чтобы ознакомиться с ней, вдумаемся в нее, оживим ее, восстановим, если она прервалась, но пусть она будет лишь точкой отправления, пусть никогда не станет она целью нашей. Цель — в современности, во всем том, к чему привел длинный путь дальнейшего роста создания художества, его окончательное, наше понимание, изощренное и усовершенствованное, кажущееся лучшим не потому, конечно, что оно самое новое, а потому что все силы напряжены были, потому что все достижимые знания использованы, потому что все наше раздумье, самое упорное и самое искреннее, вдохновляло нас, как могло, толкало и подзадоривало, и — все испробовано, все принято в расчет — quod potui feci…

Все эти последние рассуждения касаются скорее пассивного восприятия, тихого кабинета ученого и критика. Причем тут театр?

Мне, однако, кажется, что вот из этих-то кабинетных и читательских рассуждений вынесет театр будущего те указание, которые научат его разрешить поставленную выше дилемму, дадут ему философию reprises, более сознательную и художественную. Лепет старушки с ридикюлем не будет наводить страха в порывах к творчеству, а, напротив, с благоговением подсядет к ней художник и будет слушать ее, как слушал Пушкин свою няню, поучаясь и теша свое вдохновение. Да, назад и назад и к археологии, и к традиции. Пусть не надуваются своей ученостью библиотечные и закулисные лягушки. Им нечего пыжиться. Никто не хочет отвергать традиции и археологии. Вопрос только в том, что с ними делать в художественном смысле; как почерпнуть из них художество.

Разобраться в этом поможет сопоставление картин Снайдерса или Альмы Тедемы с современными изданным в Лейпциге учебником зоологии. Срисовывать или писать картины, вот в чем вопрос. Библиотечные и театральные {57} лягушки хотят срисовывать. Это им по плечу, а нам, зрителям, нужно художество.

В театре художество прежде всего в артисте. Так было искони, и пока машинным способом не была усовершенствована обстановочность, кроме артиста не было в сущности почти ничего. Археологией и не пахло. Традиция была бессознательна. Творчество рождалось само из средств и из замысла артиста. Он и понимал и произносил поэта, он выражал его в действиях и в действе, он заслонял его собой, становился его глашатаем и критиком. Костюм, грим, бутафорские вещи — всем этим он распоряжался сам, по своему, для себя, для своей творческой интерпретации. Когда он жил в век напудренных париков и мушек, он так и воспроизводил античных героев, потому что так они ему мыслились. Когда в восемнадцатом веке он играл Шекспира, ему не приходило в голову, что ему нужно натягивать чулки гораздо выше колена и играть в непривычном коротком камзоле. Так было искони, пока театр не стал сложным, требующим огромных затрат предприятием. Так было во времена кустарного театрального производства, в старом режиме. Мастер-рабочий еще не отграничился от мастера-фабриканта и не стал еще его врагом и противником. Артист в театре ведь мастер-рабочий. Его отношение к режиссеру и антрепренеру есть отношение к работодавцу, и поскольку кустарь более независим, чем фабричный, более независим был и актер.

Театр будущего хочется мыслить при более совершенном порядке производства и потребления.

Если в середине XIX века за театр схватился капитализм и создал театр-предприятие, нанимающее актеров и требующее от них исполнительности и подчинения, угодливости наиболее распространенным вкусам, быстрого превращения своего искусства в ходкий товар, — в будущем, думается мне, артист будет в состоянии лучше отстаивать независимость своей личности и творческую своеобразность {58} своего таланта. Из цепей искусства — подражания, искусства на заказ, искусства, вгоняемого в ремесло, вырываются теперь очень немногие, только те, кто известностью своей могут давить на антрепризу. Эти немногие теперь путем гастролей и бенефисов получают долю в прибыли от всего предприятия, а рядом с этим могут и приказывать антрепризе, говорить ей: я так хочу. Но ведь и эти немногие проходят через выучку театра-предприятия, проникаются его недостатками, его товарностью, принятым в нем разделением труда. Оттого, даже приобретя некоторую самостоятельность в виде доли в прибыли, они, увы, сами научаются быть антрепренерами или, что даже хуже, не оглядываются совсем кругом, когда выходят на сцену, принимают костюмировку, бутафорию и вообще всю постановочность, как нечто их не касающееся. И вот отсюда тот разлад между замыслом артиста и постановкой, о которой было сказано выше. Иначе не может быть. Даже большого артиста, ставшего антрепренером, окружают тени всех тех антрепренеров, у которых он служил и продолжают нашептывать ему свои указания, советы, требования.

Артист на театре будущего ничего не будет знать о предпринимательстве. Еще свежий, полный огня, выйдет он на сцену и вновь сделается ее повелителем. Сам найдет он себе в театре прошлого то, что будит и дразнит его вдохновение, от чего загораются огни новых мыслей и образов, конечно, более образованный, чем современный наймит, давно продавший свое самое заветное и личное, свое лицо, свой голос, даже свои физические и нравственные недостатки, свою искренность, свою правдивость, артист будущего проделает всю работу критика и историка литературы, чтобы понять своего поэта. А понять значит полюбить, изучать значит сжиться, проникнуться всеми былыми запросами и всем былым трудом. Мне думается, тогда, не чета современному антрепренеру, не станет он калечить текста, вычеркивая и урезывая, а разве что, поверив своей силе, искренне и прямо, не боясь, без педагогических ужимок и трусливого пожимания плечами {59} и слащавых: «что же делать? условия сцены», он не понесет, как говорится, отсебятину, а захочет сам поэтизировать, сверх-поэтизировать над поэтом. И пусть сверх-поэтизирует, если поймет еще и то, что таким словом зовется его отсебятина, и что предпочел он ее тому, что звучит Софокл, Шекспир, Пушкин, Ибсен, Чехов… Исполать ему, если решится…

Но изучение поэта непременно будет лишь точкой отправления. Свое собственное увлечение не может не сказаться. Ведь и теперь так. А может ли это быть иначе, когда за работу изучения берется не ученый с холодным сердцем, весь погрязший в относительную правду, засевший в нее, как в холодную ванну, холодным упорством вытравивший и продолжающий вытравлять из себя порывы воображения. Артист, ведь, весь — воображение, и в него претворятся все с трудом завоеванные дары познания.

Процесс работы артиста над созданием древнего или не совсем современного поэта, как он и должен, и будет развиваться, мне представляется таким. Сначала неясное воодушевление чем-то таким, что неудержимо влечет к поэту и к создаваемым им образам. Потом сомнение и напряженная работа вдумывания в текст, в эпоху, в личность поэта, в условия, породившие образ. Многое становится тогда яснее, а в то же время поэт как будто дальше; кажется, что нет в нем того почти современного, чуть что не злободневного, что влекло к нему. Тогда, — и мне думается, — только тогда примется артист за критику. Я разумею на этот раз не критику историко-литературную, с ней то именно и покончено, а критику философскую, критику, достигающую осмысления образа в его общечеловеческом значении. А если критика эта уже изучена раньше, и она то именно и привлекла внимание, захочется перечитать передумать эту критику вновь. И вот встанут лицом к лицу два понимания: историческое, если хотите научное, скептическое и расхолаживающее, педантическое, заставляющее стыть воображение, и оно потянет назад {60} вглубь веков, а напротив, вперед, ближе к своим собственным переживаниям и запросам будет мучить мозг медленной мудростью мечтательных мыслей дальнейшая творческая жизнь, «спутничество поэта», то, для чего он нужен нам, людям современными Примирятся ли оба эти понимания? Может быть, да, а может быть, и нет. Но в обоих случаях, когда перед зеркалом будет изучать артист свое обнаженное лицо, чтобы наложить на него другой лик того, кому предстоит вновь родиться, одновременно родится и особая стихия художественного волшебства.

Мы подошли к такому моменту рассуждений, когда перед нами должна скинуть свою скрывавшую ее до сих пор шапку-невидимку молодая и прекрасная сестра-противница, ученица, превзошедшая учительницу свою, необходимая спутница старушки с ридикюлем, о которой было сказано выше *— стилизация*.

Если артист отбросит расхолаживающие его указания науки, скажет себе: да какое мне дело, современному человеку? покойся мирно в своей могиле, поэт; если он даже дерзнет сверх-поэтизировать, — потому что ведь только при таком отношении может себе позволить сверх-поэтизировать образованный артист, — он будет воспроизводить поэта в своей собственной стилизации. Свой собственный стиль есть у каждого артиста. Нет и не может быть художества без стиля, как нет и не может быть стихов без ритма, музыки без такта, живописи без того вкуса, который заставляем предпочитать одни краски другим. Молодая сестра-противница старушки с ридикюлем — стилизация заполнит тогда сцену своим веселым смехом и поведет артистов, исполняющих пьесу, в задорном хороводе. И среди этой-то сумятицы, среди взрыва хохота и надежд, молодой самоуверенности, выбрасывающей за окно учебники, среди топота и ликования почти неожиданно, но неизбежно лицом к лицу столкнется тогда артист с *художником-живописцем*. Да, он даже испачкается в красках на его палитре. Ведь артисту нужны будут костюмы, павильон, мебель. Все это должен доставить артисту-актеру артист-живописец. Ведь актер {61} не пойдет тогда в костюмерную, не захочет совещаться с музейными завсегдатаями, которые заранее заготовили ему снимки, слепки и фотографии. Зачем? Ведь он и слышать не хочет об эпохе или «местности».

Художник-живописец понадобится актеру даже тогда, если он вздумает играть Гамлета во фраке. Ну, хотя бы просто для того, чтобы соблюсти гармонию в красках. Я ничего не имею против Гамлета во фраке, потому что я уже давно перестал сердиться при мысли о том, что во времена Бербеджа не существовало Ecole d’Athène, и никто еще не слышал о Винкельмане или о «Молодом Анахарсисе». В средние века сарацинский король, поклонявшийся идолу Магомету напяливал огромную нелепую чалму, и зрители были уверены, что он настоящий турок. Отчего бы теперь Гамлету не прицепить себе шпагу при фраке и удовлетворить этим зрителей. Кориолан времен Шекспира, это был не античный Кориолан, а принадлежавший всецело эпохе Возрождения совершенно так же, как Цицерон у Эннея Сильвия появлялся заправским гуманистом. Оба они, и Кориолан и Цицерон, были стилизованы. Давайте стилизовать и Гамлета. Попробуем.

Но молодая забавница-стилизация все-таки сестра старушке традиции, и родство это будет особенно ясно живописцу. Она сама скажет ему об этом на ушко.

Можно читать «Разбойников» Шиллера по-русски и почти совсем отвлечь свое внимание от того, что дело происходило в Германии во второй половине XVIII века, но при первом зрительном напряжении рассеется туман, и видны будут очертания голов в треугольных шляпах и в париках с буклями и заплетенной сзади косой. Живописец необходимо остановит порывы артиста в воспроизведении старинной драмы и по своему расхолодит его. Он необходимо заставит его вновь взяться за ученые сочинения и вновь изучать эпоху. Это будет только иная холодность, даже собственно и не холодность, а новая проверка опытом и вдумчивостью, проверка нового понимания поэта, примиренная с тем, как представляется его эпоха и его среда. Именно при помощи живописца такое примирение {62} окажется возможным. Ведь если живописец пришел в театр, то это для того, чтобы помогать его князю и повелителю — артисту. У живописца ведь есть свое собственное княжество и здесь он только помощник. Живописец сам устремится за обновлением в понимании и воспроизведении образа и он сам также будет обновлять и воспроизводить среду и эпоху. Восемнадцатый век Вилье-Де-Лиль-Адама, Анри-де-Ренье и нашего Кузьмина такой же наш воспроизведенный не всамделешний, как картины Ла-Туша или Фридрих Великий, играющий на скрипке Менцеля. Всюду здесь восемнадцатый век претворен, как бы продолжен, углублен и осмыслен по своему. Но удалось это все потому, что восемнадцатый век был изучен. Эту странную тайну правдивого извращения прошлого подражания-обновления лучше всех знают живописцы. С особенным мастерством лазят они в ридикюль старушки-традиции, и каждый раз тогда стилизация рядится в новые жемчуга и сияет новым и неизведанным.

Оттого беседа с живописцем артиста-актера не сведется только к заказу и приказанию. Она будет беседой истинно-дружеской, так что пришедший в театр живописец будет чувствовать себя совсем дома, почти таким же хозяином, как и артист. Оба возьмут они за руку веселую стилизацию, и поцелует она их в уста для общей радости.

Так понимаю я значение стилизации в театре будущего, и не хочется мне, чтоб боялся ее артист, чтобы она заставляла его насиловать свой замысел, чтоб хватала она в неистовств своем тяжелый молот и ковала раскаленное сердце артиста, теша свою удаль или исполняя какой-нибудь причудливый, откуда-то со стороны принесенный рисунок. Рисунок для стилизации должен отлиться весь готовый, так чтобы дальше нужна была лишь отделка из того колдовства, чисто театрального замысла, а театральный замысел прежде всего замысел актера, когда подобно Дантевским грешникам идет он вперед со взором, обращенным назад к драме прошлого.

{63} — А где же режиссер? — может быть, спрашивает себя читатель. Вот почти печатный лист о театральных reprises и ни слова о режиссере. А в наше время он настоящий герой дня. Режиссер вырос какой-то огромный из-за кулис и даже иногда кажется — по крайней мере в наиболее современных и интересных театрах, — что к спинам актеров приделаны белые тесемочки, и проворные костлявые пальцы режиссера дергают за них при каждом новом движении. Некоторые режиссеры стали даже властолюбивы. Есть такие, которые говорят: дайте мне самых глупых и бездарных актеров; если они будут послушны, я покажу вам чудеса. Другие дергают за веревочки с каким-то отчаянием. Точно подвиг совершается. Дело не в том, чтобы превратить актера в марионетку, а в том, чтобы сделать его, наконец, поворотливым. Хоть так, хоть за веревочку. Пусть он потом, когда он уже вызвал аплодисменты, возгордится, обернется назад и укусит эту самую руку режиссера, которая руководила им.

Надо ли объяснять, почему так повелось? Несомненно, что иначе и быть не могло. Уж очень запылились все мысли артистов Александринской, Михайловской, Крыловской, Суворинской, Малотеатральной, — я не знаю еще какой пылью. Ворохнуть, так задохнешься. Обновление началось в сердцах режиссеров, и вот выдвинулся режиссер более, чем хотел бы сам.

Режиссерское возрождение само считает себя временным, театральным ученичеством, и в будущем вместе с лучшими из современных режиссеров надо ждать возрождения игры актера. Пора. И тогда: да здравствуют артисты! И не потому, что режиссерство — дело закулисное, а потому, что уж очень хочется не только «художественного театра», но и художественных актеров Запылились они пока что, сморщились, застыли, казенные даже грудь стали выпячивать. Солдаты. И когда, — через пять, десять, двадцать лет, — случится возрождение не только режиссерское, но и актерское, тогда, если нужна будет помощь художнику-актеру, пусть он найдет ее в живописце. Только они оба. Только они одни с тех пор, как {64} домой ушел драматург, чтобы дать место своему собрату на пятьдесят, сто, тысячу лет старше его. И живописец, — мнится мне, — уже ворвался на сцену. Он вообще стал беспокоен, еще так недавно запиравшийся в своей мастерской, еще так недавно отшельник. Живописец только что подружился с поэтами. Они живут душа в душу. Замысел Рериха поет стихами Сергея Городецкого; статуэтки Сомова оживают, чтобы переживать романы Кузьмина… Даже марксистские брошюры зачастую ждут, пока художник рисует для них обложку. А с тех пор, как действие на сцене стало развертываться в нарочитой раме, позади марли, так что она кажется плоской или с придвинутой к рампе кулисой, так что перед глазами будто фреска, с тех пор, как режиссер начал говорить артистам: не двигайтесь, пока я не потяну за тесемочку, и они застывают в установленных позах, давая налюбоваться собой, — театральный живописец также вырос великаном за кулисами.

Но живописец не так, как режиссер, не пальцы его видны зрителю, а его лицо.

Ведь всегда всякого крупного художника мы знаем в лицо. Нельзя не отличить Сомова от Бакста или Луговскую от Врубеля. Дело при этом не в излюбленных сюжетах, дело именно в том, что мы называем стилем. Мне хотелось бы, чтобы слово стилизация понималась вот в этом смысле. Мы переживаем такое время, когда в каждом кабаке расставлена стильная мебель. Если недавно слово стиль в своем художественном, а не только литературном значении было анонимом бездарности и подражательности, самой противной товарности построек и мебели, и существовали самые невозможнейшие купеческие дома в Мавританском стиле, отвратительные кабинеты Louis XV, уродливые столовые немецкого ренессанса, теперь завелись отделанные кабинеты в декадентском стиле. В этом смысле стилизация — синоним пошлого модничества. Надо спасти это слово от захватанности.

Стиль это лик художника — таково коренное значение слова. Французы это знают с XVII века. Они заметили {65} это, изучая слог писателей. И только когда обнаружилось, что личный характер носит слог целой эпохи, начало затуманиваться художественное значение стиля. Мы чувствуем слог XVIII столетия. Теперь, что они уходят в глубь прошлого, мы чувствуем слог и шестидесятых годов. Но еще более затуманился смысл стилизации, когда, преимущественно в девятнадцатом веке, начали подражать стилям зодчества. Антик, ренессанс, empire… и совсем сбились люди. Но ведь, если мы говорим: антик, ренессанс, empire, то это потому, что эти эпохи имеют личную физиономию, собственную, свою. Я предпочел бы сказать: свой лик. Это коллективный лик, отвлеченный, теоретически выводной, обобщающий отдельные лики художников.

Когда мы смотрим так пристально, когда мы так близко знаем какую-нибудь эпоху, как мы знаем свою, грешно говорить об обобщающем отвлеченном стиле. В этом чувствуется какая-то тупость зрения, какая-то легкомысленная поверхностность и лень. Надо различать художников; надо любить их каждого за самого себя. Без такого напряжения чувства нельзя проникнуть в великую тайну художественного наслаждения.

Артист-актер теперь как-то боится показать свое собственное лицо. В прямом смысле, даже напротив. На сцене перед нами гораздо более Варламовы и Далматовы, чем герои разыгрываемых драм. Но они никогда не подумали о том, чтобы с любовью и увлечением разработать свой собственный художественный лик, усовершенствовать его так, чтобы через сотни превращений он оставался бы одним. Такая стилизация театрального дарования существует теперь только у шансонеточных артистов. Ивет Гильбер создала свой стиль, и в ней есть нечто, что роднится с Манэ. Черные перчатки и простое розовое платье. Вульгарное лицо блондинки. Резкие выразительный позы. У всех выдающихся артистов есть, правда, также своя собственная манера. Варламов, например, один и тот же во всех ролях. Но не это — стилизация. Здесь просто шансонеточность, изображение одного и того же раз {66} понравившегося публике типа с подлаживанием его и под гоголевского Осипа и под Симеонова-Пищика из чеховского «Вишневого Сада». При сознательной и художественной стилизации, не только возможна, но и необходима самостоятельная работа над каждым писателем.

Взаимодействие глубокого понимания исполняемого поэта и личных художественных запросов артиста — вот что создает стилизацию, ту стилизацию, о которой здесь речь.

Дело станет яснее, если опять от актера мы перейдем к живописцу, влияние которого уже растет в театре и еще возрастет в будущем. У живописца стиль меняется. Он нечто живое и движущееся. Но ведь художник свободен. Он творит, не только воспроизводя, а театр в той своей деятельности, какую мы здесь разбираем, только воспроизводит, только воссоздает. Тем более должен меняться и дрожать живой жизнью его стиль. Театральная стилизация — это постоянные, повторяющаяся усилия создать единое лицо из ликов артиста-живописца и поэта. Он обнаружится при сравнении и он-то и останется в сознании, как самое важное, самое главное.

Безумен тот артист и безумен тот театр, который захочет играть Шекспира, как при Елизавете, Софокла, как в век Перикла, Островского, как во времена Островского. Это безумие, потому что это — невозможность. И самые попытки чего-либо подобного показатели художественной безграмотности. Всякая эпоха чувствует по своему красоту и по своему творит ее. Из современности нет выхода и незачем его искать. Но пусть сознательно будет то, что вносится нового, сознательно и продуманно. Пусть все, что может нашептать самая древняя старушка — традиция, все то, что хранится в глубине ее мешочка, дается в творческие руки смело обновляющей, дающей стройность, таящей в себе восприятие — раздумье и потому священной, хотя подчас и неопытной, пусть даже слишком смелой, стилизации.

# **{67}** А. Горнфельд **{69}** Дузе, Вагнер, Станиславский[[6]](#footnote-7)

Бурным брожением запечатлена в наши дни жизнь театра. Если не перелом, то энергичное движение чувствуется в его новых приемах, в его исканиях, в нащупывающем обновлении старых форм — от марионеток до мистерий, — в реабилитации «низших» родов, вроде парижского «cabaret» или берлинского «сверх-балагана». Театр народный сменяется театром «интимным», грубый натурализм соприкасается с возвышенной отвлеченностью, протокольная правда фотографии ищет сочетания с идеализованной правдой стилизации. Театр хочет одновременно быть то социальной трибуной, призывающей широкие массы к новому мировоззрению и новому действию, то замкнутой ареной тончайших внутренних переживаний, демонстративно отгороженных от общедоступной жизни Меняются традиционные приемы сценического изображена — формы читки и стиль декораций. Рядом с крупными фигурами отдельных деятелей вырастают групповые величины: коллективные индивидуальности, которые имеют свою художественную физиономию и дают свое имя своему стилю. Подчинение «первому сюжету» отжило, но реакцией ему служит не сотрудничество равноправных — для такого хорового творчества мы как будто еще бессильны, — а подчинение режиссеру, за руководящей указкой которого не видны личные усилия. Понятно в этих условиях напряженное желание вдуматься в то, что делается {70} с театром, понять его движение, оценить его искания, представить себе, в чем будущее театра.

Я не охотник до предсказаний по интуиции, и думаю, что эстетическим Демчинским та же цена, что и метеорологическим. Вопрос: «кому принадлежит будущее» кажется мне не более содержательным, чем вопрос «кому принадлежит прошлое». Если я, однако, решаюсь говорить о будущем театра, то только потому, что мои впечатления довольно далеки от решающего прогноза. В жизни современного театра я вижу ряд явлений, которые представляются мне устойчивыми, — ряд образов, которые я — слегка боясь недоразумений — все-таки назвал бы *пророческими*. В форме достаточно сложной, чтобы не быть ясной, они показывают мне, куда идет театр в том, что я считаю основным во всяком искусстве: в приемах мастерства.

Эти образы говорят о будущем, потому что воплощают пережитое. Они подводят итог тому, что добыто; оттого их искания — не судорожный нащупывания недоделанных гениев, а творчество. Иногда ошибающееся в создании новых ценностей — ибо без ошибки не бывает дело человеческое — но крепкое и жизнеспособное, как крепко все, что имеет корни и почву. Эти новые ценности я вижу в драме Вагнера и Ибсена, в одухотворенной пляске Изадоры Дункан, в общем складе театра Станиславского, в субъективизме Дузе. Можно бы назвать еще кое-что.

Всякий, кто видел Дузе, знает или чувствует, что она играет себя, только себя. Сперва не отдаешь себе отчета: она так божественно перевоплощается в образы поэта, что по первому впечатлению поддаешься иллюзии: веришь, что это только могучая исступлением страстей Клеопатра или без конца умирающая в любви Маргарита Готье. Но потом сквозь них видишь: видишь не актрису Дузе — если бы так, она бы не была великой артисткой, видишь женщину Дузе. И именно это делает ее великой артисткой. У всякого свое; у нее свое — она сама, ее личная жизнь, ее судьба. Сквозь образы поэта она раскрывает себя.

{71} Среди этих образов есть довольно далекие от той женщины, которая при их посредстве рассказала миру о себе. Я первый раз увидел ее в «Ромео и Юлии». Это было почти двадцать лет тому назад, но Дузе и тогда была уже далека от первой молодости, и тогда всем своим существом говорила, что она слишком много пережила и слишком устала. И однако она умела дать Джульетте ее настоящий возраст. Немногие знают, сколько лет Джульетте. Об этом говорит ее кормилица: ей четырнадцать без двух недель, и Дузе играла четырнадцатилетнюю, — правда, итальянку, рано развитую, правда, выросшую в борьбе враждебных родов, в тринадцатом веке, когда рано рождалась ненависть, и в посеве бурных страстей рано возрастала любовь, — но все-таки полуребенка. Это был какой-то взрыв вдохновения, какой-то неисчерпаемый праздник творчества: не только в ней — об этом незачем говорить — но в зрителе. Он видел юность, воплощенную, вечную, непобедимо привлекательную и непобедимо жизненную. Шекспир «любил весну женщины», но нигде он не схватил ее ранее, девственнее и непорочнее. Чистота — вот всеобъемлющее впечатление, оставляемое героиней «наижалостнейшей трагедии» в истолковании Дузе.

Это не так просто. Кто знает текст трагедии, тот помнит, что эти дети загорелись так бурно и так быстро, что сливаются в поцелуях, увидавши друг друга первый раз в жизни. Мы видим их на утро после первой брачной ночи — Дузе начинает эту сцену с пробуждения в постели рядом с Ромео. Но именно эти сцены создают настроен с такой белоснежной чистоты, такой потрясающей серьезности, после которой страшно вспоминать о грязной легкости, с какой и раньше и позже решались прикасаться к той же тайне пробуждения весны.

И понемногу для зрителя становится несомненно: это не та творческая симуляция действительности, которою исчерпывается искусство; здесь из-за искусства сквозит жизнь; без громадной силы этой девственной чистоты ее нельзя воспроизвести; здесь не только эстетическое творчество: здесь творчество моральное. И за страстным подростком, {72} за четырнадцатилетней Джульеттой с ее ясной детской душой, уже созревшей для трагедии, встает образ усталой от жизни Элеоноры Дузе, и зритель чувствует глубины ее трагедии, и невидимые нити протягиваются от него к ней. Она дорога ему не только, как создатель художественных ценностей: он верит в нее.

Немцы считают своей лучшей Норой Агнессу Сорму — и она, действительно, прелестна. Она неотразимо кокетничает, восхитительно играет с детьми, с непобедимой увлекательностью пляшет тарантеллу — и создает образ, полный самой привлекательной женственности. Когда она привирает, зритель страдает вместе с нею, когда она произносит пламенную речь в защиту своих женских прав, он радуется, что она такая умная и такая смелая. И когда она уходит, у зрителя сжимается сердце: как жаль, что распалась эта милая семья; и куда ушла эта бедная, слабая, восхитительная куколка из своего кукольного дома; право же муж не так плох; ведь у них к тому же есть дети: ради малюток можно ведь и помириться; они, вероятно, помирятся. Как известно, немцам удалось даже совершить на время насилие над старым Ибсеном, — и на немецких сценах супруги мирились — при виде внезапно раскрывшейся двери в детскую с ее «святой тишиной, витающей над колыбельками». Это было ужасно трогательно.

Дузе тоже совершает насилие над Ибсеном: она выбрасывает последний страстный монолог Норы: вольность, которую, быть может, простил бы ей сам драматург. Дузе не отделывает своей Норы; она смазывает целые сцены, она почти не забавляется с детьми и даже не притворяется, что не хочет танцевать тарантеллу. Она еле играет. Только в последнем акте, когда муж, беснуясь в своем нарушенном благополучии и в своей уязвленной пошлости, маленький, дрянненький, бегает по комнате, из глубины своей возмущенной душонки провозглашая бедненькие истины, она стоит в глубине сцены, прислонившись к роялю, и следит за ним движением глаз и головы. Она слегка вытянула шею, подалась вперед корпусом и, {73} не отрывая от снующего мужа широко раскрытых глаз, машинально поворачивает голову вслед за ним. В бездне этих горящих глаз — откровение: на глазах зрителя в женщине-игрушке, в женщине-самке пробуждается человек. *Эта* Нора не произнесет феминистской речи о своих правах, прежде чем уйти. Эта Нора не помирится; у нее теперь есть одно дело жизни, самое важное для человека: осуществить себя. Эта Нора проснулась, чтобы уж не засыпать; чудовищна мысль, что она останется из-за детей. Дети дороги ей, конечно, не меньше, чем ее благонамеренному слизняку-мужу. Все, что в ней есть женского, нежного, любящего кричит об этой связи ее с ее плотью. Но религия внутреннего человека не была бы ее религией, если бы Нора остановилась перед этим высшим самопожертвованием Она принесет эту кровавую жертву, она вырвет свое сердце: ибо ее подвиг в том, чтобы найти себя. Эта Нора уйдет, чтобы не возвращаться.

Конечно, только это воплощение — я даже не скажу толкование — спасает образ, задуманный Ибсеном. Иначе превращение «жаворонка» в феминистку, превращение «белочки» в синий чулок с решительными тирадами было бы слишком неубедительно. И опять зрителю ясно: Дузе спасает Нору потому, что в ней есть тот большой человек, о котором говорит последний шаг Норы. Дузе бесконечно серьезна в своем характере. Ее существо есть отрицание компромисса. И не только в раздирающей сердце прелести Фру‑фру, не только в стихийной грубости страдающей Сантуццы, но, если хотите, в кокетливой манерности «Трактирщицы» Гольдони чувствует всегда, что эта женщина не только великая трагическая актриса, но и великий трагический характер. В этом не только источник ее бесконечной привлекательности — в этом двигатель ее несравненного искусства. Какой колоссальный образ могла бы создать Дузе из леди Макбет…

Не знаю, входит ли роль жены тана гламисского в ее репертуар. Но Клеопатра в него входит, — и мне хотелось бы думать, что если из него исключена леди Макбет, то лишь потому, что она не женщина. Ее суровая грубость {74} не смягчена ни тенью женской привлекательности, ее преступная сила не по плечу даже мужчине, не только женщине. А в Клеопатре со всем ее мужским умом и мужским могуществом — каждый дюйм женщина, как в Лире каждый дюйм — король. Даже то, что она не красавица, оттеняет громадную мощь ее женственности — и нигде Дузе, создательница целого ряда чарующих женских образов, не была более обаятельна, как в образе державной египтянки, во всей неотразимой прелести воплощая характеристику ее историка: «ее красота сама по себе не была столь несравненна; она не очень поражала зрителей; но в ее общении была неотразимая, чарующая сила, и ее наружность вместе с ее обворожительною речью и таинственной прелестью обхождения оставляла жало в душе тех, кто ее знал». Плутарх здесь позволил лишь догадаться о могучем темпераменте Клеопатры; Шекспир воспользовался его намеком. Дузе истолковала эту силу сообразно своей силе. И поистине, кто не видел в исполнении Дузе сцены, где властная царица Египта став просто покинутой женщиной, бьет в бешенстве злосчастного раба, который принес ей черную весть о женитьбе Антония, — тот не знает, что такое пафос трагического исступления. Отелло лишается чувств от возбуждения, — Клеопатра не упадет в обморок; она и в исступлении владеет собою; но каким холодным кажется вулкан страстей в груди ревнивого мавра в сравнении с остервенением этой воплощенной фурии. Становится страшно; потому что ведь не только на сцене свирепствует эта буря страстей: она в живой женщине, она в живой Дузе. Она опять играет себя.

Теперь мы привыкли к мысли, что в поэте дремлют в возможности чуть не все его образы; теперь никого не удивишь напоминанием, что Гоголь *в себе* наблюдал Хлестакова, что Достоевский с себя мог писать и Алешу Карамазова и Фому Опискина. Но к сценическому перевоплощению эта мысль не применялась. Сцена тем выше ставила объективность изображения, чем оно было недоступнее для ее деятелей. Актер и в затейливом гриме и небывалом {75} костюме слишком похож на самого себя, чтобы не бояться этого сходства, и мы не только привыкли огулом хвалить того актера, который всегда другой, которого нельзя узнать на сцене: мы легко видим в этой второстепенной подробности основное достоинство сценического изображения. Дузе поставила ее на место. Она не боится быть похожей на себя, она не боится упрека в однообразии. Однообразие было бы страшно артистке, для которой реализм есть цель; для Дузе он только средство. Она дает элементарную правду жизни постольку, поскольку ей это нужно; она не боится обесцветить реальность однообразием, когда эта намеренная бесцветность способна сосредоточить, заострить, приподнять мысль.

Все мы знаем, какая эстетическая разница между восковой фигурой и статуей; восковая фигура дает полную иллюзию жизни; статуя этой иллюзии не дает; она дает нечто высшее: творческое обобщение жизни. Вот от восковой фигуры к статуе, от подделки под жизнь к мысли о жизни ведет сцену творчество Дузе. Пусть она всегда та же — настолько та же, что создаются нелепые легенды, будто она играет без грима — пусть всегда равна себе эта оболочка: она скрывает всегда иной психический тип или, по крайней мере, новые его оттенки. Она всегда дает яркую картину того бесконечного богатства возможностей, которым искрится эта необыкновенно содержательная душа. Раскрыть такую натуру в ряде поэтических образов — это заслуга художественного познания, не уступающая в высоте никакому иному роду завоеваний в сфере искусства.

Эта манера играть всегда себя, конечно, слишком индивидуальна, чтобы казаться типичной. Легко скажут: это — особенность Дузе, и этот стиль великой артистки умрет вместе с нею. Я думаю, что индивидуальны только размеры этого необыкновенного умения давать чувствовать себя при помощи образов поэта, умение освещать эти образы своим обликом в его целом. Я даже склонен думать, что здесь есть великая традиция итальянской школы. Верно, не мне одному при мысли о «победе» Дузе над {76} Сарой Бернар приходило в голову: как повторяется история! Ведь это повторение победы Ристори над Рашелью. Второй раз происходите то же самое: величавая условность французской сцены находит исчерпывающее выражение в превосходной трагической артистке. Она кажется воплощением сценической правды и «божественная Сара», как некогда божественная Рашель, считается лучшей выразительницей высоких традиций французской школы. И вот, является итальянка с своими формами правды — и то, что недавно казалось последним и вечным словом сценического реализма, определяется с несомненностью, как условность. Эта противоположность стилей не случайна — и ее, конечно, чувствовал тот, кто имел случай, например, сравнить Барная и Поссарта с Сальвини и Росси. Итальянцев не скрывает их искусство; оно выдвигает их индивидуальность. Не даром Губернатис, когда в первый раз — в конце пятидесятых годов — увидел Росси в «Гамлете», так определял свои впечатления: «иллюзия, вызываемая Росси, так велика, точно он есть в самом деле настоящий Гамлет». Что это не субъективность только, не темперамент, явствует уже из того, что ведь это Росси, артист-мыслитель, не плывущий по течению, до конца владеющий собою, автор «этюдов о Шекспире», в которых прямо говорится: «если артист не умеет подчинить свои необходимые дарования изображаемому характеру, не умеет приспособить и модифицировать их в должном направлении, если он, наоборот — по чрезмерному ли самодовольству или по неспособности воплотиться в чужой характер — цепляется за свои дарования, и созданные поэтом образы подчиняет своей, резко выраженной, исключительной индивидуальности, то, как бы ни был велик его успех, этот успех не прочен… Он не артист — он актер»…

И кто видел старого Росси, например, в Макбете, кто чувствовал, какой трепет восторга беззвучно проносится по залу не в сценах напряженного пафоса, а при мимолетных тоскливых словах гибнущего героя о том, что жизнь есть сказка, рассказанная дураком, — тот знает, {77} как понимает Росси свои заветы. И им не изменяет Дузе, когда в Норе и Локандьере равно говорит о себе. Как всякий гений, она подготовлена предыдущим развитием и, однако, делает громадный шаг вперед. Как и должно, результат ее творчества растворяется в массе отдельных попыток, входит в традицию, в норму и становится незаметным. Теперь нельзя вернуться к старому, нельзя быть артистом, не производя впечатления значительной индивидуальности: никакое искусство не поможет. Актер, который не покажет *себя*, удивит сноровкой, но не произведет впечатления. Зритель хочет чувствовать, что делается за маской грима — и вне этого чувствует себя *эстетически* неудовлетворенным.

Говоря о Станиславском, я называю этим именем коллективную величину, я имею в виду не актера, а режиссера или, точнее, всю совокупность общих художественных приемов его театра, не разбираясь в отдельных вкладах.

По первому впечатлению Станиславский представляется только эпигоном — завершителем, не начинателем. Он заканчивает период, подводит итог, сосредоточивая его завоевания в яркой и удовлетворяющей форме. Его художественное мышление происходит сплошь в рамках реального стиля: точно в этом стиле сцена исчерпала себя, точно дальше идти некуда. Действительно, «Феодор Иоаннович», «Юлий Цезарь», «Горе от ума» — эти великолепные *бытовым* картины еще целиком в прошлом. Привести зрителя в восторг сочувственного переживания — то есть забросить в него искру творчества — они способны в высшей степени, но они еще связывают его деталями внешней культуры.

В этих деталях, в движениях масс, в воскрешении исторического обихода — целый мир выдумки, умной, тонкой, культурной. Хочется остановить любую живую картину, сверкающую своими чудными переливами на сцене, запечатлеть ее блеск и разнообразие, изучить ее, осмотреть, {78} продумать. Здесь все сплетено из еле заметных мелочей — и каждая мелочь отмечена мыслью и знанием. Какой-нибудь ларчик в грибоедовском салоне или номер «Голоса» в Чеховской усадьбе воскрешают целую полосу жизни и втягивают в ее настроения.

Но, конечно, не этим мейнингенством интересен московский театр. Мы знаем — «Meiningerei» — насмешливое слово у немцев; с другой стороны, не надо думать также, что вклад мейнингенцев в историю сцены ограничивался внешними историческими подробностями и разумным движением масс. За великолепной археологией реквизитов и декораций, за стройной расчлененностью действующей толпы был дух живой: истерическая верность не была целью в себе, и если бы московский театр ограничился перенесением мейнингенской традиции на русскую сцену, он исполнил бы почтенную задачу, но не сказал бы своего слова.

Между тем жажда своего, нового слова было то, что прежде всего принес сцене театр Станиславского. Проникнутый элементами прошлого, он нес недовольство этим прошлым — и это недовольство, выражаемое не в отрицательной критике, а в положительных стремлениях, было самое ценное в нем. Такой жажды творчества давно не чувствовала сцена. Московский театр ошибался — но это были ошибки ищущего. Он перегружал внимание мелочами, он не выдвинул ни одной силы чрезвычайного значения, он ставил интересы сцены выше интересов литературы и равно вредил театру и поэзии, приспособляя к себе пьесы и… авторов. Он ставил себе головоломные задачи — и позорно проваливался. Припоминаю, например, нелепую попытку поставить на сцене юмористические рассказы Чехова. Это было ужасно, это было не только «нарушение воли» — с чем можно бы еще примириться — но, что гораздо хуже, — нарушение стиля. Жестоко мстит за себя поруганный стиль: его поругание называется безвкусицей. Надо помнить, что юмористические диалоги Чехова — не пьесы не только потому, что имеют внешний вид рассказов, и не потому, что в них нет драматического движения. {79} Они рассчитаны именно на воображение читателя, на отсутствие подчеркивающих подробностей обстановки и грима. Художник дает сепию, потому что ему не годятся краски, и едва ли окажет его произведению услугу тот, кто по-своему раскрасит его. Эти краски прибавил театр Станиславского к рассказам Чехова, которые хороши именно в своей одноцветной простоте. Рассказы были перенесены на сцену с обычным умением; насилие над художником постарались смягчить. Для «миниатюр» Чехова была устроена особая сцена с особой рамой; в этой ограниченной среде бытовые сценки в каждый отдельный момент казались настоящими жанровыми картинками, живыми и цветными. В немногие мгновения своего пребывания на подмостках каждый исполнитель дал типичный образ, конечно, мало значительный, но забавный. Эта забавность не переходила в шарж, и этот такт должен быть отмечен. Декоративные и реквизиционные мелочи художественно изображали чистую комнату волостной избы, камеру мирового судьи, комнату деревенского фельдшера. И, однако, та же «Хирургия» в простом чтении того же Москвина производила впечатление более полное, законченное и художественное. Здесь — как и везде в искусстве — важно было бы не давать ничего лишнего: пусть читатель сам догадается, сам дополнит декоративными деталями диалоги Чехова; он будет только благодарен за эти минуты самостоятельной художественной работы. А здесь дали все — зрителю оставалось только смеяться. И он смеялся, только смеялся.

Другой знаменательной неудачей Станиславского были «Слепые» Метерлинка. Как и в «миниатюрах» Чехова, здесь «первичной ошибкой» была идея поставить на сцене то, что театральному изображению не подлежало. Как я говорил в свое время, «Слепые» на сцене показали только, что их надо читать и не следует играть. Быть может, это не окончательная неудача; быть может, новые формул сценического творчества принесут с собою возможность изобразить «Слепых». Пока — в той превосходной передаче, которую дали москвичи — была только корректная {80} читка, а, не исполнение драмы. В тысячной толпе, наполнявшей зал, не чувствовалось ужаса. Волны шумели, как живое море, лес, странный и таинственный, сливался с чудовищными образами искалеченных жизнью людей; они говорили о своей — о нашей, общей — слепоте; они метались и погибали, как гибнет мир, потерявший свою веру. Но со сцены несло прозой, несло рассудком; не было и тени того трепета, который дает простое чтение «Слепых». По справедливости, в этом не виноват никто, кроме пьесы. Аллегории те выносят живого сценического исполнения; они годятся разве для живых картин, которые называются живыми, потому что они мертвые.

И когда московские исполнители получили в другой драме Метерлинка «Внутри» настоящую возможность развернуть свои силы, они показали, что могут сделать. «Декадентская» пьеса оказалась самым естественным изображением простой жизни, страшной в своей стихийной простоте и загадочной в своей естественности. В «Intérieur» есть нечто тютчевское: то же сознание роковой ограниченности нашего существования, та же атмосфера бесконечной беспомощности и незнания Светло и призрачно-понятно только на маленьком островке нашего бытия: вокруг тьма, чреватая ужасами и произвольно вторгающаяся в нашу жизнь. Это одно из впечатлений, оставляемых драмой. Внутри таких толкований могут быть десятки — и все они равноправны. Но при всем богатстве этой символики драма Метерлинка реальна до конца. Здесь ни характеров, ни ситуаций; здесь нет движения, динамики. Эта «статическая» пьеса так прозрачна, что в ней как будто и играть нечего.

Но это ошибочное впечатление — и московский театр этой драмой одержал настоящую художественную победу. Творчеству артистов в ней дано мало места; их голоса смешиваются в хоре, их творчество тонет в творчестве руководителей: в постановке внешних деталей, в единстве исполнения. И то, и другое было прекрасно. Надо видеть эту ярко освещенную комнату, в которой безмолвная идиллия должна смениться безмолвной трагедией. Мы глядим {81} сквозь стекла на эту счастливую семью, занятую собою, своим трудом, своим счастьем. И тут же пред нами тьма, уже полная ужаса для этих счастливых людей, уже кишащая призраками горя, вестниками несчастья. Вся пьеса проходит в звуках зловещего и тревожного шепота. Зритель слушает одних, но смотрит на других, не ведающих, в своем мнимом счастьи отделенных тоненькой ниточкой от бездны страданий — и его охватывает большое, серьезное настроение. Вот зачем мы ходим в театр и что получаем в нем так редко.

Еще об одной победе москвичей хочу я рассказать: такими победами оправдываются поражения. Надо рисковать, чтобы выигрывать, надо браться за невозможное, чтобы творить. Такой невозможностью долго казалась мне сценическая реабилитация «Драмы жизни» Кнута Гамсуна. Первоначально пьеса мне очень не понравилась. Как известно, в ней есть две стихии: широкий реализм целого, скрывающий глубокое и захватывающее настроение, и манерный, грубый и показной — наивный, хотя деланный — символизм. Этот мелкий символизм — символизм мелочей — скрыл от меня то хорошее, что есть в пьесе Гамсуна.

Сначала «Драма жизни» Гамсуна производит впечатление произведения вполне реального. Это — тот стиль, в котором были достигнуты величайшие победы истинного символизма, — символизма, отличающего всякое действительно художественное произведение. Как известно, никакой реализм не мешает «Гамлету» говорить читателям не только об ограниченной трагедии датского принца, но и о бесконечном разнообразии жизненных явлений, сгущенном в этом образе. Это символизм en grand. Сравнение уяснит дело. В зодчестве есть творчество, которое воплощается в больших, крупных, основных формах; увидишь Акрополь или Пантеон, или Кельнский собор — и никогда они своими большими, ясными очертаниями не умрут в памяти, никогда не смешаются ни с чем иным. Но есть и иная архитектура; за границей часто можно видеть, как вырастают дома из рода тех ящиков для жилья, которые {82} немецкое остроумие называет Miethskasernen; вчерне это в самом деле казарма. И вот, в один прекрасный день телега с фабрики привозит к этому холодному, прозаичному, неуклюжему остову груду готовых украшений. Их расклеивают по надлежащим местам, смазывают, закрашивают — и стильное сооружение готово. Стиль определяется по фабричному прейскуранту; можно из казармы сделать готик, можно барок, можно ренессанс, можно и сецессион. В последние годы так делали и в Петербурге: и окна, и двери в некоторых старых домах из старых честных четырехугольных дыр обратились в ничем не вызванные круги, полукруги и овалы. Публика уже набила себе глаз и с удовольствием говорит: вот, и у нас — постройки в новом стиле.

Грешит этим новым стилем и драма Гамсуна, и не легко из-под его толщи раскрыть ее достоинства. Мы назвали эту манеру символизмом мелочей: Гамсун тоже написал обыкновенную драму и понаклеил на нее декадентские завитушки. Но в сущности это даже и не символизм. Символизм, даже и плохой, есть все-таки нечто художественное, ибо предполагает за сжатой поэтической картиной множественность и глубину ее значений. Здесь этого нет; здесь место символа занимает аллегория: вместо того, чтобы сказать что-нибудь прямо, говорят иносказательно; это не поэзия, а проза, и читатель относится к такому произведению не как к источнику мыслей, чувств и настроений, а как к ряду загадочных картинок. Читая «Илиаду», «Орлеанскую деву», «Дворянское гнездо», читатель, захваченный процессом мысли, часто задает себе вопрос: «что это значит», — но ему не приходится копаться над загадками, дешифрировать загадочные картинки: нарисован куст — спрашивается, где Наполеон? Он знает, что дело не в том, что нарисовано или сказано, а в той загадке, которая где-то спрятана. Он наведен на мысль, что в кусте надо искать Наполеона — и, понатужившись, найдет его. И тогда он уже непременно будет видеть Наполеона — только Наполеона, ничего кроме него. А в художественном, истинно символическом {83} произведении, или, вернее, сквозь него — можно и должно видеть многое.

Так как Гамсун слишком достаточно позаботился об этом, мысль, вложенная им в пьесу, ясна. Жизнью правят бессмысленные и непонятные силы; все события — случайные комбинации явлений природы и наших темных импульсов. Среди них половые на первом плане. Один закон уравнивает — уравнивает механически, не осмысливая — всю эту иррациональную игру: закон справедливости — грубой, мстящей, никого, ни действующих лиц, ни зрителей, не удовлетворяющей. Трудно поверить: эта справедливость — совсем как в старой мистерии, где среди действующих лиц значились Гордость, Доброта, Мирская жизнь и т. п. — олицетворена автором в виде старика Тю, прозванного «Справедливость»; ему иногда подают крону, но в общем с ним не чинятся; в третьем действии он ходит в башмаках задом наперед, и потому действие заканчивается тем, что он падает; при этом читатель обязан подумать: в жизни тоже справедливость часто спотыкается. Здесь тоже символический намек, — и он кажется довольно пошлым в чтении.

Сцена представила мне «Драму жизни» в новом виде. Станиславский раскрыл все богатство ее спорного болезненного мира, и я увидел, что ошибался. Теперь я удивляюсь, как может такой прозорливый писатель, как Гамсун, погрязнуть в тине моральных аллегорий мелкого сорта, но тем яснее для меня двойственность его творчества, одновременно наивного и хитренького, рассудочного и стихийного, мыслящего и поучающего.

Московский театр прежде всего отнял привкус пошлости у наивных аллегорий Гамсуна. Он перетасовал всю перспективу пьесы, он переложил ее в другой, более высокий тон и переоценил ее ценности. Вопрос о том, реальна или символична «Драма жизни», он просто устранил, дав новое ее истолкование. Мелочи реалистические и символистские он отодвинул на второй план. Это живая Норвегия, с ее костюмами, пейзажем и деревянным стилем постройки, — но зритель об этом не думает; {84} это есть, но остается за порогом его сознания. Тю — действительно, аллегоричен, и в словах действующих лиц заключены символы, слишком подчеркнутые и наивные; но и это не задевает мысли зрителя. Он в другом мере. Он охвачен бесконечно влекущим и сильным настроением; он не может оторваться от сцены. Там, в судьбе исступленной Терезиты, на ярмарке жизни, окоченелой от холода и безумно исстрадавшейся, решается его судьба. Почему? — он не знает. Не потому, конечно, что в натуре, в переживаниях, в действиях этих людей многое ему близко; нет, он близок им, несмотря на эту пропасть. Она ничто в сравнении с тем общим небом человеческого бытия, под которым они живут. И Иенс Спир с его звериной похотью и жалкой полуволей становится родным всем, чистым и сильным.

Что сделал театр Станиславского? Он создал сценическую атмосферу: непрерывное действенное общение между зрителем и актером. Сцена и зрительный зал это были два мира, чуждых, почти враждебных, — далеких даже тогда, когда зрители — как в театре Шекспира — располагались на самой сцене. Я не хотел бы быть непонятым; я не веду истории театра от Станиславского и вижу в нем лишь некоторый плюс в общем движении к усилению средств сценической выразительности. Его вклад есть вовлечение зрителя в творчество сцены. Это, конечно, только вопрос степени, — но новый шаг сделан, и его надо отметить. Театр древнего мира вышел из священнодействия и сохранил в значительной степени этот характер хорового действия, который присущ всякому культу. Достаточно припомнить, что содержание греческой трагедии было всегда известно наперед ее зрителям: оно передавало миф — их общее создание, лишь переведенное в поэзию драматургом. А хор был «идеальным представителем зрителей», закреплявшим их живую связь со сценой. Она была крепка и в средние века, когда целый ряд представлений — и наиболее существенных для душевной жизни — организовался не профессиональными забавниками, а самими общинами; Страсти Господни, изображаемые {85} всей деревней Обераммергау — не единственный дошедший до нас пережиток тех далеких дней, когда не было резкой грани между зрителем и исполнителем, когда зрительный зал участвовал в представлении подчас более активно, чем это было желательно.

Новая сцена не знает уже этой связи. Кончился не только наивный зритель, веривший в театральную иллюзию, как в действительность. Девятнадцатый век, выставивший столь замечательных художников сцены, несмотря на это, в общем представляет собою печальную эпоху опошления зрителя. Жажда зрелища, потребность занять себя чем-нибудь доставляет театру зрителей неизмеримо больше, чем потребность в художественном мышлении. Необходимость заполнить душевную пустоту наполняет театральные залы.

Атмосфера такого зала есть лень по преимуществу. Этот зритель иногда волнуется, иногда восторгается, но умственно он непобедимо пассивен. Ему представляют, его забавляют, он одобряет — и уходит довольный собой и театром. Сарсэ — умный и авторитетный критик, определявший театральные воззрения в течение четверти века, — характерный зритель этого типа: «он поощряет посредственные вкусы толпы и поддерживает ее в блаженной иллюзии, что театр не может дать ничего другого, кроме удовольствий водевиля или мелодрамы». Пагубный более всего тем, что опускался до толпы там, где мог поднять ее до себя, Сарсэ возмущался, например, тем, что Ибсен требует *слишком мною вниманья*. В этом упреке влиятельного критика — целая картина отношений современного зрителя к театру. Он готов испытывать эмоции, он готов смеяться и даже плакать, но совершенно не выносит умственного напряжения. Пусть его захватывают события, совершающиеся на сцене, но пусть это будут *события*, — яркие, видные, внешние: событий, сосредоточенных в безразличном диалоге, в молчании, в бездействии, он не выносит. Это бездействие на сцене становится действием, когда зритель активен, — а наш зритель не хотел быть активным: он хотел *испытывать* {86} наслаждение. И с печальной знаменательностью новейший историк драмы начинает свои психологические соображения о театре с презрительного замечания Дизраэли: «there is nothing the mob likes better than a speech» — чернь больше всего любит когда к ней обращаются с речью. К этой психологии черни, которая готова восторгаться или оплевывать, но не хочет думать, сводит он психологию среднего театрального зрителя.

Давно уже чувствуется потребность в реакции, и театр Станиславского есть один из ее показателей. Он заставляет зрителя быть другим прежде всего потому, что он сам другой. В нем чувствуется духовный голод, голод художественной правды, нем чувствуется живое сознание всей громадности роли искусства. Одно из двух: или искусство принадлежит к самому важному для жизни, или оно совсем не нужно.

Не раз говорили, что в технике московской художественной сцены по существу не было ничего нового. Если бы это и было так, это значило бы только, что она не упала с неба, а выросла из земли и связана с нею корнями. Но это неосновательно: если нового и не было в элементах, то оно было в целом. Новое всегда делается из старого; новы не материалы, а их соединение, их напряжение. Не нова была идея ансамбля — она стара, как театр: нов был ансамбль, как *стиль*, как всеопределяющий закон сценического исполнения. То сосредоточение действия, которого Ибсен добивается посредством молниеносного, насыщенного содержанием диалога, а Вагнер посредством музыки, в театре Станиславского достигается посредством исполнения. Это исполнение, в напряженности которого нет незначительных реплик, нет пустых мгновений, заполняет все внимание зрителя; он не может «отдохнуть», он не отрывается от сцены, на которой все равно важно: герой и статист, бурный монолог и чириканье кузнечика. Так и должно быть. Проявления искусства, как государства, могут иметь разную силу и разное значение, но они равноправны в своем суверенитете. Каждый элемент сценического исполнения значителен и {87} незаменим на своем месте, каждый, оставленный без внимания, делает в исполнении пробел, раздирающий живую ткань впечатления. *Непрерывность впечатления* — вот что достигнуто в московском театре. Раньше отдельный вершины захвата сменялись отливом внимания, бездействием мысли. Здесь этого нет; впечатление может подниматься и опускаться — на качественной и количественной смене его волн основан эффект искусства — но оно непрерывно, оно охватывает мысль сплошным движением. Эта непрерывность впечатления достигнута ритмичностью исполнения. В ритме нет пустоты; пауза есть ритмическая *величина. И значительность бездействия* есть характерная особенность в исполнении театра Станиславского. Оттого, что бы ни происходило на его сцене, от нее нельзя оторваться.

Мало того: зритель чувствует невидимый жезл дирижера, властвующий над ее движением, — и с этим движением неразрывно связано ритмическое биение его мысли. Не типичность образов, не отдельные исполнители, не художественные детали, не умная бутафория, не сверчки и не Качалов спасли на сцене Станиславского уже было погибшие для русского театра пьесы Чехова, а «музыкальность» исполнения: его внутреннее равновесие, в котором все значительно, все повелительно требует от зрителя полного напряжения его умственной силы.

Театр Станиславского называли «театром настроения» — и обвиняли его в чрезмерной погоне за этим настроением. Надо, однако, ясно определить себе это настроение. От пламенного увлечения тем, что происходит на сцене, оно бесконечно далеко. Зритель с художественной радостью оценивает ту атмосферу чувства, которою охвачены действующие лица, но сам не поддается ей ни в малой степени. Если московскому театру чего-нибудь недостает, то это именно захвата настроением. Его пафос есть пафос мысли, а не пафос чувства. Если в нем есть какой-нибудь эксцесс, то это эксцесс рационализма. Он захватывает мыслью, он заставляет думать и, быть может, слишком мало заставляет чувствовать. И если он дает пищу чувству зрителя — то только эстетическому его чувству. В {88} другой исторической обстановке это был бы недостаток; в интеллигентской России, столь примитивной в своих художественных воззрениях, столь склонной в своем суждении смешивать предмет изображения с искусством изображения, это настоящая культурная заслуга. Осадок рассудочности неизбежно растворится в той атмосфере серьезной мысли, которою охватывает зрителя театр Станиславского.

Здесь Вагнер может казаться антиподом московского театра. Вся драматургия его выросла в борьбе с рационализмом. «Неистовствовать» — по определению греческого философа — хотел в творчестве он сам, к неистовству чувств, а не мысли хотел вести своих слушателей. В чистой теории он смотрел на роль бессознательного в творчестве различно в разные времена. Но по существу, и его мировоззрение в целом, и темперамент, исступленный до болезненности, и цели, которые он ставил своему искусству, — все сосредоточивало его творчество на эмоциональной стороне. Пусть полны его драмы высоких и не высоких мыслей, пусть они перегружены и философским мудрствованием и историческими намеками, раскрыть которые могут только комментарии автора: они охватывают зрителя с какой-то необыкновенной, непобедимой, поистине неземной силой. «Парсифаль» в последнем акте уже совершенно сливается с католическим богослужением — но, конечно, не только в этой драме Вагнеру удалось довести своего зрителя до того состояния, которое я не умею назвать иначе, как религиозным экстазом. Вагнер не даром был боевым публицистом целого мировоззрения, не даром оставил по себе целое культурное движение, которому можно отказать в чем угодно, только не в силе. Такому драматургу, конечно, нужен не зритель, который так себе придет в его театр, получит некоторое удовольствие, поблагодарит за него и забудет о нем. Вагнеру нужен весь его зритель — и он его получает. Превосходно это выражено уже внешним образом в самой идее Байретского театра — в его удалении от торжищ мировой жизни, {89} в его своеобразном устройстве, в господствующем здесь настроении, которое и исполнителей и зрителей заставляет видеть в художественном творчестве предмет культа, в театральном представлении — акт религиозного служения. Артист здесь должен забыть о себе — у него не будет здесь личного успеха — он сольется в общем вдохновении с этим священным целым; ни личной виртуозности, ни обращения к рампе, ни аплодисментов здесь не будет. Зритель тоже придет подготовленный к тому, что эти дни он должен прожить для драмы Вагнера, в ее мире, в ее настроении. «Отправляясь в Байрет — говорит французский панегирист Вагнера, — зритель должен прервать свою обыденную жизнь, бросить свои дела; в силу самых обстоятельств, он не идет в театр, как публика больших городов, с тем, чтобы отдохнуть от трудов рабочего дня, а входит в зрительный зал с свежей головой, способной к умственному напряжению, чтобы наслаждаться представляемым произведением. И во время представления нет ничего, что бы отвлекало его. Нет бесполезной роскоши в зале, нет больше лож и галерей, громоздящихся друг над другом к сильному ущербу в акустическом отношении; а просто — места, расположенные ступенями, с рядом лож совсем внизу, несколько возвышающихся над последним рядом кресел. Из такого театра невозможно сделать место светских собраний и продолжать там салонную жизнь: так как спектакль на сцене, а не в зале, то последняя, лишь только начнется представление, погружается в мрак. Изолированный в безмолвной темноте залы, зритель не развлекается окружающей его средой, которую он с трудом различает. Он не видит уже оркестра, таинственные и смягченные звуки которого поднимаются из “таинственной бездны”, скрывающей его от взоров. Таким образом, он, так сказать, поневоле должен сосредоточивать свое внимание на действии, которое развертывается на сцене, без сопротивления отдаваться театральной иллюзии и покорно следовать за великим магом, по воле которого зрелище переносится в какие угодно ему воображаемые страны».

{90} Как известно, это бесконечное подчинение художнику Вагнер оправдывал особой теорией о религиозной роли искусства. Художник есть преемник того высокого наследия, которое уже не в силах удержать в своих руках священник. Искусство — живое хранилище правды — добывает ее тем же путем мистического откровения, внутреннего видения — каким постигала ее религия; но искусство более сильно в этом служении; его средствам выражения — например, музыке — доступны созерцания, еле намеченные религией. «Симфония Бетховена есть более высокое и более чистое откровение христианской истины, чем все догматы наших попов».

Так думал Вагнер, — и мы не остановимся на величавых тенденциях этой теории. Для нас важнее то, что она была осуществлена и как она была осуществлена: чем достигает драма Вагнера этого религиозного напряжения?

Прежде всего, конечно, высотой трагизма. Со всей силой, доступной человеческому творчеству, здесь ставятся коренные вопросы человеческого бытия. Здесь зритель вовлечен в действие не потому только, что оно сильно, последовательно, сосредоточенно, но потому, что всем существом он чувствует необычайное значение драмы. Но еще существеннее отношение автора к ним. Вагнер с такой безумной силой отдается своему творчеству, в его драме так полно и конкретно сосредоточены для него все роковые силы, правящие жизнью, что и для зрителя судьба проклятого Голландца или страдающей искусительницы Кундри становится его судьбой. Не чудища забытой мифологии, не рыцари забытого средневековья ставят здесь нечеловеческие цепи и борются за них, искупают свои вины и спасаются в любви: это наша, сегодняшняя личная жизнь трепещет там на темном дне Рейна, на таинственных высотах Монсальвата.

Ни в чем не сумел Вагнер выразить эту необыкновенную *значительность* своих образов, эту удивительную *напряженность* действия своих драм, как в удивительных сценах *молчания*, так потрясающих его слушателей. Поистине драматург должен был быть музыкантом, {91} чтобы так понять и так использовать всю силу этого приема. Это молчание — Тристана и Изольды, Сенты и Голландца — столь выразительное, столь полное бури, столь чреватое содержанием — как бы сосредоточивает в моменте бездействия всю стремительность действия драмы Вагнера

Оценить эту стремительность мешает многое. Не надо забывать, что в драме великого гипнотизера сцены заключены элементы расхолаживающие.

Истории литературы давно ввели Рихарда Вагнера в свои анналы, давно признали его одним из самых значительных немецких писателей второй половины прошлого века и — рядом с Ибсеном — самым выдающимся европейским драматургом этой эпохи. Но большая публика продолжает считать его только музыкантом и она, с своей точки зрения, права. Дело в том, что она хочет слышать драму со сцены — и не слышит ее; слышит захватывающие сердце звуки музыки, но не слышит слов. Между тем драма есть словесное произведение, и сцена должна передавать драму во всех ее деталях и уж прежде всего в том, что в ней самое главное: в ее словесном содержании. Этого в сценическом исполнении музыкальных драм Вагнера нет; артисты могут совершать чудеса декламации, но спасут этим лишь малую долю текста. Текст этот доступен лишь для читателя, но не для слушателя — и, разумеется, ни один человек на свете не уразумел бы тайн «табулатуры» мейстерзингеров, если бы только слышал ее в пении ученика Ганса Сакса. Брандес напомнил в своей книге, что Шекспир «hat niemals ein Lesedrama geschrieben» — и, конечно, таких не писал ни один великий драматург древности. Их стали писать позже, и хотя я помню, что среди них, например, вторая часть «Фауста», я не задумаюсь сказать, что это было чрезвычайно вредно не только для театра, но и для литературы. Ибо драма для сцены есть драма действия, драма движения; она должна быть сосредоточеннее и содержательнее, она по необходимости отбрасывает от себя замедляющие действие рефлективные моменты, которые {92} могут заключать самую возвышенную философию и самую тонкую диалектику, но разжижают поэтическое содержание и незаметно переводят мысль в область прозы. И нужна вся высота трагизма и — не будем этого забывать — вся сила музыки Вагнера, чтобы, вопреки этим охлаждающим и подчас раздражающим длиннотам, все-таки так захватить слушателя, как его не захватывала драма с тех пор, как она перестала быть священнодействием. С тех пор она не раз подымалась до той высоты трагизма, до которой подняло ее искусство Вагнера, — она знала Шекспира — но никогда эта сила трагизма не была в такой опасности, как в эпоху Вагнера. Жизнь пошлела — и искусство культурной Европы шло за нею; самое понятие трагедии исчезало из жизни: сытость физическая, душевная, моральная и умственная была ее символом. И с именем Вагнера навсегда связано то возрождение трагизма, которое, как освежающая буря, чувствуется теперь в поворотных порываниях европейского театра. Мы стоим едва у начала этого пути, мы еще по шею в старой пошлости, мы еще бессильны отличить, что в окружающем нас творчестве принадлежит отжившему прошлому и в чем создается будущее; но мы уже знаем, в каком направлении складывается это будущее и кто ведет нас к нему.

Я хотел говорить о приемах мастерства, о технике драмы в ее литературном и сценическом создании, но не раз, по необходимости, переходил в область более высокую. Актер, драматург и режиссер, творчество которых представляется мне показателем будущего драмы, разделены значительными промежутками времени, различны индивидуально, как могут быть различны люди; весьма различны и их создания. Но глубокая связь есть между ними — и эта связь есть залог их плодотворного содействия. Прежде всего связь если не стиля, то художественного направления. Это направление — *от* реализма во имя реализма: новая ступень художественной правды, запечатленная некоторым синтезом реализма и идеализма. Разве не {93} реальны чудища Вагнера, разве только реальна «Драма жизни» Станиславского, разве не отодвинут на второй план высокий реализм созданий Дузе? Новый, одухотворенный и облагороженный реализм сцены сулят нам эти создания. Но над этим сходством стиля я вижу другое сходство — сходство, более существенное для искусства, ибо оно более существенно для человека. Погрузившись в мир Вагнера, насладившись игрой Дузе, вдумавшись в ансамбль Станиславского, мы должны во всех этих сценических явлениях отметить одну настойчивую черту: их чрезвычайную серьезность. Я понимаю, насколько это обще, но не думаю, чтобы эту общую форму затруднился наполнить созерцанием тот, кто думал об искусстве. Куно Франке, автор «Социальных сил в немецкой литературе», высказавший в своей книге это высокое мнение о Вагнере, умело ограждает свою мысль от недоразумений. По его убеждению, за шестидесятые и семидесятые годы — эпоху далеко не бедную литературными силами, немецкая литература, если не считать драм Вагнера, не дала ничего такого, «что отстаивало бы высшие формы жизни». Куно Франке знает, что за это время было не мало талантливых писателей. Он приводит до двух десятков имен, чтобы показать «какое богатство честности, серьезной мысли, патриотической преданности, эстетической утонченности, сердечного веселья, глубокого чувства и непобедимого юмора было вложено тогда в немецкую литературу». Но за всем этим литература «перестала быть значительным двигателем жизни».

Этим двигателем должно быть искусство, оно должно *хотеть* быть им, оно должно быть исполнено сознания своей высокой роли. Во имя этой высокой роли, оно должно создаваться. Симфония или орнамент, эпопея или эпиграмма, оно должно быть выражением глубочайших запросов личности создателя. Рождает оно в людях трагическое негодование или беззаботный смех, тихое эстетическое удовлетворение или всепроникающий восторг религиозного созерцания, оно должно быть не забавой, не безделушкой для самого творца, но самым важным делом его жизни. {94} Тогда оно будет таким же и в мысли читателя, зрителя, слушателя.

На эту высоту стремится поднять драму искусство, симптомами которого я считаю Дузе, Вагнера, Станиславского, — искусство, неизменно говорящее каждому о самом важною, в жизни, искусство «отстаивающее высшие цели» ее Эта высота никогда не будет достигнута — иначе к ней не стоило бы стремиться; но как сладостно замирает сердце, когда к ней несут тебя орлиные крылья истинного художника.

# **{95}** Александр Бенуа **{97}** Беседа о балете

Балетоман. Я рад, что вижу вас сегодня. Я слышал, что вы пишете статью о театре для сборника, целиком посвященного будущему театру. Не коснетесь ли вы и балета?

Художник. Я не только «коснусь» балета, но я всю статью собираюсь посвятить ему. Правда, это несколько суживает поставленную сборником задачу, и я, прямо, сомневаюсь, подойдет ли моя специальная статья ко всему изданию. Но я все же задумал написать статью исключительно о балете, будучи уверен в том, что мои товарищи по сборнику зададутся одной только драмой.

Балетоман. Позвольте, насколько я знаю отношение ваших «новых людей» к театру — они едва ли вообще пожелают сохранить наши деления на специальности, так что ваша специальная статья будет идти в разрез с прочим уже потому, что вы держитесь «установленного репертуара», тогда как они, вероятно, захотят вводить новые зрелища, в которых все разделения драматического искусства сольются воедино. Вы напрасно думаете, что они будут говорить о драме; они будут говорить о Gesammtkunstwerk’e. Я в этом уверен.

Художник. Очень возможно. Но в таком случае они будут говорить о далеком будущем, а я о ближайшем… Или нет. Дело, разумеется, не в названиях. Скажем, что слово «балет» прямо как-то не годится для разговоров о будущем. Он слишком характерен для известного периода культуры и как-то неуместен в другом периоде. Но это только касается самого слова. Что {98} же касается сути, то суть балета вечная и именно, если подразумевать под «балетом» не одно искусство танцев, но целую драматическую отрасль и целое драматическое настроение. Я же буду настаивать на том, что и все прочие отрасли *вечны*, как таковые. Что значит *театр будущего*? Один род зрелища или множество разнородных зрелищ? Пусть Бог будет один, но пусть он является под разными видами. Если мне скажут, что он может явиться в одном и том же зрелище под разными видами, то я буду утверждать, что каждое такое его явление будет менее ярко, нежели, если посвятить явлению целое зрелище. «Пантомима» в Фенелле, «балет» в Тангейзере, «комедия» или «драма», прерывающие всякую Opera Comique, «опера» в мелодраме — все это слишком убедительно говорит против «смешения стилей». Вводить рельеф в картину, вводить музыку в чтение! живопись в скульптуру, уделять скульптуре слишком значительное место в архитектурном памятнике, все это такие промахи против «хорошего вкуса», которые коробят эстетическое чувство.

Балетоман. Вы заговорили, как профессор эстетики, даже решились произнести старомодные слова «хороший вкус». Но я не стану придираться. Мне кажется, что вы ошибаетесь, протестуя против, «скрещивания пород», когда рассуждаете о такой области искусства, в которой это скрещивание является необходимостью. Отрицать же нельзя, что в театральном зрелище принимают участие все художества: и литература, и музыка, и танец, и живопись, и даже скульптура (поскольку мы имеем дело с пластикой живых людей). Если до сих пор одно из художеств каждый раз затирало все другие, то это не потому ли только, что мы еще не «спелись», что не найден секрет такой оперной декламации, в которой каждое слово было понятным, не найдена тысяча технических секретов, которые заставили бы артистов и хоры играть и декламировать без того, чтоб коробило от их «лицедейского пошиба»; не найден секрет такого появления танцев, которое выходило бы естественным и т. д.?

{99} Художник. Да будто бы это так уже желанно? Неужели и вы станете заботиться о том, чтобы на сцене была естественность?

Балетоман. Естественность еще может быть под сомнением, но убедительность — это категорическое требование.

Художник. Согласен. Но убедительность вовсе не зависит от всех вами приводимых условий. Убедительность художественного произведения есть вообще одна из самых таинственных вещей на свете. Ее нарочно не достигнешь. Для нее невозможно установить правила. Известные, самые абсурдные с точки зрения «здравого смысла», вещи — кажутся вполне убедительными, другие, точно воспроизведенные с действительности и отвечающие всем требованиям «здравого смысла», кажутся невероятными, ненужными, вздорными.

Ни одна эстетическая теория еще не докопалась до сути прелести художественного произведения или до ее убедительности, что, если хотите, одно и то же. Неизвестно также, почему целый, тот или иной, род искусства убедителен и прелестен. Но во всяком случае убедительность есть такой «вид на жительство», который не требует никаких утверждений. Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux — не столь легкомысленное определение, как это принято считать, если под ennuyeux подразумевать все, что не прельщает и не убеждает, а потому и скучно. Как это ни странно, но балет, несмотря на всю кажущуюся его абсурдность, принадлежит именно к *убедительным* зрелищам. Немые действующий лица, за которых говорит музыка, и который иногда принимаются плясать — ведь это, с точки зрения здравого смысла, такая нелепость, что прямо непонятно, как ее терпят. А вот же терпят, а мы с вами даже любим это зрелище так, как ни одно другое!

Балетоман. Ну, любить то мы его любим с вами по разному: от вашей любви *моему* балету не поздоровится. Мы *как будто* говорим об одном и том же, но на самом деле говорим о совершенно разных вещах. У вас {100} все как-то выходит: durch das gegenwärtige Ballet über dasselbe hinaus. Мне же дорог балет в том виде, в котором он доживает в настоящее время. Для меня представляется аксиомой: или не быть балету вовсе или же «балет будущего» должен быть «балетом прошлого».

Художник. С этим я, действительно, не соглашусь, И не потому вовсе, что я не люблю балета, каким мы его видим и каким он нам достался от дедовских времен. Напротив того, и мне многое в нем мило. Это очаровательный фантастичный пережиток давно минувших дней, нежная и хрупкая вещь, которую следовало бы бережно хранить в музее. Но, к сожалению, живых людей не поместишь в музей, а потребность в обновлении или даже в полной замене этой старины, грозящей рассыпаться, назрела в высшей степени. Главное, сохранение старого или старомодного балета не годится уже потому, что история балета далеко не завершена, что впереди у него, быть может, больше задач, нежели у оперы и у драмы.

Балетоман. Куда хватили! Вы знаете, как я предан балету, но я должен сознаться, что настоящее существование его представляется мне недоразумением или прямо *чудом*. Какое отношение имеет эта тонкая, чисто аристократическая забава ко всем «серьезным» вопросам, поставленных нашим временем? Что в нем демократического и социального?

Держится наш балет только по традиции, вроде того, как до сих пор держатся придворные ливреи и всякий этикет. Наступи у нас переворот или просто кризис, и балет провалится бесследно. С чего ему держаться, кому он нужен? Наконец, балет почему-то считается безнравственным, а вы не станете отрицать, что тупой пуританизм и новомодное ханжество постоянно усиливаются как со стороны реакции, так даже и со стороны передового общества.

Художник. Положим, и для меня иногда представляется загадкой, каким чудом балет продолжает жить. {101} Но отчего же и не допустить чуда? Как жид у Боккаччо убедился в богоспасаемости церкви, побывав в Риме и увидав тамошний разврат, так точно стоит пойти в балет, чтобы убедиться (но уже без иронии!) в том, что его хранят тайные силы, что это странное бравирующее всякую рассудочность зрелище держится лишь милостью какого-то божества. И что всего удивительнее так это то, что современное состояние балета далеко не столь блестяще, чтоб его можно было «терпеть» как нечто всепокоряющее своим совершенством. Можно еще, пожалуй, как вы, мечтать о возвращении к прошлому, но невозможно удовлетворяться современным балетом ни иностранным, ни *даже* русским. За границей балет уже давно превратился в официально признанный лупанар — в публичную выставку красивых и продажных женщин. В двух же русских столицах (Варшавы я не знаю), если и продолжает доживать иной стиль, то, Боже мой, во что этот стиль превратился!

На днях я как-то был на «Спящей Красавице». Еще на моей памяти спектакль «Спящей» был настоящей поэмой, в которой — начиная с музыки и кончая исполнением малейших ролей — все было в гармонии, ярко и вдохновенно. Куда исчезла вся эта прелесть? Беда не в обветшалых декорациях, которые никогда не были хороши, и не в изношенных костюмах, в которых патина сгладила некоторую резкость — а беда в обветшалости и изношенности всей «души» этого (и всякого другого) балета.

Балетоман. Мне хочется обнять вас за эти слова. «Спящая» и для меня теперь похороны. Но, простите, не вы ли сами во всем этом виноваты? Кто кричал о рутине, требовал новшеств? На мой взгляд, тот упадок балета, который я и вы одинаково ощущаем, является прямым следствием отступления от традиции, презрением к заветам школы, метанием из стороны в сторону в поисках за «новыми идеалами».

Художник. Совершенное недоразумение. — Это правда, что традиция и школа забываются с каждым днем все больше и больше. Их вытесняет убеждение в том, что они скучны, а от скуки бежит всякий. Но вся беда {102} именно в том, что при этом «бегстве» нет и помину «поисков за новыми идеалами». Идеал современного русского балета: «сорвать успех», а послужить искусству — это — никого не занимает. Все, от акробатизма балерины до полного запущения мимической части, свидетельствует о том, что наш балет забыл о красоте и об искусстве. Мало-помалу и он сходит по той лесенке, которая ведет к цирку и к феерии.

Балетоман. Еще бы! Когда на эту лесенку его поставило всесильное начальство! Какое там искусство и поэзия, когда балет наш превратился в отделение департамента полиции, и когда мечта наших заправил только в том и заключается, чтоб балет сделался сверкающим зрелищем и выставкой хорошеньких женщин. Там, где нет уважения к артистам, не может и у артистов быть уважения к своему искусству. Вы думаете, много было искусства в крепостных балетах гг. Юсуповых и Шереметевых? У нас теперь такой же крепостной балет, да вдобавок, мы не имеем во главе его ни Юсупова, ни Шереметева!

Художник. Верю, что не мало вреда принес делу тот дух, который губит всю нашу культуру за последние десятилетия. Но все же я не соглашусь с темь, что в этом весь грех. Будь у нас в балете живой дух, его бы не давила администрация. Скорее администрация принуждена была бы «подать в отставку». Наконец, балет мог бы просто уйти от администрации, — рискнуть существовать самостоятельно.

Балетоман. Чего захотели! Балет такая роскошная затея, что существовать без поддержки правительства он не может, — а там, где помощь правительства, туда фатально станет вмешиваться и мешать наша бестолковая бюрократия.

Художник. А я так думаю наоборот, что балет мог бы существовать *самостоятельно* (быть может, и в менее пышном составе — что вовсе не повредило бы делу). Вся беда в том, что балет не верит в себя, что ему необходима новая жизненная сила, новое самоутверждение.

{103} Вот мы и вернулись к отправному пункту: в волшебную лампу балета нужно влить нового масла или, еще лучше, нужно прямо заменить прежнюю прекрасную, но фатально от времени затускневшую лампу новой. Повторяю, история балета не завершена и, как ни приятно в этой области реконструкции, но нужно работать для будущего, нужно создавать новое, а новое, таков закон, создается лишь посредством забвения старого или удаления от него!

Не думайте, что мне не дорого милое поэтичное настроение, выразителями которого явились Чайковский и Делиб. Я вырос на этом настроении, это было моим духовным питанием в продолжение самых важных для моего развития лет, но напрасно было бы тратить силы на то, что *невозможно*. Назад вернуться *нельзя*. Нам нужен пламень энтузиазма, а таковой немыслим по отношению к явлениям вчерашнего дня. Пусть себе вся эта прелесть отойдет в область предания. Тогда будет время ее снова вызвать к свету, тогда, быть может, явится и энтузиазм к старому, как к совершенно забытому, а потому новому. В балете нужно новое «во имя».

Балетоман. Да откуда взять его? Не выдумать же! Выйдет омерзительная поза, фальшь, которую обязательно подхватят все прихвостни нашего декадентства. Я уже вижу, что столь желанная вами новая эра будет отличаться от той, которая кончается, тем, что в последней были как ни как искренность и теплота, а в новой будет фальшь и ледяная напыщенность. Спасибо, мне противны все эти мозговые «во имя», которые теперь изобретаются любым гимназистом.

Художник. И мне они противны. Но все же для меня несомненно, что почки налились и лето близко. Когда оно наступит, как и где сначала — это покамест тайна. Одно ясно. После всех искушений нашего мозга, после всех *слов*, то сбивчивых и нудных, то пошлых и дурацких, то туманных и выспренних, хочется на сцене молчания и зрелища.

Балетоман. Так идите в кинематограф!

Художник. Что же, быть может, именно в этом {104} одном безотчетная причина его подавляющего успеха. Молчание золото, ибо оно скрывает все возможности, и в молчании укладывается всякая мысль. Но, разумеется, не одна пассивная черта молчания составляет соль и прелесть балета. Главный смысл его в том, что молчание (как отсутствие слова) здесь заполнено прекрасными звуками и прекрасными пластическими формами. Напрасно называть балет немым, балет, быть может, самое красноречивое из зрелищ, так как он позволяет выявляться таким двум превосходнейшим проводникам мысли, как музыкальный звук и как жесты, во всей их полноте и глубине, не навязывая им слов, всегда сковывающих мысль, сводящих ее с неба на землю. В балете заключена та литургичность, о которой мы стали усиленно мечтать за последнее время.

Балетоман. Nous у sonunes. Я ожидал, что вы придете к литургии, к Богу, к соборности. Неужели же нельзя говорить об искусстве, не затрагивая теологических вопросов? Мне кажется, соль балета в танце, а вовсе не в какой-то литургичности. Мне вот все же кажется, что вы подкапываетесь под самый танец, и за это я зол на вас. Ведь для вас танец не нераздельная часть балета, а какой-то исторически сохранившийся придаток — какой-то археологический курьез, не имеющий внутренней связи с самим действием балета.

Художник. Вы взводите на меня напраслину. Ведь мы же говорим о *балете*. Балет же без танца не балет, а пантомима. Речь идет о чем-то более полном, нежели пантомима, и более полном именно благодаря присутствию в нем, помимо музыки и драматического жеста, еще жестов абсолютно эстетического характера, которые мне хочется назвать литургическими. И я говорю: подлинная натура балета — в танце, а не в драме. Разумеется, драматическое начало должно быть вплетено в танцы. Вроде того, как церковная литургия разыгрывает во время обедни величайшую драму танцуя, т. е. совершая ряд прекрасных переходов и жестов. Эти же два начала были в тесной связи в мистериях древних и в первоначальных {105} трагедиях. Но танец в балете может существовать и отдельно, т. е. как нечто прекрасное *и потому* самоцельное, являясь уже прямо отражением улыбки Божества!

Балетоман. Вот вы заговорили и о Боге. Как я был прав! Какие там боги в нашей мрачной и темной, все более и более грубеющей жизни. В балете я признаю улыбки балерин (за который их теперь штрафуют) но, ей‑ей, мне дела нет до улыбки божества и до литургии.

Художник. Согласен с вами, что наша жизнь мрачна и темна, и не вполне согласен с тем, что она грубеет. Во всяком случае «улыбка божества» существует сама по себе и не оттого, что станете ли вы ее признавать или нет. Мы можем ее не замечать, как свинья не замечает красоты дуба, а столоначальник — прелести весенних почек. Но от этого и дуб и весенняя зелень не менее «улыбчивы». Улыбка в них заключена «абсолютно».

Мы умеем по-звериному гоготать над пошлостями фарса, мы страстно следим за ристалищами, мы с подпольным удовольствием копаемся в той грязи, которую нам выволакивает современная драма; наиболее культурные среди нас умеют еще возноситься мыслями, внимая печально мудрым пророчествам и темным символам наших поэтов, но лишь редкие из нас *умеют улыбаться*. А между тем, чем было Возрождение, как не попыткой человечества улыбнуться после многовековой тоски, навязанной ему еретическим убеждением, что «Христос никогда не улыбался»? — Мое убеждение, что нет ничего священнее «улыбки». Слезы мудры, но улыбка божественна. Не даром нянюшки говорят про улыбающихся младенцев, что они смеются ангелам. И, действительно, улыбка такого эмбриона, такой «заведенной куклы» прямо страшна загадочной своей сутью. Улыбка — прерогатива человечества. Ни одно животное не улыбается за исключением, пожалуй, собаки. Прерогативу эту человек получает с самой колыбели, как дар доброй феи…

Балетоман Позвольте, я не совсем пойму, причем здесь балет? И я очень горжусь оставляемой вами за человечеством прерогативой, но я не вижу связи между {106} нянюшками, заведенной куклой, собакой и реформами нашей «académie de danses».

Художник. Немного терпения. Мне необходимо установить самую суть «улыбки». Ведь вы не станете спорить, что в улыбке чище, чем в чем-либо, сказывается эстетическое начало, как противоположное или, вернее, постороннее утилитарному. Плачущий о молоке ребенок утилитарен и скучен, улыбающийся же — свят, окружен ореолом божественности, полон лучезарной царственности.

Искусство в своем чистом проявлении не что иное, как та же улыбка ангелам. Можно, впрочем, сказать и наоборот: «улыбка ангелам» есть первичное эстетическое отношение человека к жизни. Корень эстетики — ее посторонность всякому утилитаризму. Я улыбаюсь, потому что такова моя *добрая воля*. Или: я улыбаюсь «милостью Божией». Вот почему улыбка такая же часть орната «Божией милостью» государей, как корона и горностаевая мантия.

Драма, даже самая отвлеченная и возвышенная, всегда отягчена утилитаризмом. В большинстве случаев в ней сокрыта (иногда очень искусно) дидактическая утилитарность, или же в самых перипетиях драмы отражается наша суетная возня, наши искания, ухищрения, подножки, карабкания и захваты. В драматическом театре можно только плакать или смеяться…

Балетоман. Вы забываете французскую haute comédie, ставящую себе чисто эстетические задачи: приятного обмена мыслей.

Художник. Не будем трогать haute comédie. Это явление слишком специфически национальное, вроде клоунских пантомим в Англии или comédia del Arte в старой Италии. Haute comédie требует специальной культуры мозга, совершенно Так же, как шампанское требует сложнейшей алхимии. В результате же haute comédie такой же вредный продукт, как шампанское. Она растлевает душу, она заставляет принимать глупость за остроумие, пошлость за утонченность, словом, столько на нее идет стряпни, что блюдо оказывается фальсификатом.

{107} Балетоман. Простите, но мне кажется, что под такую характеристику может подойти и балет. Он ли не требует специальной культуры, он ли не морочит людей, заставляя их в серьез принимать ребяческий вздор? Я должен прибавить, что для меня именно «послеобеденная вздорность» и составляет главную прелесть балета.

Художник. Совсем нет. Балет, главный смысл которого тоже в улыбке, (а не в смехе и не в плаче) тем и отличается от haute comédie, что это зрелище без малейшего хитрения и фальсификата: искреннее, прямое, подлинное. И вы забываете, что в балете все — поэзия, а, наоборот, из haute comédie поэзия изгнана, как нечто не вяжущееся с правилами светского приличия. И тут спешу оговориться: вовсе не требуется, чтоб в балете была одна сплошная улыбка в тесном смысле слова. Мы так созданы, что нам не хватит сил улыбаться беспрестанно хотя бы в продолжение двух или трех часов, вечная улыбка уже прерогатива богов. Чтоб человеческая улыбка была ясной и живительной — полезно ее окружить контрастными моментами. Наконец, особой сладостью обладает «улыбка сквозь слезы», улыбка меланхолии…

Балетоман. Отчего бы вам сейчас не заговорить о религии страдающего Диониса?

Художник. И заговорил бы, если б не боялся упоминать священного имени всуе. Разумеется, в зале идеального балетного театра следует поставить кумиры как светозарному ровно-сияющему Аполлону, так и переменчивому, коварному, то радостному, то печальному богу экстаза. Но не место в этом зале ни грузной Мельпомене, ни разбитной Талии. В драме главный момент тот, когда зритель наиболее потрясен изображенными переживаниями; в комедии главный момент тот, когда зритель «прыскает от смеха»; в балете же главный момент тот, когда зритель *улыбается*. Для этого только балет существуете

Балетоман. Значит с вашей точки зрения балет с драматической развязкой ересь. Спешу засвидетельствовать, что я согласен с вами!..

Художник. Нисколько… или, вернее, *смотря как*. {108} Герой может погибнуть, но и в этой погибели важно, чтоб чувствовалась сладость, «улыбка божества». В этом отношении смерть Ипполита балетна, а катастрофа в Отелло абсолютно нет. В высшей степени балетна развязка «Лебединого озера», хотя она и полна меланхолии.

Балетоман. Опять вы мне говорите о всякой всячине, но только не о танце. С вашей улыбкой далеко не уедешь. Мне, любящему танцы, было бы безумно скучно в вашем улыбающемся (или сквозь слезы улыбающемся) балете.

Художник. Это потому, что вы хотите сузить мою мысль. Разумеется, под улыбкой я не разумею одно «полувеселое» настроение, символизирующееся на человеческом лице умеренным раздвижением мускулов рта. Улыбкой может явиться движение не одних губ, но и всего тела. Танец не что иное, как «улыбка во весь рост», улыбка всем телом. И танец носит в себе оба момента того, что я называю улыбкой божества.

Танец радует внутренний мир танцующего и в то же время он заражает своим настроением других людей: зрителей или тоже танцующих. Танец мыслим и у себя, в тиши кабинета, Но, разумеется, такой танец явление половинчатое, болезненное, как все половинчатое. Для того, чтоб танец был настоящим, полным требуется *пара*, и требуется еще (обязательно) зритель не танцующий.

Мало мне любоваться своей дамой и улыбаться ей, нужно, чтоб наши улыбки видели другие, чтоб эти зрители улыбались нашим улыбкам. Лишь с момента такого обмена улыбок устанавливается электричество танца, священный ток, дающий радость и восторг.

Балетоман. Вы говорите вовсе не о балете, а о танце вообще. Пойдите на бал и полюбуйтесь, как там меняются улыбками во время кадрили или котильона.

Художник. Почему бы всем только что названным условиям не существовать на *идеальном* балу? Но на самом деле они не существуют. Бал к балету относится так, как шарада, разыгранная в семейном кругу — к драме, исполненной настоящими актерами в театре.

Улыбки танцевального восторга могут явиться и на {109} балу, но эти улыбки лишь бледные зарницы сравнительно с тем, что могут вызвать настоящие вдохновленные, одержимые божеством артисты на священных подмостках. Подбор артистов создает театр, выделяя этих жрецов из массы богомольцев. С момента же этого выделения создается храм и литургическое действие. Жрецы продолжают так же наслаждаться своим действием, как простодушные танцоры на балах, но в то же время их несет и поднимает особое настроение, чуждое бальным танцорам и являющееся равнодействующей «молитвенного экстаза» всей зрительной залы. Мне случалось бывать на таких спектаклях, когда присутствие божества становилось ощутительным «до жути». В такие дни легкомысленные люди говорят: «сегодня как-то все в ударе», а в сущности нужно бы проникновенно благодарить божество за дарованную *сверхъестественную* радость.

Балетоман. Это верно, что спектакль от спектакля разнится, и что бывают дни, когда и действующая лица и зал наэлектризованы совершенно особым образом. Пожалуй, случаи такой электризации бывают в балете чаще, чем где-либо, и объясняются опьянением, получающимся вследствие пляса (а может быть и вследствие особенно откровенных костюмов). Но я не хочу с вами соглашаться и видеть во всем этом «милость Божью». Вообще я не чужд религиозных настроений et j’ai ma petite religion pour moi, но выносить ее на стогны мне противно, и говорить о Боге по поводу балета, я, несмотря на всю мою беззаветную преданность балету, считаю чуть-чуть кощунственным.

Художник. Вы жрец, сами того не зная. А по своему духовному воспитанию вы принадлежите к той еще эпохе, когда Бог непременно означал далекого и грозного начальника, к которому иначе не приближались, как в смятении и холопском ужасе. Я не стану отрицать возможности и такого отношения к Божеству, ибо гнев Божий действительно ужасен, но не нужно забывать, что все идет от Бога, и что наш единственный Бог (если не считать «сил небесных») воплощает в себе разнообразие античного {110} Олимпа. Наш Бог не только Зевс и Хронос, но и Аполлон, и Дионис, и Арес, и Гермес, и Афродита, и Эрос…

Балетоман. Я слишком стар, чтобы теперь менять веру, но меня учили другому, и я тому поверил. Однако, продолжайте; хоть я и не признаю вашего многобожия во Едином, однако, вызванные вами облики мне дороги по своему, и совершенно отрекаться от них не стану.

Художник. Вы не отдаете себе отчета, но вы просто верите в многоэтажную пирамиду небесной иерархии, на вершине которой восседает тот Бог, которому вас «выучили» поклоняться.

Однако, это богословие завлекло бы нас слишком в сторону. Позвольте мне только развивать мою мысль дальше согласно с *моей* верой. Итак, балет есть культ Божества радости. Слезы в балете допустимы, как приправа (слезы в драме, повторяю, — главное). Балет имеет дело с драматической пантомимой, как с необходимым остовом, который, однако, нужно облечь в восхитительное и благоухающее тело. Это тело балета, эта видимость и есть танец, который является настоящей натурой балета, точно так же, как настоящий человек — его внешний облик, по снятии которого остается лишь скелет, уродливая карикатура на человека. Но в свою очередь человек без своего остова немыслим, и точно также балет без драматической подкладки теряет свой театральный характер, превращается в бал. Для театральности балета необходимо завертеть пляшущие человеческие фигуры вокруг какой-нибудь фабулы, нужна пантомима.

Балетоман. Славу Богу, мы, кажется, наконец, выбрались из общих положений и можем перейти к частностям. Я никак не ожидал, что мы будем говорить о Боге и о литургии. Мне хотелось лишь пощупать вас на более доступные темы, разузнать, какие в сущности реформы вы предлагаете произвести в балете. Очевидно, у вас намечена целая программа. И, во-первых, какие бы вы рекомендовали сюжеты?

Художник. Вы ошибаетесь. Никакой настоящей программы {111} у меня нет, и то, что вы считаете болтовней, то как раз для меня главное. Именно важно возгореться новым огнем к театру, поверить в него глубже и ближе, нежели до сих пор. Именно важно, чтобы заговорили о театре вообще и о балете в особенности, как о литургии, а там, какие именно мистерии станут даваться — это иное дело. Здесь опять все в «милости Божией» — во вдохновении, и лишь важно открыть доступ до себя этому вдохновению, — с верой подойти к делу. Что-либо придумывать было бы даже кощунственным и противоположным тому «пиеизму», который я требую от художника.

Мне кажется, впрочем, что на вопрос, каков должен быть сюжет для балета, ответ может быть простой и всеобъемлющий: сюжет должен быть *ясным*. Правильнее построить ответ на отрицании: сюжет не должен быть сбивчивым. Балет должен смотреться без заглядывания в либретто, точно так же, как драма или как та идеальная несбыточная опера, в которой были бы понятны все спетые слова.

Балетоман. До сих пор ваши тезисы, несмотря на требования ясности, очень туманны. Я бы хотел ближе подойти к вопросу. Какой характер вы считаете идеальным для балетной завязки?

Художник. Рискуя совершенно потерять в ваших глазах, я отвечу: самый произвольный. Нет «неподходящих» для балета сюжетов. Те, которые восстают против «профанации» Фауста перенесением его в балет, не понимают священного смысла балета. Пляс в нашем домостройном обществе все еще считается чем-то предосудительным, и там, где пляшут, туда как-то неловко брать такие «евангелия», как «Фауст». Мне бы, наоборот, казалось, что в плясовом зрелище всякое евангелие и даже христианское могло бы только осветиться и освятиться. Мне кажется совершенно возможным и даже в высшей степени желательным появление в балете настоящих религиозных мистерий. Я уже не говорю о таких дивных балетных сюжетах, как библейская Эсфирь или история у Иосифа, но даже многие страницы из жизни Мессии представляются {112} мне прекрасными балетами. Вы напрасно испугались. В этом нет ничего греховного. Ничего не может быть греховнее со скукой (следовательно, с величайшим кощунством) отваленной церковной службы, знаменующей религиозное таинство. Напротив того, драматическое действие, которое стройным движением в музыке и в жестах изобразило бы символ таинства так, что слезы умиления или радости выступили бы на глазах у зрителей, — такое драматическое действие было бы полно благодати. Я видел как-то в Париже очень трогательную мистерию: детство Христа. Играли ее с большим рвением и прямо от всей души. Спектакль этот запал мне в душу, как один из самых трогательных. Но как бы выиграл этот спектакль, как бы приблизился к религиозному таинству, если бы вместо декламации ненужных слов мы бы слышали одну музыку видели одни ритмические жесты…

Балетоман. Воля ваша, но я как-то не умещаю в одном месте, на одних подмостках какую-нибудь «Жавотту» и христианскую мистерию. Вы прямо оскорбляете мое религиозное чувство.

Художник. По недоразумению, по гордыне или, простите, по фарисейству: вы не хотите признавать «малых сих» и пташек божьих. В вас нет истинно христианского духа. Почему милая повесть о любви крестьянской девушки не может быть рассказана там же, где вам расскажут о Магдалине и об Эсфири. Какая грандиозная, чудная святость заключена в готических соборах, где вперемежку изображены и святцы, и ремесла, и «языческие» легенды, и всякие иногда очень «рискованные» шутки. Вот люди, которые беседовали запросто с Богом, видели его лицом к лицу. И действительно *видели* его. В этом уже усомниться нельзя: те же люди строили эти «каменные таинства», при входе в которые даже в наш бэдекеровский век — точно погружаешься в очищающую купель!

Я именно буду даже настаивать на том, чтобы театр *не превращался* в одну только мистерию. Театр должен быть шире современной церкви, ибо театр теперь бесконечно {113} ближе к жизни, нежели церковь. Когда-то, впрочем, и театр был в церкви. Там даже совершали такие непотребные «балеты», как коронование шутов и всякие оргии. Хорошо ли это или дурно, — другой вопрос, но во всяком случае с тех пор, как церковь стала очищаться, академизироваться, она стала и умирать. Театру грозила бы та же участь, если бы в нем восторжествовала только одна форма Дионисийского культа. Водевиль, фарс имеет такое же право на существование, как самая мудрая и глубокая трагедия. Единственный паспорт, требующийся от драматического произведения для того, чтобы быть вынесенным перед толпой на священный помост, — это отмеченность Божией благодатью — то, что мы называем подлинностью. Я видел на своем веку таких клоунов, которые были *гениальны*, как Шекспир и Мольер, и место им, разумеется, там же, где кривляется Фальстаф и Маскариль, где страдают Гамлет и Дон-Жуан. Изгнать из храма надлежит лишь тех, которые превратили дом Божий в пошлое торжище или в скучный департаменты

Так и балет может быть и сложным, священно-литургическим, и простым, шутливым, как ребяческая игра. И в том и в другом случае может светиться улыбка Божества: то сквозь дымку меланхолии, то ясная и беззаботно веселая. Не годятся только те балеты, где нет никакой улыбки, никакой души. Во всяком случае, говоря о сюжете будущего балета, нужно пожелать, чтобы этот вопрос не ограничивался никакими пуританскими и вообще внехудожественными соображениями. *Все годится* для балета, если только возможно найти способ перенесения в пантомиму и танец данной темы без ущерба для ее ясности и красоты.

Балетоман. Ну, допустим, что все годится для балета. Это еще не реформа. Это только разрешение сделать реформу.

Художник. Я вижу реформу совсем не там, где вы ее видите. Для меня представляется важным вывести балет из той узкой колеи, в которой он теперь застрял. Мой клич при этом не такой: давайте делать то-то и {114} то-то, а приступим к делу с молитвой и энтузиазмом, преисполненные глубокого благоговения к балету; перестанем на него смотреть, как на забаву или на какой-то компромиссный вздорный род сценического искусства, а уверуем в то, что балет может возродить самую сцену, он ей может дать тот таинственно-литургический характер, по котором мы томимся.

Как общее правило, впрочем, в этом выборе сюжета я указал бы еще на то, что балет прямо в силу своего мистического характера — чуждается реальных, проверяемых фактов, слишком конкретных, тесных в своих рамках, событий. Танец, «немота» балета, музыка, необходимая ритмичность движений — все это незаменимый средства для изображения явлений, имеющих чисто поэтический (а следовательно и религиозный) смысл, и совершенно идут в разрез, когда мы имеем дело с прозой реальных событий.

Даже «Иоанна д’Арк» или «Освобожденный Иерусалим» не дали бы хороших балетов. Я бы сказал даже: Дон-Кихот не хороший балетный сюжет не только потому, что герой его не улыбается, но и потому, что автор смеется над поэзией своего создания! что он иронизирует над восхитительным человеком, принимающим ветряные мельницы за гигантов и заступающимся за марионетную красавицу. Для балета нужно бы сочинить нового Дон-Кихота, в котором было бы меньше житейской и больше божеской правды. «Ромео и Джульетта» восхитительный балетный сюжет, но я предпочту «Дафниса и Хлою» (прямо гениальный сюжет!) только потому, что в первом есть какая-то, хотя и слабая, «историчность». Но перехожу к перечислению тем…

Балетоман. Верю на слово. Вы не оставите в покое ни античную, ни индийскую, ни старогерманскую, ни скандинавскую мифологию. К этому вы прибавите все сказки и повестушки и закончите какой-нибудь барыбой — барабой или жар-птицей…

Художник. Еще бы я оставил в покое то, что вы величаете барыбой барабой! Да мне следовало бы начать {115} с этого. В славянской мифологии, что ни эпизод, то сюжет для балета. Но только трудно в наш век подходить к этой, быть может, самой драгоценной сокровищнице. Сцена слишком запружена операми в «истиннорусском» стиле, и необходимо найти новый стиль передавать «славянское» настроение, не прибегая к трафарету Римского (я ли не поклонник его? но, правда же «запрудить»!). А какие горизонты открылись бы здесь! И как бы хотелось, чтоб случилось это завтра, послезавтра, пока у нас такие театральные художники, как Коровин и Головин, пока еще мы имеем настоящую русскую деревню-вдохновительницу, а вся Россия не превратилась еще в избирательный околоток или фабричный митинг…

Балетоман. Мы совсем отвлеклись. Но такова уже судьба русских собеседований в наше время. «Surtout ne parlons pas de l’affaire», а к десерту непременно сядем на «affaire», к избирательному околотку и к митингу. Мне это, впрочем, напомнило, что я должен ехать сегодня на заседание. У меня всего четверть часа в распоряжении, поэтому, abregeons и, чтобы кончить интервью, которому я вас подверг, я еще предложу вам несколько вопросов, которые могу резюмировать в одном; каково должно быть то *зрелище*, о котором вы мечтаете? О внутреннем содержании вы уже сообщили ваш взгляд (повторяю, довольно расплывчатый); не угодно ли будет вам теперь сказать несколько слов о внешности вашего будущего балета. Пари держу, что для ваших мифологий вы прибегнете к «формуле» Айседоры Дункан.

Художник. Формула не так плоха. Но она требует огромного развития. То, что давала нам (весьма почтенная) Дункан было лишь дилетантским проектом, а не реализацией нового балетного стиля. Впрочем, это в порядке вещей. Дункан «примитив» нового балета. От нее во всяком случае идут пути, и я бы вовсе не противился тому, чтоб искатели новых балетных идеалов пустились по ним. Одно для меня ясно: это то, что акробатизм кончается. Довольно той профанации танца, которой мы постоянные свидетели в современном балете. Все эти {116} пуанты и туры должны отойти в предание или же им нужно найти новую манеру. В особенности это касается мужского танца. Здесь все основано на прыжке и верчении. И то и другое прекрасно, когда сделано со вкусом, но безобразно в том виде, в котором это происходит в современном балету…

Балетоман. Вот вы коснулись мужских танцев. Не находите ли вы, что вообще давно пора упразднить эту ересь. Мне представляется несовместимым с достоинством мужчины плясать и кривляться на общее увеселение. Мне всегда казалось, что лишь люди абсолютно безмозглые или же несчастные могут быть танцовщиками. Я еще допускаю исполнение чисто мимических ролей в балете мужчинами, пусть также роль «первого любовника» будет исполнена мужчиной для большей иллюзии романа (travesti, действительно, имеют в себе как-то противный характер), но зачем выпускать всех этих попрыгунчиков и кукербальников! Вот я сопок лет, как сижу в балете, а к этому привыкнуть не могу, и мной каждый раз овладевает тоска, когда исполняются мужские вариации. Мне даже становится стыдно.

Художник. Вы совершенно неправы. О достоинстве мужчины здесь не может быть речи. Посвятить свою жизнь такому высокому искусству, как танец (искусству, по крайней мере, равному музыке) — есть такой же подвиг во имя Аполлона, как всякая другая артистическая карьера. И мужской танец необходим в балете совершенно так же, как вообще мужской элемент необходим во всяком искусстве. Хороша нежность, ласка, гибкость женщины, но не менее прекрасна сила, крепость, бодрость, известная даже грубость мужчины. В том «симфоническом оркестре», каким должен представляться балет для глухого, одинаково ценны флейты и *трубы*, скрипки и *басы*, челеста и *цимбалы*. Одно без другого — дает приторность, вялость. Как пошлы и уродливы заграничные балеты, где все танцевальные роли исполняются женщинами. И это не потому, что каждая пара танцующих непременно символизирует любовную пару, (а пара из двух женщин явление болезненное, {117} приторное до боли), но и потому, что требуются резкие и бодрые контрасты в движениях, требуются тени, рядом с пятнами света (и под словом тень я вовсе не разумею что-то менее прекрасное).

Однако, потребность реформы в мужском танце еще более назрела, нежели в женском. В женском необходимо переменить костюм. Перемена костюма фатально повлечет за собой перемену в танцах. В мужском — нужно переменить самое отношение к делу. Нужно, чтоб мужская фигура в танце давала *красивый* образ. Нужна настоящая пластика, а не взлетания под потолок и восемьдесят поворотов в минуту.

Балетоман. Вы, вот, вскользь упомянули о перемене женского балетного костюма. Неужели вы и в этом адепт Дункан, в крайних своих выводах допускающей даже совершенную наготу? Мне это кажется не эстетичным. Голое или мало прикрытое женское тело прекрасно в минуты отдыха, но я сомневаюсь, чтобы в сильном, порывистом движении эта красота сохранялась. Корсет, по моему, является прямой необходимостью.

Художник. Я не хочу и *думать* об этом. У вас прямо неверный исходный пункт. Вы все говорите о теперешнем багете, а я мечтаю о чем-то другом. Ну, разумеется, оденьте вы наших балерин завтра же à la Дункан официальную или à la Дункан приватную (вы знаете, что у себя Дункан танцует нагой), то получится нечто очень дикое. Но перемените самый характер танца, подберите такую труппу, которая благоговейно относилась бы к делу, без желания зажечь плотоядные аппетиты, и получится нечто совершенно иное, — высоко прекрасное.

Балетоман. Поближе бы к делу. В какие именно вы хотите одеть костюмы наш или ваш балет?

Художник. Разумеется, костюм зависит от сюжета, и самый танец может быть до бесконечности разнообразен. Моя «Хлоя» иначе танцевала бы и иначе была бы одета, нежели моя Джульетта. Точно также нельзя установить один тип танцевального костюма и для «Жизели», и для «Людмилы», и для «Манон», и для «Альцесты». Вся {118} безнадежная тупость современного балетного танца в том, именно, что балерина обязана танцевать в тарлатановых «тюниках». И танцы так сочинены, что всякий другой костюм, кроме этого кукольного, покажется прямо неприличным и уродливым. Попробуй-ка балерина станцевать выход «Авроры» в другом костюме — и получится чепуха. Нужно отрешиться от «тюников». Можно и «тюники» сохранить между прочим, так как действительно и они допускают красивые эффекты. Но из-за этих, довольно приевшихся, эффектов отказываться от безграничного разнообразия других эффектов — досадно и грешно. Ведь в наше время нечего и мечтать поставить, действительно, стильный балет, в котором балерина была бы настоящим поэтичным человеком, а неакробатической вертушкой. Всякая затея обрушится на этом первом условии: сохранить костюм удобный для тех выкрутасов, без которых балерине стыдно выступить перед публикой.

Балетоман. Ну, для меня балет без тюников — не балет. Я сам против акробатизма, но смотреть целый вечер вариации на тему Дунканши по меньшей мере скучно.

Художник. Утешьтесь, я вам оставлю тюники в таких балетах, которые были созданы для них. Пусть «Жизель» исполняется в стиле 1840‑х, а «Коппелия» в стиле 1870‑х годов. Но позвольте нам видеть на сцене не одни только арии и колоратуры, а дайте испытать в балете то, что дал Вагнер в опере: живую драму и живое искусство.

Балетоман. Вот я вас и словил. Вы хотите оставить старое и тут же насадить новое. Да кто будет в состоянии, обучившись одному, исполнять и другое? Нет, уж хороните храбро и Коппелию и Жизель, как истинные Вагнерианцы хоронят «Фенеллу» и «Фра-Диаволо».

Художник. Я презираю «истинных» Вагнерианцев. От их глупостей Вагнер должен содрогаться в гробу. Сам же Вагнер, вы знаете, предпочитал Обера многим другим музыкантам. Мне думается, что «старое» не будет мешать «новому», а, наоборот, в старое проникнет {119} живительная струя, исчезнет в нем заплесневелость академизма, и, наоборот, при сохранении и чтимости известных традиций, «новое» не рискует погибнуть в дилетантизме и в грубости.

Балетоман. А практически как? Вы будете учить и тому и другому?

Художник. Я буду учить *одному*, но в это одно войдет все хорошее из старого и все нужное из нового.

Балетоман. Мечта всех эклектиков и основателей вам же ненавистных академий. Связать несвязуемое! Рассчитывать на это — значит ждать чуда.

Художник. А почему и не ждать чуда? Академизм получался, когда было одно убеждение рассудка и не было порывов веры. Здесь все дело в том, чтоб исполниться верой, пойти приступом на святыню и с торжеством завоевать ее. Не забывайте, что моя реформа балета вся зиждется на вере в помощь богов. Спросим с верой, и нам дастся, что спросим.

Балетоман. Опять все слова и слова. А вот еще несколько вопросов практических: что сделаете вы с театральной школой, со всем штатом чиновников? Ведь вы достаточно благоразумны, чтоб серьезно рассчитывать на «частный» балет.

Художник. Я бы не хотел касаться этого вопроса. Это не «мое дело». В этом я ничего не понимаю. Думаю, однако, a priori, что без чиновничества балет был бы гармоничнее, что школа могла бы существовать и без штатов, что частный балет у нас мог бы так же существовать, как он существует за границей. Быть может, количество танцующих «у воды» уменьшилось бы, но от этого балет только бы выиграл, ибо теперь «у воды» слишком много и на сцене толчея. А, впрочем, я в Лондоне видел на частных сценах такие многолюдные балеты, какие нам здесь и не снились. И танцуют там гораздо ровнее и старательнее.

Балетоман. Однако, мне пора. Скажите же еще в двух словах о постановках. Вот тут вы были бы в своей сфере. Это *ваше* дело.

{120} Художник. Вы торопитесь, а это такая сложная тема, что изложение ее взяло бы у меня несколько часов.

Балетоман. Ну, хоть в двух словах.

Художник. Так и быть. О том, что все должно представлять одно красочное целое, я не стану говорить — это элементарно. Только под красочностью я не разумею непременно гамму «вкусных» тонов или яркий блеск красок. Местами я бы желал видеть декорации почти монохромные: точно огромные рисунки тушью или гравюры. Необходимо было бы ввести полную реформу освещения, а также самой навески декораций. Между прочим следовало бы ставить танцы иногда в виде силуэтов, иногда в виде барельефов (но делать из этого общее правило — бессмысленно). Что касается навески декораций, то пора отказаться от кулис и позволять себе изображения безграничных горизонтов. Здесь рутина чудовищная. Каждый год строятся новые театры, но ни в одном из них не хотят испробовать устройство широкой, полукруглой сцены, с двойной высотой для софитов. Видеть настоящую ширь степи, настоящую ширь моря, настоящую даль неба на все стороны, — сколько бы это дало бодрости и радости зрителям и исполнителям. Как расцвело бы декорационное искусство, до сих пор душимое тисками всевозможных условностей. Вообразите такой спектакль, где бы не было кулис! Я бы пожертвовал шириной выреза арки, только бы добиться этих результатов, а если бы уменьшение пространства сцены повлекло к сокращению числа танцующих, то, повторяю, мне казалось это прямо желательным. Да и не пришлось бы уменьшать, ибо танцующие размещались бы иначе: все пространство, занятое теперь кулисами, было бы в их распоряжении.

Балетоман. Вы совсем зафантазировались. Даже уже строите новые театры. К сожалению, едва ли найдутся у вас на то средства.

Художник. Дело не в средствах — дело в идеях. Важно наметить новые пожелания, а реализуются ли они сегодня или завтра, — это безразлично.

Балетоман. При таком отношении вы рискуете никогда {121} не увидеть реализации ваших проектов. Хотите, я вам выскажу, какое впечатление я выношу из нашей беседы: вы полны добрых намерений, но вам не достает одного: той тупой и упрямой прямолинейности, которая необходима реформатору. Быть может, выражаясь по вашему, вы «перед Аполлоном» и более правы, нежели человек который опрокинул бы все старое и наделал бы кое как новое, только чтоб наделать его. Но вот беда: с вашей прямотой вы далеко не уйдете. Вашими же идеями воспользуются другие и непременно изгадят их.

Художник. В этом я не сомневаюсь, но, вероятно, «так нужно». Навинчивать же себе прямолинейность я во всяком случае не хочу, а если кто воспользуется моими идеями, то и прекрасно, лишь бы это было ad majorem deorum gloria. Изгадят — тоже не беда. Без этого невозможно, а все-таки что-нибудь и через ошибки пробьется. На исправление же ошибок перед нами вечность.

# **{123}** Вс. Мейерхольд Театр (К истории и технике)

## **{125}** I. Театр-студия

В 1905 году в Москве должен был открыться так называемый «Театр-Студия». В течение почти полугода — весной в «макетной[[7]](#footnote-8) мастерской» Художественного Театра, летом в парке Дюпюи на Мамонтовке по Ярославской дороге, осенью в театре у Арбатских ворот — актеры, режиссеры, художники и музыканты, собранные К. С. Станиславским, с необычайной энергией готовились к открытию нового молодого театра; но театру этому не суждено было показать своей работы не только широкой публике, но даже тесному кругу интересовавшихся этим новым театральным предприятием.

Несмотря, однако, на то, что Театр-Студия не открыл своих дверей для публики, он сыграл в истории русского театра очень значительную роль. Все то, что потом передовые наши театры в нервном возбуждении и с необычайной торопливостью стали вводить у себя на сценах, с уверенностью можно сказать, черпалось ими из одного источника. И все мотивы, которые ложились в основу новых сценических интерпретаций, были родными, знакомыми для тех, кто жил в созидательной работе Театра-Студии. Но историк лишен возможности отметить это явление, потому что работа театра прошла при закрытых дверях, и лишь немногим посчастливилось познакомиться с лицом нарождавшегося театра.

Вал. Брюсов писал по поводу генеральной репетиции «Смерти Тентажиля» так: «Я был среди немногих, кому {126} посчастливилось видеть в “Студии” генеральную репетицию “Смерти Тентажиля” — Метерлинка. В общем, то был один из интереснейших спектаклей, какие я видел в жизни».

Пока внутри Театра-Студии кипела работа, из газет и журналов можно было узнать:

1) «нынешней весной (1905) исполнилось трехлетие существования “Т‑ва Новой Драмы” (1902 – 1905), и этот третий год стал последним. “Т‑во Новой Драмы” больше не существует. Антрепренер Мейерхольд снова возвращается в Москву, в Художественный Театр к Станиславскому. Станиславский организовывает новую труппу, во главе которой будет стоять Мейерхольд Репертуар “современный”, 10 – 15 пьес. Постом поездки по провинции. Кроме того организация вечеров в аудитории Истор. Музея при участии труппы этого нового театра. Вечера будут посвящены иностранным и русским поэтам (Бодлеру, Э. По, Верхарну, В. Брюсову, Бальмонту, Вяч. Иванову, А. Белому и др.)».

2) «филиальное отделение Художественного Театра (Театр-Студия), устраиваемое под главным руководством Станиславского и под непосредственным управлением Мейерхольда, будет в театре Гирш, у Арбатских ворот. Цель этого предприятия — насадить в провинции серьезно направленные и хорошо поставленные труппы и театры».

3) «связь с Художественным Театром явится, главным образом, принципиальная, в смысле проведения тех же основ “художественной” постановки произведений, но с некоторым различием в репертуаре».

4) «интересно, будет ли этот театр носителем и продолжателем убеждений Художественного Театра, или же воплотит новые стремления и искания драматического и театрального искусства?»

Последний вопрос так и остался тогда открытым. Осталось невыясненным и лицо театра, который принял в свой репертуар Метерлинка рядом с Горьким, Пшибышевского рядом с Ибсеном, Верхарна рядом с Полевым {127} («Русское богатырство»). Никто наверное не знал, действительно ли Театр-Студия — филиальное отделение Художественного Театра, т. е. находятся ли эти два театра — Художественный и Студия — в идейном плане в такой же связи, как, напр., Московские Малый и Новый театры.

Театр-Студия основан был К. С. Станиславским. Верно и то, что я вошел в это дело режиссером с ядром лучших сил из «Товарищества Новой Драмы», но Театр-Студия фактически не был филиальным отделением Художественного Театра, хотя К. С. Станиславский и хотел, чтобы он стал таковым.

Эта справка важна для того, чтобы знать, что Театр-Студия горел своей жизнью свободно и, как мне кажется, именно поэтому так скоро и легко освободился от пут Художественного Театра, так скоро и легко отказался от готовых форм и стремглав бросился в бездну, чтобы начать свое строительство с основания.

Первое заседание сотрудников Театра-Студии состоялось 5 мая, и уже на этом заседании звучали такие ноты: современные формы драматического искусства давно уже пережили себя. Современный зритель требует иных приемов техники. Художественный Театр достиг виртуозности в смысле жизненной натуральности и естественной простоты исполнения. Но появились драмы, которые требуют новых приемов в постановке и исполнении. Театр-Студия должен стремиться к обновлению драматического искусства новыми формами и приемами сценического исполнения. Судя по тому, что актерам читался отрывок из Антуана, речь шла, по-видимому, о движении молодого театра вперед в смысле лишь *эволюции* форм, найденных Художественным Театром. А найти новым веяниям в драматической литературе соответствующие новые формы воплощения их на сцене еще не значило рвать с прошлым так дерзко, как сделал это потом в своей работе Театр-Студия. «Художественный Театр с его натуральностью игры не есть, конечно, последнее слово и не думает останавливаться на точке замерзания; “молодой {128} театр” наряду с его родоначальником (Художественным Театром) должен продолжать дело, идти далее». Итак, Театру-Студии, как казалось, предстояло лишь *эволюционировать* и, быть может, эволюционировать не иначе, как по пути Художественного Театра. Но уже в июне, на открытии репетиционного сарая в Мамонтовке, кто-то из гостей пожелал, чтобы Студия не подражала Художественному Театру.

Чтобы находить для литературных форм новой драмы соответствующую технику инсценировки и обновить сценическое искусство новыми техническими приемами, художники и режиссеры (труппа разъехалась до июня) углубились на целый месяц в макетную мастерскую, которую любезно предоставил им Художественный Театр.

Май месяц Театра-Студии был знаменателен. В судьбе дальнейших переживаний руководителей Театра-Студии весна сыграла роковую роль.

В макетной мастерской «разрешались» планы пьесам: «Русское богатырство» — Полевого, «Снег» — Пшибышевского, «Продавец солнца» — Рашильд, «Коллега Крамптон» и «Праздник примирения» — Гауптмана, «Сфинкс» — Тетмайера, «Семь принцесс» — Метерлинка и «Женщина в окне» — Гофмансталя.

Совместно с режиссерами работали художники: Денисов, Ульянов, кн. Гугунава, Гольст.

Но работа над макетом, как способ искания линий, углов и настроения декорации — ремесло недопустимое для художника.

Если режиссер и художник — одного толка живописной школы, режиссер дает рисунок (план), художник по этому рисунку дает гармонию красок, расположение колоритных пятен. Такая совместная работа режиссера и художника дала ряд эскизов. Режиссерский набросок углем или карандашом рисунка схематического движения линий — или (если последний не владеет краской) эскиз декорации в красках, сделанный художником, — этого почти совершенно достаточно, чтобы перейти к сцене помимо макета.

Поэтому, когда построено было много макетов, изображавших interieur’ы и exterieur’ы такими, как они бывают {129} в жизни, макетная мастерская вдруг помрачнела, уже злилась и нервничала и ждала случая, когда кто-нибудь первый крикнет, что пора все макеты сжечь и растоптать.

Однако, в пройденном пути не приходилось раскаиваться. Именно это-то ремесло и сослужило театру службу.

Все поняли: раз клейка макетов так сложна, значит, сложна вся машина театра. Вертя в руках макет, мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь и топтать макеты; это мы уже близились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы натуралистического театра.

Первый толчок к окончательному разрыву с макетом дали художники Сапунов и Судейкин. Это было и первым толчком к исканию новых, простых выразительных средств на сцене.

Им поручено было «разрешить» «Смерть Тентажиля» Метерлинка. За работу эту они взялись с трепетом, так как обоих влекло к декоративной живописи и оба любили Метерлинка, но и тот и другой обещали представить эскиз, а от клейки макетов отказались наотрез. Только потом, когда эскизы были готовы, они согласились выклеить и подкрасить макет и то лишь для того, чтобы машинист мог видеть планировочные места, по которым будут двигаться актеры, иначе говоря, для того только, чтобы видно было, где на сцене расположатся живописные полотна, где пол сцены, где помосты и т. п.

Когда в макетной мастерской узнали о работах Сапунова и Судейкина, о том, что они «разрешили» план «Смерти Тентажиля» «на плоскостях», по условному методу, работа других художников уж совсем падала из рук.

И вот, в этот-то период отрицательного отношения к макетам и зародился прием импрессионистских планов, именно планов, потому что художники, согласившиеся на компромисс и отдавшиеся ремеслу — клейке в макете архитектурных деталей (задача натуралистического театра), конечно, не захотели пожертвовать своей манерой {130} письма. И как ни приближались к натуре все эти выклеенные interieur’ы и exterieur’ы, все же каждый из художников старался смягчить этот грубый натуралистический метод (встроить на сцене квартиры, сады, улицы) тонкостью идеалистического колорита красок и фокусами расположения световых эффектов (в живописи).

Прежние макеты заброшены. Закипела новая работа. Денисов в 1 акте «Крамптона» (мастерская художника), вместо комнаты во всю ее величину, со всеми подробностями, дает лишь самые яркие, крупные пятна, характерные для мастерской. Настроение мастерской, когда открывается занавес, выражено лишь одним громадным полотном, которое занимает половину сцены, отвлекая внимание зрителя от всяких деталей; но чтобы такая большая картина не рассеивала зрителя своим сюжетом — записан один только угол ее, все остальное в картине — слегка набросанные очертания углем. Край большого верхнего окна, через которое виден клочок неба. Лестница для писания большого полотна, большой стол, тахта, требующаяся по ходу пьесы, и беспорядок от набросанных по столу этюдов.

Был выдвинут принцип стилизации[[8]](#footnote-9).

Главная работа в этом направлении принадлежит художнику Ульянову: пьеса Гауптмана «Шлюк и Яу» (режиссер Вл. Э. Репман). Постановку этой пьесы задумано было выдержать в стиле «века пудры». В первой редакции все это были очень сложные сооружения. Шутка сказать, построить комнаты и залы Людовиков и их сады по фотографическим снимкам с натуры или по скалькированным рисункам из ценных увражей этой пышной эпохи.

{131} Но когда укреплен был безвозвратно принцип стилизации, задача разрешалась и легко, и быстро. Вместо большого количества деталей — один-два крупных мазка.

Первый акт: ворота замка, у которых охотники находят пьяными Шлюка и Яу. На сцене показаны только ворота с круглой вертящейся дверью, украшенной вверху бронзовой статуей Амура. Ворота у самой авансцены. Они поражают своей грандиозностью, так они громадны и так пышны. Сквозь ворота не видно замка, но по уходящему в глубь ряду боскетных ширм зритель сразу воспринимает и стиль эпохи, и богатство тех, кто живет за этими воротами. А фигуры Шлюка и Яу рядом с пышными воротами сразу создают нужный для пьесы контраст и вводят зрителя в плоскость трагикомедии, сатиры[[9]](#footnote-10).

Настроение королевской спальни синтезировано нелепо-пышной постелью преувеличенных размеров, с невероятными балдахинами. Все масштабы преувеличенно-большие для впечатления королевской пышности и нелепости богатства. Сразу звучит сатира, как в рисунках Г. Г. Гейне.

В третьей картине условность приема доведена до высшего предела. Настроение праздности и затейливости выражено рядом боскетных беседок на подобие корзин, которые тянутся по авансцене. Задний занавес (фон) — голубое небо в облачках-барашках. Линии горизонта — пунцовые розы во всю длину сцены. Кринолины, белые парики, костюмы действующих лиц скомбинированы в цветах декораций и вместе с ней выражают одну живописную задачу: перламутровую симфонию, обаяние картин К. А. Сомова. До поднятия занавеса — дуэт в стиле XVIII века. Поднимается занавес. В каждой беседке-корзине сидят: в средней Зидзелиль, по бокам — придворные дамы. Все вышивают одну и ту же широкую ленту иглами из слоновой кости. И все в такт, как одна, а вдали дуэт под аккомпанемент клавесина и арфы. Музыкально-ритмичны: движения, линии, жесты, слова, краски декораций, краски костюмов.

{132} Все, что надо было скрыть от публики, все эти, так называемые, пролеты скрывались условными холстами, не заботясь о том, чтобы зритель забыл, что он в театре.

На вопрос тогдашней периодической прессы: «интересно, будет ли этот театр (Театр-Студия) носителем и продолжателем убеждений Художественного Театра или же воплотит новые стремления и искания драматического и театрального искусства?» — может быть дан один лишь ответ.

Случилось так, что Театр-Студия не захотел быть носителем и продолжателем убеждений Художественного Театра, а бросился в строительство нового здания с основания.

При Театре-Студии создается «литературное бюро», и к участию в его работе привлекаются наши выдающиеся поэты новых литературных групп: «Весов» и «Вопросов жизни». Этот орган — литературное бюро — должен доставлять театру интересные произведения новейшей драматической литературы всех стран. Заведование литературным бюро поручается Вал. Брюсову, который потом принимает в делах театра ближайшее участие. Из дальнейших глав моей работы будет понятно, почему именно Брюсов был привлечен к ближайшему участию в театре.

Театр-Студия стал театром исканий. Но освободиться от натуралистических путь мейнингенской школы было ему не так легко. Когда случилось нечто роковое, и театр «отцвел, не успевши расцвесть», в «Весах»[[10]](#footnote-11) потом Вал. Брюсов писал:

«В Театре-Студии во многих отношениях сделаны были попытки порвать с реализмом современной сцены и смело принять условность, как принцип театрального искусства. В движениях было больше пластики, чем подражания действительности, иные группы казались помпейскими фресками, воспроизведенными в живой картине. Декорации нисколько не считались с условиями реальности, комнаты были без потолка, колонны замка обвиты какими-то {133} лианами и т. д. Диалог звучал все время на фоне музыки, вовлекавшей души слушателей в мир метерлинковской драмы. Но с другой стороны властно давала себя знать привычка к традициям сцены, многолетняя выучка Художественного Театра. Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты, — в интонациях по прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни. Декоративная обстановка была условна, но в подробностях резко реалистична. Там, где кончалась выучка режиссера, начиналась обыкновенная актерская игра, и тотчас было видно, что играют плохие актеры, без истинной школы и без всякого темперамента. Театр-Студия показал для всех, ознакомившихся с ним, что пересоздать театр на прежнем фундаменте нельзя. Или надо продолжить здание Антуан — Станиславского театра, или начинать с основания».

Осуществлению замыслов во всей полноте мешало, главным образом, то обстоятельство, что труппа Театра-Студии набрана была до мая (месяца резкого поворота в сторону разрыва с мейнингенством) и главная ее часть состояла из учеников сценических курсов Художественного Театра. Для новых запросов Театра-Студии после майского периода, т. е. как раз тогда, когда режиссер приступил к репетициям, стало ясно, что ему надобен иной материал, более гибкий и менее искушенный в прелестях определившаяся театра. У Театра-Студии не было труппы. Два‑три актера из школы Художественного Театра, два‑три актера из «Т‑ва Новой драмы» восприняли новый метод. Но большинство было из сценических курсов Художественного Театра, и режиссерам Театра-Студии предстала задача — не работать с актерами над воплощением репертуара, а еще только подготовить их к этой работе рядом бесед, рядом опытов, подготовить их лишь к восприятию аромата нового метода. И тогда-то зародилась у меня мысль, что школа при театре — яд для актеров, в них обучающихся, что школа должна стоять самостоятельно, в ней не должны {134} учить тому, как уже играют. Школа должна быть поставлена так, чтобы из нее родился театр, а следовательно, ученикам выход из этой школы один — или в новый театр, лишь ими создаваемый, или никуда. А школа при театре, если она не служит лишь *одной* цели — заполнять редеющий кадр *своего* театра, такая школа при перепроизводстве пополняет и другие театры, вредя лишь этим последним: такие актеры везде чужие, как бы хороши они ни были с точки зрения *своей* школы.

Театр-Студия был театром исканий новых сценических форм. Это обстоятельство заставило бы театральную критику с особенной внимательностью следить за его работой: она отмечала бы проходимый театром путь и тем самым помогла бы верному движению вперед. Но вся работа театра протекла невидимо. И все то, что театр этот сломал, и все, что он добыл, так и осталось не взвешенным. Дверей своих для публики театр не открывал, и история лишена возможности взвесить всю ценность добытого им опыта.

Насколько, однако, велико было влияние Театра-Студии на дальнейшую судьбу русского театра можно судить уж по тому, что после его смерти, всякий раз, когда в Москве или Петербурге ставился какой-нибудь выдающийся спектакль, вспоминался все тот же Театр-Студия.

Когда прошла в Художественном Театре «Драма жизни», в одной из московских газет было напечатано: пьеса поставлена по идеям Театра-Студии. В «Театре и Искусстве» отмечено было, что вся эта затея (попытка «стилизации») имеет источником происхождения Художественный Театр, а также все, проводимое мною в «Драматическом Театре» В. Ф. Комиссаржевской, было также о словам Кугеля, высижено мною в лаборатории при Художественном Театре. И здесь отмечено, что источник всех новых исканий и направлений — все тот же Театр-Студия.

Помочь будущему историку театра верно оценить значение Театра-Студии, помочь тем деятелям сцены, которые мучительно хотят найти новые выразительный средства, {135} помочь зрителю уяснить себе, что одухотворяет Театр Новой Драмы, чем он живет, в чем его поиски — вот моя цель. С этой целью я и стараюсь возможно подробнее рассказать о той работе, которую совершил Театр-Студия, возможно полнее раскрыть опыты, им добытые.

Необходимо возможно полнее раскрыть процесс нарождения тех принципов новой инсценировки, каше легли в основу Условного Театра, и проследить в историческом плане развитие того течения, которое смыло принципы Натуралистического Театра, заменив их принципами Условного Театра.

Можно было бы отметить здесь прежде всего те услуги, какие *оказало* Театру-Студии провинциальное «Товарищество Новой Драмы», первое подвергшее критике натуралистические приемы, благодаря участию в деле А. М. Ремизова, который, заведуя литературным бюро Товарищества, самым энергичным образом толкал работу молодых борцов в новые бездны; но это слишком увеличило бы мою работу. Достаточно сказать о том, что сделал в деле революции современной сцены (не эволюции, как ожидалось) Театр-Студия, и как он, ища новых путей, повлиял на работу существовавших рядом с ним театров и тех, которые возникли после его смерти.

Работа над одной пьесой («Комедия любви») привела к критике Театра Типов и открыла прозрения в область Театра Синтезов, а работа над другой пьесой («Смерть Тентажиля») дала в руки метод расположения на сцене фигур по барельефам и фрескам, дала способ выявлять внутренний диалог с помощью музыки пластического движения, дала возможность на опыте проверить силу мистических ударений взамен прежних «логических» и многое другое, о чем скажу дальше; работа над третьей пьесой («Шлюк и Яу») научила выводить на сцену лишь главное, «квинтэссенцию жизни», как говорил Чехов, открыла разницу между *воспроизведением на сцене стиля и стилизацией сценических положений*. И во всех работах, веселее они кипели, все больше и больше проявлялись {136} те ошибки, которые делал наш «старший брат» — Художественный Театр.

Описать — мне, главному руководителю «Т‑ства Новой Драмы» и «Театра-Студии», пройденный путь в искании новых сценических форм — значит уже дать критику тех форм, которые казались мне не только устаревшими, но и вредными.

Главными врагами моими стали принципы мейнингенцев, а так как Художественный Театр в одной части своей деятельности следовал методу мейнингенцев, то в борьбе моей за новые сценические формы мне и Художественный Театр пришлось объявить своим врагом.

Чтобы прийти к изложению принципов Условного Театра, мне нельзя не рассказать, как в искании новых путей постепенно открывались глазам моим недостатки мейнингенского приема, и что в опытах главного вожака Художественного Театра казалось мне нужным преодолеть.

Высоко ценя громадный заслуги Художественного Театра перед историей не только русского, но и европейского современного театра, все же я погрешил бы перед собой и перед теми, кому отдаю этот труд, если бы не коснулся тех ошибок, которые помогли мне прийти к новому методу инсценировки.

Ряд мыслей относительно Художественного Театра я даю в том виде, как они возникли тогда, в пору работы в «Т‑стве Новой Драмы» и в «Театре-Студии».

## II. Натуралистический Театр и Театр Настроений[[11]](#footnote-12)

Московский Художественный Театр имеет два лица: одно — Театр Натуралистический[[12]](#footnote-13), другое — Театр Настроений[[13]](#footnote-14). Натурализм Художественного Театра — натурализм, {137} заимствованный им у мейнингенцев. Основной принцип — *точность воспроизведения натуры*.

На сцене, по возможности, все должно быть *настоящим*: потолки, лепные карнизы, камины, стенные обои, печные дверцы, отдушины и т. п.

На сцене бежал водопад и шел дождь из настоящей воды. Помнится часовенка, сбитая из настоящего дерева, дом, облицованный тонкой деревянной фанерой Двойные рамы, вата между ними, и стекло, подернутое морозом. Отчетливы и подробны все углы на сцене. Камины, столы, этажерки заставлены большим количеством мелких вещей, которые видимы только в бинокль и которые любопытный настойчивый зритель успеет разглядеть на протяжении не одного акта. Пугающий публику гром, на проволоке ползущая по небу круглая луна. В окно видно, как по фьерду идет настоящий корабль. Построение на сцене не только нескольких комнат, но и нескольких этажей с настоящими лестницами и дубовыми дверями. Ломающаяся и вертящаяся сцена. Свет рампы. Много софитов. Полотно, на котором изображено небо, повешено полукругом. В пьесе, где должен быть представлен деревенский двор, пол устилается грязью из папье-маше. Словом, добиваются того, к чему стремится в своих панорамах Ян Стык: чтобы нарисованное было слитно с настоящим. Как у Яна Стыка, в Натуралистическом Театре *художник творит в тесном сотрудничества со столяром, плотником, бутафором и лепщиком*.

В постановках на сцене исторических пьес Натуралистический Театр держится правила — превратить сцену в выставку настоящих музейных предметов эпохи или, по крайней мере, скопированных по рисункам эпохи или по *фотографическим* снимкам, сделанным в музеях. Причем режиссер и художник стремятся установить, как можно точнее, год, месяц, день, когда происходит действие. Для них недостаточно, например, что действие обнимает собою «век пудры», причудливый боскет, сказочные фонтаны, вьющиеся спутанные дорожки, аллеи роз, стриженых каштанов и мирт, кринолины, каприз причесок — {138} все это не увлекает режиссеров-натуралистов. Им нужно точно установить, какие рукава носились при Людовике XV и чем отличаются прически дам Людовика XVI от причесок дам Людовика XV. Они не возьмут за образец прием К. А. Сомова — стилизовать эту эпоху, а постараются достать журнал мод того года, месяца, дня, когда, как установлено режиссером, происходит действие.

Так создался в Натуралистическом Театре прием — *копирование исторического стиля*. При таком приеме вполне естественно, что ритмическая архитектоника такой, напр., пьесы, как «Юлий Цезарь», в ее пластичной борьбе двух разнородных сил — вовсе не замечена и, значит, не воспроизведена. И никто из руководителей не сознавал, что синтез «цезаризма» никогда не может быть создан калейдоскопом «жизненных» сцен и ярким воспроизведением *типов* из толпы того времени.

Гримы актеров всегда выражены *ярко-характерно*. Это все — живые лица, такие, какими мы видим их в жизни. Точная копия. Очевидно, Натуралистический Театр считает лицо — главным выразителем замыслов актера, вследствие этого упускают из виду все остальные средства выражения. Натуралистический Театр не знает прелестей пластики, не заставляет актеров тренировать свое тело, и, создавая при театре школу, не понимает, что *физический спорт* должен быть основным предметом, если мечтать о постановках «Антигоны» и «Юлия Цезаря» — пьес, по музыке своей принадлежащих *иному* театру.

В памяти всегда остается много виртуозных гримов, но позы и ритмические движения никогда. При постановке «Антигоны» режиссер как-то бессознательно выразил стремление группировать действующих лиц по фрескам и рисункам на вазах, но то, что видел режиссер на раскопках, не сумел он *синтезировать, стилизовать*, как Сомов, напр., стилизует «век пудры», а только сфотографировал. На сцене перед нами ряд групп — это все воспроизведенные копии, как вершины в ряд расположенных холмов, а между ними, как овраги, «жизненные» {139} жесты и телодвижения, резко дисгармонирующие с внутренним ритмом воспроизведенных копий.

Натуралистический Театр создал актеров крайне гибких к *перевоплощению*, но средством к таковому служат им не задачи *пластики*, а грим и способность подчинять язык разным акцентам, диалектам, а голос — звукоподражанию. Для актеров создается задача — *потерять стыд*, вместо того, чтобы развить эстетизм, которому было бы противно воспроизведение внешне грубых, уродливых явлений. У актеров создается способность *наблюдать мелочи повседневности*, как у любительского фотографа, который старается снимать заборы.

В Хлестакове, по выражению Гоголя, «ничего не означено резко», и вместе с тем образ Хлестакова очень ясен. *В интерпретациях образов резкость очертаний вовсе не обязательна для ясности образа*.

«Эскизы великих мастеров часто сильнее действуют, чем законченные картины».

«Восковые фигуры, несмотря на то, что подражание природе достигает здесь высшей степени, все-таки не производят эстетического действия. Их нельзя считать художественными произведениями, потому что они ничего не дают *фантазии зрителя*»[[14]](#footnote-15).

Натуралистический Театр учит актера выражению непременно законченно-яркому, *определенному*. Никогда не допустит игры намеками, сознательного недоигрывания. Вот отчего так часты *переигрывания* в Натуралистическом Театре. Этот театр совсем не знает игры намеками. А, ведь, кое-кто из актеров даже в период увлечения натурализмом уже давал на сцене моменты такой игры намеками: пляска, тарантеллы В. Ф. Комиссаржевской в «Норе» — экспрессия позы и только. Движение ногами лишь нервно-ритмическое. Если смотреть только на ноги, — скорее бегство, чем пляска.

Артистка Натуралистического Театра, обучившись у танцовщика, добросовестно проделает все pas, докончит всю {140} игру, вложит весь темперамент именно в процесс танца. Каково же впечатление такой игры на зрителя?

У зрителя, приходящего в театр, есть способность добавлять воображением недосказанное. Многих влечет в театр именно эта Тайна и желание ее разгадать.

«Произведения поэзии, скульптуры и прочих искусств содержат в себе сокровища глубочайшей мудрости, так как в них говорит вся природа вещей, а художник только уясняет и переводит изречения ее на простой и понятный язык. Но само собой разумеется, что всякий, читающий и рассматривающий какое-нибудь произведение искусства, должен сам, собственными средствами, способствовать обнаружению этой мудрости. Следовательно, каждый поймет ее лишь по мере своих способностей и развития, подобно тому, как моряк может погрузить свой лот лишь на такую глубину, которая соответствует длине его»[[15]](#footnote-16).

И зритель, приходящий в театр, несомненно, жаждет, хоть и бессознательно, этой работы фантазии, которая иногда превращается у него в творческую. Без этого разве могли бы существовать картинные выставки например?

Натуралистический Театр, очевидно, отрицает в зрителе способность дорисовывать и грезить, как при слушании музыки.

А между тем эта способность у зрителя есть. В пьесе Ярцева «У монастыря»[[16]](#footnote-17), в первом акте, изображающем interieur монастырской гостиницы, слышен благостный звон вечерни. Окон на сцене нет, но по звону с монастырской колокольни зритель рисует в своем воображении двор, заваленный глыбами синеватого снега, ели, как на картине Нестерова, протоптанный дорожки от келий к кельям, золотые купола церкви, — один зритель рисует такую картину, другой — иную, третий — третью. Тайна владеет зрителями и влечет их в мир грез. Во 2‑м акте режиссер уже дает окно и показывает зрителю двор монастыря. Не те ели, не те глыбы снега, не тот {141} цвет куполов. И зритель не только разочарован, но и разозлен: исчезла Тайна, и грезы поруганы.

И что театр был последователен и настойчив в этом изгнании со сцены власти Тайны, доказывает то обстоятельство, что при первой постановке «Чайки», в первом акте, не видно было, куда уходили действующие лица со сцены. Пробежав через мостик, они исчезали в черном пятне чащи, *куда-то* (тогда еще художник театра работал без сотрудничества лепщиков); а при возобновлений «Чайки» все углы сцены были обнажены: построена была беседка с настоящим куполом и с настоящими колоннами, и был на сцене овраг, и было ясно видно, как люди уходят в этот овраг. При первой постановке «Чайки», в третьем акте окно было сбоку, и не был виден пейзаж, и когда действующие лица входили в переднюю в калошах, стряхивая шляпы, пледы, платки, — рисовалась осень, моросящий дождь, на дворе лужи и хлюпающие по ним дощечки. При возобновлении же пьесы на технически усовершенствованной сцене, окна прорублены против зрителя. Пейзаж виден. Воображение ваше молчит, и что бы действующие лица ни говорили про пейзаж, вы им не верите, он никогда не может быть таким, как говорят: он нарисован, вы его видите. И отъезд на лошадях с бубенцами (в финале 3‑го акта, в плане первой постановки) лишь чувствовался за сценой и ярко рисовался в воображении зрителя, в плане же второй постановки зритель требует, чтобы видны были эти лошади с бубенцами, раз видна веранда, куда уходят отъезжающие люди.

«Произведение искусства может влиять только посредством фантазии. Поэтому, оно должно постоянно будить ее», но именно будить, а «не оставлять в бездействии»[[17]](#footnote-18), стараясь все показать. Будить фантазию «необходимое условие эстетического действия, а также основной закон изящных искусств. Отсюда следует, что художественное произведение должно *не все* давать нашим чувствам, но как раз столько, чтобы направить фантазию на истинный путь, предоставив ей последнее слово»

{142} «Можно не досказать многого, зритель сам доскажет, а иногда вследствие этого в нем еще усилится иллюзия, но сказать лишнее — все равно, что, толкнув, рассыпать составленную из кусочков статую или вынуть лампу из волшебного фонаря»[[18]](#footnote-19).

Где-то у Вольтера: «Le secret d’être ermuyeux, c’est devout dire».

И когда фантазия зрителя не будет усыпляема, она будет, наоборот, изощряться, и тогда искусство будет утонченнее. Почему средневековая романтическая драма могла обходиться без всякого сценического устройства? Благодаря живой фантазии зрителя.

Натуралистический Театр отрицает в зрителе не только способность грезить, но и способность понимать умные разговоры на сцене.

Отсюда этот кропотливый *анализ* всех диалогов ибсеновских пьес, превращающий произведения норвежского драматурга во что-то скучное, тягучее, доктринерское.

Именно здесь, при постановке на сцене пьес Ибсена, отчетливо ярко сказывается *метод* режиссера-натуралиста в его созидательной работе.

Драматическое произведение разбивается на ряд сцен. И каждая такая отдельная часть произведения подробно *анализируется*. Этот подробный анализ углубляется режиссером в мельчайшие сцены драмы. Затем из этих подробно проанализированных частей склеивается целое.

Это склеивание частей в целое относится к искусству режиссуры, но когда я касаюсь этой *аналитической* работы режиссера-натуралиста, то не о склеивании творчеств поэта, актера, музыканта, художника, самого режиссера в одно целое, не об этом искусстве идет речь.

Знаменитый критик XVIII века Поп в своей дидактической поэме: «Опыт о критике» (1711), перечисляя причины, препятствующая критику произносить верные суждения, среди других причин указывает, между прочим, {143} и на привычку обращать внимание *на частности*, тогда как первой задачей критика должно быть желание стать на точку зрения самого автора, чтобы окинуть взором его произведение *в целом*.

То же можно сказать и о режиссере.

Но режиссер-натуралист, углубляя свой анализ в отдельные части произведения, не видит *картины, целого*, а, увлекаясь филигранной работой — отделкой каких-нибудь сцен, представляющих благодарный материал творческой фантазии его, как перл «характерности», — впадает в нарушение равновесия, гармонии целого.

На сцене очень дорого *время*. Если какая-нибудь сцена, которая, по замыслу автора, должна быть мимолетной, идет дольше, чем следует, это ложится бременем на следующую сцену, которая очень важна по замыслу автора. И зритель, дольше смотревший то, о чем он скоро должен забыть, утомлен для важной сцены. Ее режиссер облек, таким образом, в кричащую раму Такое нарушение гармонии целого памятно в интерпретации режиссером Художественного Театра третьего акта «Вишневого сада». У автора так: лейтмотив акта — предчувствие Раневской надвигающейся грозы (продажа Вишневого сада). Все кругом живут как-то тупо: вот довольные — они пляшут под монотонное побрякивание еврейского оркестра и, как в кошмарном вихре, кружатся в скучном современном танце, в котором нет ни увлечения, ни азарта, ни грации, ни даже… похоти, — не знают, что земля, на которой они пляшут, уходит из-под их ног. Одна Раневская предвидит Беду и ждет ее, и мечется, и на минуту останавливает движущееся колесо, эту кошмарную пляску марионеток в их балаганчике. И со стоном диктует людям преступления, только бы они не были «чистюльками», потому что через преступление можно прийти к святости, а чрез срединность — никуда и никогда. Создается следующая гармония акта: стоны Раневской с ее предчувствием надвигающейся Беды (роковое начало в новой мистической драме Чехова) с одной стороны и балаганчик марионеток с другой стороны (недаром {144} Чехов заставляет Шарлотту плясать среди «обывателей» в костюме, излюбленном в театрах марионеток — черный фрак и клетчатые панталоны). Если перевести на музыкальный язык, это одна из частей симфонии. Она содержит в себе: *основную* тоскующую *мелодию* с меняющимися настроениями в pianissimo и вспышками в forto (переживания Раневской) и *фон* — диссонирующий аккомпанемент — однотонное бряцание захолустного оркестра и пляска живых трупов (обыватели). Вот музыкальная гармония акта. Таким образом, сцена с фокусами составляет лишь один из визгов этого диссонирующе-врывающейся мелодии глупой пляски. Значит, она должна — слитная со сценами танцев — лишь на минуту врываться и снова исчезать, снова сливаться с танцами, которые, как фон, однако, могут *все время* звучать в глухих аккомпанементах, но только, как фон[[19]](#footnote-20).

Режиссер Художественного Театра показал, как гармония акта может быть нарушена. Он из фокусов *делает целую сцену* со всякими подробностями и штучками. Она идет продолжительно и сложно. Зритель долго сосредоточивает на ней свое внимание и теряет лейтмотив акта. И когда акт окончен, в памяти остаются мелодии фона, а лейтмотив потонул, исчез.

В драме Чехова «Вишневый сад», как в драмах Метерлинка, есть герой, невидимый на сцене, но он ощущается всякий раз, когда занавес опускается. Когда опускался занавес Московского Художественного Театра на спектакле «Вишневого сада», присутствие такого героя не ощущалось. В памяти оставались типы. Для Чехова {145} люди «Вишневого сада» средство, а не сущность. Но в Художественном Театре люди стали сущностью, и лирико-мистическая сторона «Вишневого сада» осталась невыявленной.

Если в пьесах Чехова *частное* отвлекает режиссера от картины *целого*, благодаря тому, что импрессионистски брошенные на полотно образы Чехова составляют выгодный материал для дорисовывания их в яркие, определенные фигуры (типы), то Ибсена, по мнению режиссера-натуралиста, надо *объяснить* публике, так как он не достаточно понятен ей.

Прежде всего постановка ибсеновских пьес создает такой опыт: *оживлять «скучные» диалоги* чем-нибудь: — едой, уборкой комнаты, введением сцен укладки, завертыванием бутербродов и т. д. В «Гедде Габлер», в сцене Тесмана и тети Юлии подавали завтрак. Я хорошо запомнил, как ловко ел исполнитель роли Тесмана, но я невольно не дослышал экспозиции пьесы.

В пьесах Ибсена, помимо определенного рисунка «типов» норвежского быта, режиссер изощряется в подчеркивании всяких *сложных*, по его мнению, диалогов. И помнится, сущность драмы Ибсена «Столпы Общества» от такой подробной аналитической работы совершенно потонула в изощренности анализа *проходных* сцен. И зритель, хорошо знавший пьесу в чтении, на спектакле видит новую пьесу, которой он не понимает, потому что читал иное. Режиссер выдвинул на первый план много второстепенных вводных сцен и в них открыл их сущность. *Но, ведь, сумма сущностей вводных сцен не составляет сущности пьесы*. Выпукло выдвинутый один основной момент акта решает его участь в смысле уразумения публикой, несмотря на то, что остальные проскользнули перед ним, как в тумане.

Стремление во что бы то ни стало *показать* все, боязнь Тайны, недосказанности превращает театр в *иллюстрирование* слов автора.

«Я слышу, опять воет собака», — говорит одно из действующих лиц. И непременно *воспроизводится* вой собаки. {146} Отъезд зритель узнает не только по удаляющимся бубенцам, но еще и по стуку копыт по деревянному мосту через реку. Слышен стук дождя по железной крыше. Птицы, лягушки, сверчки.

По этому поводу привожу разговор А. П. Чехова с актерами[[20]](#footnote-21).

А. П. Чехову, пришедшему всего второй паз на репетицию «Чайки» (11 сентября 1898 г.) в Московском Художественном Театре, один из актеров рассказывает о том, что в «Чайке» за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки.

— Зачем это? — недовольным голосом спрашивает Антон Павлович.

— Реально, — отвечает актер.

— Реально, — повторяет А. П., усмехнувшись, и после маленькой паузы говорит: сцена — искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос «реальный», а картина-то испорчена.

Кто-то из актеров с гордостью рассказывает, что в конце 3 акта «Чайки» режиссер хочет ввести на сцену всю дворню, какую-то женщину с плачущим ребенком.

Антон Павлович говорит;

— Не надо. Это равносильно тому, что вы играете на рояле pianissimo, а в это время упала крышка рояля.

— В жизни часто бывает, что в pianissimo врывается forte совсем для нас неожиданно, — пытается возразить кто-то из группы актеров.

— Да, но сцена, — говорит А. П., — требует известной условности. У вас нет четвертой стены. Кроме того, сцена — искусство, сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего.

Нужно ли пояснять, какой приговор подсказан Натуралистическому Театру самим А. П. Чеховым в этом диалоге. {147} Натуралистический Театр неустанно искал четвертую стену, и это привело его к целому ряду *абсурдов*.

Театр очутился во власти фабрики. Он хотел, чтобы на сцене было все «как в жизни» и превратился в какую-то лавку музейных предметов.

Веря Станиславскому, что театральное небо когда-нибудь может показаться публике настоящим, мучительной заботой всех театральных дирекций становится: поднять крышу над сценой как можно выше.

И никто не замечает, что вместо переделок сцен, (что стоит так дорого) следует сломать тот принцип, который положен в основу Натуралистического Театра. Только он, этот принцип привел театр к ряду абсурдов.

Никогда нельзя поверить, что это ветер качает гирлянду в первой картине «Юлия Цезаря», а не рука рабочего, потому что плащи на действующих лицах не качаются.

Действующие лица во 2 акте «Вишневого сада» ходят по «настоящим» оврагам, мостам, около «настоящей» часовенки, а с неба свешиваются два больших куска выкрашенного в голубой цвет холста с тюлевыми оборочками, нисколько не похожими ни на небо, ни на облака. Пускай холмы на поле битвы построены так, что кажутся к горизонту постепенно уменьшающимися, но почему не уменьшаются действующие лица, который удаляются от нас в том же направлении, как и холмы.

«Общепринятый план сцены развертывает перед зрителем большие глубины ландшафтов, не будучи, однако, в состоянии на фоне этих ландшафтов показать человеческий фигуры относительно меньшими. А между тем такая сцена претендует на верность воспроизведение натуры! Актер, отошедший от рампы на десять или даже на двадцать метров, выглядит таким же большим и с теми же деталями, как и тогда, когда он был у самой рампы. А, между тем, по законам перспективы декоративной живописи, актера следовало бы удалить как можно дальше и, если надо показать его в истинном соотношении с окружающими деревьями, домами, горами, то должно показать {148} его сильно уменьшенными иногда силуэтом, иногда лишь пятном»[[21]](#footnote-22).

Настоящее дерево рядом с нарисованным кажется грубым и неестественным, ибо оно вносит дисгармонию своими тремя измерениями рядом с живописью, имеющей лишь два измерение.

Можно бы привести тьму примеров тех абсурдов, к каким пришел Натуралистический Театр, поставив в основу принцип точного воспроизведение натуры.

Уловить в предмете рационалистическое, фотографировать, иллюстрировать декоративной живописью текст драматического произведение, копировать исторический стиль — стало основной задачей Натуралистического Театра.

И если натурализм привел русский театр к усложненной технике, театр Чехова — второй лик Художественного Театра, показавший власть *настроены* на сцене, создал *то*, без чего театр мейнингенцев давно бы погиб. И вместе с тем Натуралистический Театр не сумел в интересах дальнейшего своего роста извлечь для себя выгоду из этого *нового тона*, внесенного в него Чеховской музыкой. Театр Настроение подсказан творчеством А. П. Чехова. Александринский театр, сыгравший его «Чайку», это подсказанное автором настроение не уловил. А секрет его заключался вовсе не в сверчках, не в лае собак, не в настоящих дверях. Когда «Чайка» шла в Эрмитажном здании Художественного Театра, *машина* еще не была хорошо усовершенствована, и *техника* еще не распространила свои щупальца во все углы театра.

Секрет Чеховского настроение скрыт был в *ритме* его языка. И вот этот-то ритм услышан был актерами Художественного Театра в дни репетиций первой Чеховской постановки. И услышан он был через влюбление в автора «Чайки».

Не улови Художественный Театр ритма Чеховских произведений, не сумей он воссоздать этот ритм на сцене, он никогда не приобрел бы этого второго лица, {149} которое и создало ему репутацию Театра Настроение; это было *свое* лицо, а не маска, заимствованная у мейнингенцев.

Тому обстоятельству, что Художественному Театру удалось под одной крышей с Натуралистическим Театром приютить и Театр Настроений, я глубоко убежден, помог сам А. П. Чехов и именно тем, что он сам присутствовал на репетициях своих пьес и обаянием своей личности, как и частыми беседами с актерами, влиял на их вкус, на их отношение к задачам искусства.

Это новое лицо театра было создано определенной группой актеров, которые получили в театре название «чеховские актеры». Ключ к исполнению чеховских пьес находился в руках этой группы, почти непременно исполнявшей все пьесы Чехова. И эта группа лиц должна считаться создателем Чеховского ритма на сцене. Всегда, когда вспоминаю об этом активном участии актеров Художественного Театра в создании образов и настроений «Чайки», начинаю постигать, как зародилась во мне крепкая вера в актера, как главного фактора сцены. Ни мизансцены, ни сверчки, ни стук лошадиных копыт по мостику, не это создавало *настроение*, а лишь исключительная музыкальность исполнителей, уловивших ритм Чеховской поэзии и сумевших подернуть свои творение лунной дымкой.

Гармония не была нарушена в первых двух постановках («Чайка», «Дядя Ваня»), пока творчество актеров было совершенно *свободно*. Впоследствии режиссер-натуралист, во-первых, делает из ансамбля — сущность, а, во-вторых, теряет ключ к исполнению пьес Чехова.

1) Творчество каждого из актеров становится пассивным, раз ансамбль делается сущностью; режиссер, сохранив за собой роль дирижера, сильно влияет на судьбу уловленного *нового тона*, и вместо того, чтобы его углублять, вместо того, чтобы проникать в сущность лирики, — режиссер Натуралистического Театра создает настроение изощрением внешних приемов, как темнота, звуки, аксессуары, характеры. 2) Режиссер, уловив ритм речи, скоро теряет ключ к дирижированию (3 акт «Вишневого сада»), {150} потому что не замечает, как Чехов от утонченного реализма перешел к лиризму, мистически углубленному.

Нашедши ключ к исполнению пьес А. П. Чехова, театр увидел в нем шаблон, который стал прикладывать к другим авторам. Он стал исполнять «по-чеховски» Ибсена и Метерлинка.

Об Ибсене в этом театре мы писали. К Метерлинку он подошел не через музыку Чехова, а все тем же способом рационализации. Действующая лица «Слепых» были разбиты на характеры, а смерть в «Непрошенной» являлась в виде облака из тюля.

Все было очень сложно, как вообще в Натуралистическом Театре, *и совсем не условно*, как, наоборот, все условно в пьесах Метерлинка.

У Художественного Театра была возможность выйти из тупика: прийти к Новому Театру через лирический талант музыкального Чехова, но музыку его он сумел подчинить в дальнейшей работе технике и разным штучкам и к концу своей деятельности потерял ключ к исполнению своего же автора — совершенно так же, как немцы потеряли ключ к исполнению Гауптмана, который рядом с бытовыми пьесами начал создавать пьесы, требующие иного к ним подхода («Шлюк и Яу» и «А Пиппа пляшет»).

## III. Литературные предвестия о новом театре

Где-то читал, что *сцена создает литературу*. Это не так. Если и есть у сцены влияние на литературу, то только одно: она несколько задерживает ее развитие, создавая плеяду писателей «под господствующее направление» (Чехов и те, что «под Чехова»). *Новый Театр* вырастает *из литературы*. В ломке драматических форм всегда брала на себя инициативу литература. Чехов написал «Чайку» раньше, чем появился Художественный Театр, поставивший ее. Ван-Лерберг и Метерлинк — раньше, {151} их театры. Ибсен, «Зори» Верхарна, «Земля» Брюсова, «Тантал» Вяч. Иванова — и где театры, которые могли бы их поставить? Литература создает театр. Будируют не только драматурги, которые дают образцы новой формы, требующей иной техники, — но и критика, которая отвергает старые формы.

Если бы собрать все рецензии о наших театрах, написанные со дня открытие Московского Художественного Театра до сезона 1905 г., когда сделаны были первые попытки создать условные театры, и прочитать всю эту литературу залпом, то по прочтении ее в память крепко западает один из лейтмотивов — *гонение против натурализма*.

Самым неутомимым борцом против натурализма на сцене выступил театральный рецензент Кугель (Homo Novus). Статьи его всегда обнаруживали в нем большого знатока сценической техники, знание исторических смен театральных традиций, исключительную любовь к театру — и в этом отношении представляли большую ценность, и, если в историческом плане судить о их роли, именно рецензии Кугеля в наибольшей мере помогли будущим зачинателям Нового Театра и новому зрителю осознать все пагубные последствие увлечение русским мейнингенством. Но в статьях Кугеля, весьма ценных там, где он со всем пылом старался отмести от театра все временное и лишнее, все то, что выдумал для театра Кронек (режиссер мейнингенцев), — нельзя было, однако, угадать, о каком собственно театре мечтает Кугель. Или что хотел бы он противопоставить усложненной технике Натуралистического Театра? Полагая в актере основу театра, Кугель мечтает о возрождении «нутра», но, всегда казалось, понимает «нутро», как нечто самодовлеющее. И в этом смысле его театр представляется чем-то крайне хаотическим, близким к кошмару провинциальных сцен.

Гонение театральных рецензентов против натурализма подготовляет удобную почву для брожение в театральной среде, но своими исканиями новых путей зачинатели условных театров обязаны, с одной стороны, той пропаганде идей Новой драмы, какую повели на страницах единичных {152} художественных журналов наши новые поэты[[22]](#footnote-23), с другой — пьесам Мориса Метерлинка. В течение десятилетие Морис Метерлинк дает целый ряд пьес[[23]](#footnote-24), которые вызывают лишь недоумение, особенно, когда они появляются на сцене. Сам Метерлинк часто высказывается, что пьесы его ставятся слишком усложненно. Крайняя простота его драм, наивный язык, коротенькие часто сменяющиеся сцены, действительно, требуют для своей инсценировки какой-то иной техники. Ван-Бевер, описывая спектакль трагедии «Пелеас и Мелисанда», поставленный под непосредственным руководством самого автора, говорит: «аксессуары были упрощены до крайности, а башню Мелисанды, например, изображала деревянная рама, обитая серой бумагой». Метерлинк хочет, чтобы драмы его ставились с крайней простотой, чтобы не мешать фантазии зрителя дорисовывать недосказанное. Мало того, Метерлинк боится, что актеры, привыкшие играть в тяжеловесной обстановке наших сцен, чрезмерно выигрывают все во вне, благодаря чему может остаться невыявленной самая сокровенная, тонкая, внутренняя часть всех его трагедий. Все это наталкивает его на мысль, что трагедии его требуют крайней неподвижности, почти марионеточности (tragédie pour thêatre marionnette).

Много лет трагедии Метерлинка не имеют успеха. И для тех, кому было дорого творчество бельгийского драматурга, {153} грезится Новый Театр с иной техникой, грезится, так называемый, Условный Театр.

Чтобы создать план такого Условного Театра, чтобы овладеть новой техникой такого театра, надо было исходить из намеков, делаемых на этот счет самим Метерлинком[[24]](#footnote-25). Трагедия, по его мнению, выявляется не в наибольшем развитии драматического действа, не в душу раздирающих криках, а, наоборот, в наиболее спокойной, неподвижной форме и в слове, тихо сказанном.

Нужен Неподвижный Театр. И он не является чем-то новым, никогда не бывалым. Такой театр уже был. Самые лучшие из древних трагедий: Эвмениды, Антигона, Электра, Эдип в Колоне, Прометей, Трагедия Хоэфоры — трагедии неподвижные. В них нет даже психологического действие, не только материального, того, что называется «сюжетом».

Вот образцы драматургии Неподвижного Театра. А в них Рок и положение Человека во вселенной — ось трагедии.

Если нет движения в развитии сюжета, если вся трагедия построена на взаимоотношении Рока и Человека, нужен Неподвижный Театр и в смысле его неподвижной техники, той, которая рассматривает движение, как пластическую музыку, как внешний рисунок внутреннего переживания (движение — иллюстратор), и потому она, эта техника Неподвижного Театра, предпочитает *не* жест, чем жест общего места, жест вообще. Техника Неподвижного Театра та, которая боится лишних движений, чтобы ими не отвлечь внимание зрителя от сложных внутренних переживаний, которые можно подслушать лишь в шорохе, в паузе, в дрогнувшем голосе, в слезе, заволокнувшей глаз актера.

И потом: в каждом драматическом произведении два диалога — один «внешне необходимый» — это слова, сопровождающая и объясняющая действие, другой «внутренний» — это тот диалог, который зритель должен подслушать не {154} в словах, а в паузах, не в криках, а в молчаниях, не в монологах, а в музыке пластических движений.

«Внешне-необходимый» диалог доведен у Метерлинка до прагматичности: действие компактно, речи действующих лиц крайне малословны.

И чтобы выявить перед зрителем «внутренний» диалог драм Метерлинка, чтобы помочь ему воспринять этот диалог — художнику сцены предстоит подыскать новые выразительные средства.

Я, кажется, не ошибусь, если скажу, что у нас в России Валерий Брюсов[[25]](#footnote-26) первый заговорил о ненужности той «правды», какую всеми силами старались воспроизвести на наших сценах за последние годы; он также первый указал иные пути драматического воплощения. Он призывает от ненужной правды современных сцен к *сознательной условности*[[26]](#footnote-27).

В той же статье Вал. Брюсов выдвигает на первый план *актера*, как самый важный элемент на сцене, но и в этом он подходит к вопросу не так, как это делал Кугель, который выдвигал лицедейство, как нечто самодовлеющее, не связанное кровными нитями с общим замыслом творения режиссера и чрезмерно отходящее от необходимой дисциплинированности.

Хотя вопрос, поднятый Брюсовым, о *сознательной условности* вообще ближе к основному предмету моей статьи, однако, для того, чтобы подойти к вопросу об Условном Театре и его новой технике, мне необходимо остановиться на той роли *актера* в Театре, какой видит ее Вал. Брюсов.

По Брюсову: фабула, идея произведения это его *форма*. Материал художественных произведений — образы, краски, звуки. Для искусства ценно только то произведение, где художник вложил свою *душу. Содержите* художественного произведения *душа художника*. Проза, стихи, краски, глина, фабула — все это для художника средство выразить свою душу.

{155} Брюсов не разделяет художников на художников-творцов (поэты, скульпторы, живописцы, композиторы) и на художников-исполнителей (играющие на инструментах, актеры, певцы, декораторы). Правда, одни, но его мнению, оставляют по себе искусство пребывающее (permanent), другие же должны произведение своего искусства воссоздавать вновь и вновь каждый раз, когда они хотят сделать их доступными другим. Но и в том и в другом случае художник является *творцом*.

«Артист на сцене то же, что и скульптор перед глыбой глины: он должен воплотить в осязательной форме такое же содержание, как скульптор, — *порывы своей души, ее чувствования*. Материалом пианисту служат звуки того инструмента, на котором он играет, певцу — его голос, актеру — его собственное тело, его речь, мимика, жесты. То произведение, которое исполняет артист, служит формой для его собственного создания».

*«Свободе творчества артиста не мешает, что форму своего создания он получает готовой от автора пьесы…* Художники творят свободно, изображая великие мгновения евангельской истории, хотя и здесь форма дается извне».

«Задача театра — доставить все данные, чтобы творчество актера проявилось наиболее свободно и было наиболее полно воспринято зрителями. *Помочь актеру раскрыть свою душу перед зрителями — вот единственное назначение театра*».

Отбросив слова — «вот единственное назначение театра» и расширив его мысль, скажу так: *всеми средствами надо помочь актеру раскрыть свою душу, слившуюся с душой драматурга, чрез душу режиссера*. И как свободе творчества артиста не мешает, что форму своего создания он получает готовой от автора пьесы, так же не может помешать свободе его творчества то, что дает ему режиссер.

Все средства театра должны быть к услугам актера. Он должен всецело владеть публикой, так как в сценическом искусстве лицедейство занимает одно из первых мест.

{156} Весь европейский театр, по мнению Брюсова, за ничтожнейшими исключениями, стоит на *ложном пути*.

Я не буду касаться всех тех абсурдов натуралистических театров в их стремлении к наиболее правдивому воспроизведению жизни, какие подчеркивает Вал. Брюсов, так как под иным углом зрения они освещены здесь, в первой части, достаточно полно.

Брюсов стоит за сохранение на сцене *условности*, — не трафаретной условности, когда на сцене, желая говорить, как в жизни, актеры, не умея этого сделать, искусственно подчеркивают слова, нелепо размахивают руками, как-то особенно вздыхают и т. д., или декоратор, желая показать на сцене комнату, как в жизни, ставит трехстенный павильон, — Брюсов не за сохранение такой трафаретной, бессмысленной, антихудожественной условности, а за создание на сцене *намеренной условности*, как художественного метода, своеобразной прелести приема постановки. «Условно, что мраморные и бронзовые статуи бескрасочны. Условна гравюра, на которой листья черные, а небо в полосках, но можно испытывать чистое, эстетическое наслаждение и от гравюры. Везде, где искусство, там и условность». Нет, конечно, надобности уничтожать обстановку совсем и возвращаться к тому времени, когда названия декораций писались на столбах, но «должны быть выработаны типы обстановок, понятные всем, как понятен всякий принятый язык, как понятны белые статуи, плоские картины, черные гравюры».

Затем, Вал. Брюсов подсказывает активную роль зрителя в театре. «Театру пора перестать подделывать действительность. Изображенное на картине облако плоско, не движется, не меняет своей формы и светлости, но в нем есть что-то, дающее нам такое ощущение, как действительное облако на небе. *Сцена должна давать все, что поможет зрителю легчайшим образом восстановить в воображении обстановку, требуемую фабулой пьесы*».

О Вяч. Иванове буду говорить в связи с репертуаром Условного Театра.

## **{157}** IV. Первые попытки создания Условного Театра

Первые попытки создания Условного Театра по плану, подсказанному М. Метерлинком и Вал. Брюсовым, взял на себя Театр-Студия. Итак как постановкой трагедии Метерлинка «Смерть Тентажиля» этот первый Театр Исканий, на мой взгляд, очень близко подошел к идеальному Условному Театру, мне кажется не лишним, раскрыв процесс работы над названной пьесой режиссеров, актеров, художников, изложить добытые опыты.

Театр всегда обнаруживает дисгармонию творцов, коллективно выступающих перед публикой. Автор, режиссер, актер, декоратор, музыкант, бутафор — никогда идеально не сливаются в коллективном своем творчестве. И не кажется мне, поэтому, возможным Вагнеровский синтез искусств. И живописец, и музыкант должны отмежеваться, первый — в специальный Декоративный Театр, где бы мог показывать полотна, требующие сцены, а не картинной выставки, вечернего, а не дневного освещения, нескольких планов и т. д.; музыкант же должен полюбить только симфонию, ту, образцом которой является IX симфония Бетховена, и нечего ему делать в драматическом театре, где музыке дана лишь служебная роль.

Эти мысли пришли мне в голову потом, когда первые попытки («Смерть Тентажиля») перешли во вторую стадию («Пелеас»).

Но уже и тогда, когда к работе над «Смертью Тентажиля» только что приступили, меня мучил вопрос о дисгармонии творцов; и если нельзя было слиться ни с декоратором, ни с музыкантом, — каждый из них, естественно, гнул в свою сторону, каждый старался инстинктивно отмежеваться, — мне хотелось, по крайней мере, слить автора, режиссера и актера.

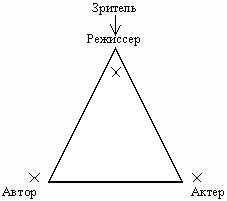
И вот тут выяснилось, что эти трое, составляющие основу театра *могут слиться*, но при непременном условии, {158} если они приступят к работе так, как это было в Театре-Студии, на репетициях «Смерти Тентажиля».

Пройдя обычный путь «бесед» о пьесе (им предшествовала, конечно, работа над ознакомлением режиссера со всем, что было написано о произведении), режиссер и актер в репетиционной мастерской пробуют читать стихи Метерлинка, отрывки из тех его драм, в которых есть сцены, близкие по настроению к сценам из трагедии «Смерть Тентажиля» (последнюю оставляют, чтобы не превращать в этюд, в экзерсис то произведение, к которому можно подойти лишь тогда, когда уже знаешь, как его взять). Стихи и отрывки читаются каждым актером по очереди. Эта работа для них то же, что этюд для художника, экзерсис для музыканта. В этюде вырабатывается опыт, и только с добытым опытом художник приступает к картине. Читая стихи, отрывки, актер ищет новые выразительные средства. Аудитория (вся, не один только режиссер) вносит свои замечания и направляет работающего над этюдом на новый путь. И все творчество направлено к тому, чтобы найти такие краски, в каких бы автор «звучал». Когда автор выявлен в этой совместной работе, когда хоть один из его отрывков или стихов в чьей-нибудь работе «звучит», тогда аудитория приступает к анализу тех выразительных средств, какими передается стиль, тон данного автора.

Прежде чем приступить к перечислению интуицией добытых новых технических приемов, пока еще свежа в памяти картина совместной работы актера и режиссера над этюдами, укажу на *два метода режиссерского творчества*, различно устанавливающих взаимоотношения между актером и режиссером: один метод лишает творческой свободы не только актера, но и зрителя, другой освобождает не только актера, но и зрителя, заставляя последнего не созерцать, но творить (на первых порах активно лишь в сфере фантазии зрителя).

Два метода раскроются, если *четыре основы* Театра (автор, режиссер, актер и зритель) представить себе расположенными в графическом рисунке так:

{159} 1) Треугольник, где верхняя точка — режиссер, две нижних точки: автор и актер. Зритель воспринимает творчества двух последних *через* *творчество режиссера* (в графическом рисунке начертить «зритель» над верхней точкой треугольника). Это — один театр («театр — треугольник»).



2) Прямая (горизонтальная), где четыре основы Театра отмечены четырьмя точками слева направо: автор, режиссер, актер, зритель, — другой театр («театр прямой»). Актер раскрыл перед зрителем свою душу свободно, приняв в себя творчество режиссера, как этот последний принял в себя творчество автора.

D:\Театр. Книга о новом театре\Image2.gif

1) В «театре-треугольнике» режиссер, раскрыв весь свой план во всех подробностях, указав образы, какими он их видит, наметив все паузы, репетирует до тех пор, пока весь его замысел не будет точно воспроизведен во всех деталях, до тех пор, пока он не услышит и не увидит пьесу такой, какой он слышал и видел ее, когда работал над ней один.

Такой «театр-треугольник» уподобляет себя симфоническому оркестру, где режиссер является дирижером.

Однако, сам театр, в архитектуре своей не дающий режиссеру дирижерского пульта, уже указывает на разницу между приемами дирижера и режиссера.

Да, но есть случаи, возразят мне, когда симфонический оркестр играет без дирижера. Представим себе, что у {160} Никиша свой постоянный симфонический оркестр, с которым он играет десятки лет, почти не меняя его состава. Есть музыкальное произведение, которое оркестром этим исполняется из года в год по несколько раз в течение десяти лет.

Мог бы Никиш однажды не встать на режиссерский пульт с тем, чтобы оркестр исполнил это музыкальное произведение без него, в его интерпретации? — Мог бы, и это музыкальное произведение слушатель воспримет в никишевской интерпретации. Другой вопрос, — будет ли это произведение исполнено совсем так, как если бы Никиш дирижировал. Оно, конечно, будет исполнено хуже, но все-таки мы услышим никишевскую интерпретацию.

На это я скажу: симфонический оркестр без дирижера, правда, возможен, но провести параллель между таким симфоническим оркестром без дирижера и театром, где актеры выходят на сцену всегда без режиссера, все-таки нельзя.

Симфонический оркестр без дирижера возможен, но ведь он, как бы идеально ни был срепетован, публики не зажжет, он все-таки будет только знакомить слушателя с интерпретацией того или иного дирижера, и слиться воедино он может лишь постольку, поскольку воссоздает чужой замысел.

Творчество же актера таково, что оно имеет задачу более значительную, чем знакомить зрителя с замыслом режиссера. Актер тогда только заразить зрителя, если он претворит в себе и автора, и режиссера, и скажет себя со сцены.

И потом главное достоинство артиста симфонического оркестра — владеть виртуозной техникой и точно выполнять указания дирижера, обезличивая себя.

Уподобляя себя симфоническому оркестру, «театр-треугольник» должен принять актера с виртуозной техникой, но непременно в большой мере безиндивидуального, который был бы в состоянии точно выполнять внушенный режиссером замысел.

2) В «театре прямой» режиссер, претворив в себе {161} автора, несет актеру свое творчество (автор и режиссер здесь слиты). Актер, приняв через режиссера творчество автора, становится лицом к лицу перед зрителем (и автор и режиссер за спиной актера), раскрывает перед ним свою душу *свободно* и обостряет таким образом взаимодействие двух главных основ театра — лицедея и зрителя.

Чтобы прямая не превратилась в волнообразную[[27]](#footnote-28), режиссер должен быть *один* в придании тона и стиля произведения, и все-таки творчество актера в «театре прямой» остается свободным.

Свой *план* режиссер открывает в *беседе* о пьесе. Все произведение режиссер окрашивает *своим* взглядом на пьесу. Увлекая актеров своей влюбленностью в произведение, режиссер вливает в них душу автора и свое толкование. Но *после беседы* все художники предоставляются полной самостоятельности. Потом режиссер снова собирает всех, чтобы создать гармонию отдельных частей; но как? — лишь уравновешивая все части, свободно созданные другими художниками этого коллективного творчества. И установив ту гармонию, без которой немыслим спектакль, *не добивается точного воспроизведены своею замысла*, единого лишь для гармонии спектакля, чтобы коллективное творчество не было раздробленным, — а ждет момента, когда он мог бы спрятаться за кулисами, предоставив актерам — или сжечь корабль, если актеры в разладе и с режиссером, и с автором (это когда они не «новой школы»[[28]](#footnote-29), или раскрыть свою душу почти импровизаторскими {162} (конечно, не текста) дополнениями того, что режиссер лишь намекнул, заставивши зрителя через призму актерского творчества принять и автора, и режиссера. *Театр это — лицедейство*.

Обращаясь ко всем произведениям Метерлинка к его стихам и драмам, обращаясь к его предисловию к последнему изданию, обращаясь к его книжке «Le Trésor des humbles», где он говорит о неподвижном театре, проникнувшись общим колоритом, общим настроением его произведений, мы ясно видим, что сам автор не хочет производить на сцене ужас, не хочет волновать и повергать зрителя в истерический вопль, не хочет заставить публику бежать в страхе перед ужасным, а как раз наоборот: влить в душу зрителя хоть и трепетное, но мудрое созерцание неизбежного, заставить зрителя плакать, страдать, но в то же время умиляться и приходить к успокоению и благостности. Задача, которую ставит себе автор, основная задача — «утолить наши печали, посеяв среди них то потухающую, то вновь вспыхивающую надежду»[[29]](#footnote-30). Жизнь человеческая потечет вновь со всеми ее страстями, когда зритель уйдет из театра, но *страсти* более не покажутся *тщетными*, жизнь потечет с ее радостями и {163} печалями, с ее обязанностями, — но все это получит смысл, ибо мы обрели возможность выйти из мрака или *переносить его без горечи*. Искусство Метерлинка здорово и живительно. Он призывает людей к мудрому созерцанию величия Рока, и его театр получает значение храма. Не даром Пасторе восхваляет его мистицизм, как последний приют религиозных беглецов, не желающих склоняться перед *временным* могуществом церкви, но и не думающих отказываться от свободной веры в неземной мир. Разрешение религиозного вопроса может совершиться в театре. И каким бы мрачным колоритом ни было окрашено произведение, раз это *Мистерии*, оно скрывает в себе неутомимый призыв к жизни.

Нам кажется, вся ошибка наших предшественников, ставивших на сцене драмы Метерлинка, состояла в том, что они старались пугать зрителя, а не примирять его с роковой неизбежностью. «В основание моих драм, пишет Метерлинк, положена идея христианского Бога вместе с идеей древнего фатума». Автор слышит слова и слезы людей, как глухой шум, потому что они — эти слова и слезы — падают в глубокую бездну. Он видит людей с высоты надоблачных далей, и они кажутся ему слабо мерцающими искрами. И он хочет лишь подметить, подслушать несколько слов кротости, надежды, сострадания, страха в их душах и показать нам, как могуществен тот Рок, который управляет нашей судьбой.

Мы пытаемся добиться того, чтобы наше исполнение Метерлинка производило на душу зрителей такое впечатление, какого хотел сам автор — примиряющего. Спектакль Метерлинка — *мистерия*: или еле слышная гармония голосов, хор тихих слез, сдавленных рыданий и трепет надежд (как в «Смерти Тентажиля»), или — экстаз, зовущий к всенародному религиозному действу, к пляске под звуки труб и органа, к вакханалии великого торжества Чуда (как во II‑м акте «Беатрисы»). Драмы Метерлинка «больше всего проявление и очищение душ». «Его драмы — это хор душ, поющих *вполголоса* о страдании, любви, красоте и смерти». *Простота*, уносящая от земли в мир грез. {164} Гармония, возвещающая покой. Или же та радость, какая может быть только экстатической.

Вот с каким восприятием души Театра Метерлинка, мы пришли в репетиционную студию работать над этюдами.

Как Мутер о Перуджино, одном из самых обаятельных художников кватроченто, мы хотели бы сказать о Метерлинке: «созерцательному, лирическому характеру его сюжетов, тихой величественности и архаической торжественности его картин» может «соответствовать лишь *такая* композиция, гармония которой не нарушается ни единым порывистым движением, никакими резкими противоположностями».

Опираясь на эти общие соображения о творчестве Метерлинка, работая над этюдами в репетиционной мастерской, актеры и режиссеры интуитивно добыли следующее:

I. В области дикционной:

1) Необходима *холодная чеканка слов*, совершенно освобожденная от вибрирования (tremolo) и плачущих актерских голосов. Никогда — напряженности и мрачного тона.

2) Звук всегда должен иметь *опору*, а слова должны падать, как капли в глубокий колодезь: слышен отчетливый удар капли без дрожания звука в пространстве. В звуке нет расплывчатости, нет в слове подвывающих концов, как у читающего «декадентские» стихи.

3) Мистический трепет сильнее темперамента старого театра. Последний всегда разнуздан, внешне груб (эти размахивающие руки, удары в грудь и бедра). Внутренняя дрожь мистического трепета отражается в глазах, на губах, в звуке, в манере произнесенного слова, это — внешний покой при вулканическом «там внутри». И все без напряженности, легко.

4) Переживание душевных эмоций, весь их трагизм неразрывно связан с переживанием формы, которая неотемлема от содержания, как неотемлема она у Метерлинка, давшего такие, а не иные формы тому, что так просто и давно знакомо[[30]](#footnote-31).

{165} 5) Никогда нет *скороговорки*, которая мыслима только в драмах неврастенического тона, в тех, где так любовно поставлены многоточия. Эпическое спокойствие не исключает трагического переживания. Трагические переживания всегда величавы.

6) Трагизм с улыбкой на лице.

Это добытое интуицией требование я понял и принял в себя всей душой только потом, когда мне пришлось прочесть слова Савонаролы: «не думайте, что Мария при смерти своего сына кричала, идя по улицам, рвала на себе волосы и вела себя, как безумная. Она шла за своим сыном с кротостью и великим смирением. Она наверно проливала слезы, но, по внешнему виду своему, казалась не печальной, но одновременно *печальной и радостной*. И у подножья креста она стояла *печальная и радостная*, погруженная в тайну великой благости Божьей».

Актер старого театра, чтобы произвести сильное впечатление на публику, кричал, плакал, стенал, бил себя кулаками в грудь. Пусть новый актер выразит высшую точку трагизма так, как трагизм этот звучал в печальной и радостной Марии: внешне спокойно, почти *холодно*, без крика и плача, без тремолирующих нот.

II. В сфере пластической.

1) Рихард Вагнер выявляет внутренний диалог с помощью оркестра. Музыкальная фраза, спетая певцом, кажется недостаточно сильной, чтобы выразить внутреннее {166} переживание героев. Вагнер зовет оркестр на помощь, считая, что только оркестр способен сказать недосказанное, раскрыть перед зрителем Тайну. Как в «музыкальной драме» спетая певцом фраза, так в «драме» — *слово* не достаточно сильное орудие, чтобы выявить внутренний диалог. И не правда ли, если бы *слово* было единственным орудием, выявляющим сущность трагедии, на сцене могли бы играть все. Произносить слова, даже хорошо произносить их, еще не значит — сказать. Появилась необходимость искать новые средства выразить недосказанное, выявить скрытое.

Как Вагнер о душевных переживаниях дает говорить оркестру, так я даю о них говорить *пластическим движением*.

Но ведь и в прежнем театре пластика являлась необходимым выразительным средством. Сальвини в Отелло или Гамлете всегда поражал нас своей пластичностью. Пластика, действительно, была, но не об этого рода пластике говорю я.

Та пластика строго согласована со словами, произносимыми. Я же говорю о «пластике, не соответствующей словам?»

Что же значит «пластика, не соответствующая словам?»

Два человека ведут разговор о погоде, об искусстве, о квартирах. Третий, наблюдающий за ними со стороны — если он, конечно, более или менее чуткий, зоркий — по разговору тех двух о предметах, не касающихся их взаимоотношений, может точно определить, кто эти два человека: друзья, враги, любовники. И он может определить это потому, что два беседующих человека делают руками такие движения, становятся в такие позы, так опускают глаза, что это дает возможность определить их взаимоотношения. Это оттого, что, говоря о погоде, искусстве и пр., эти два человека делают движения, не соответствующая словам. И по этим-то движениям, не соответствующим словам, наблюдающий и определяет, кто говорящие: друзья, враги или любовники.

{167} Режиссер перебрасывает мост от зрителя к актеру Выводя, по воле автора, на сцену друзей, врагов, любовников, — режиссер должен движениям и позам дать такой рисунок, чтобы помочь зрителю не только слушать их слова, но и проникать во внутренний, скрытый диалог И если режиссер, углубляясь в тему автора, услышал музыку внутреннего диалога, он предлагает актеру те пластические движения, какие на его взгляд способны заставить зрителя воспринять этот внутренний диалог, таким, каким его слышат режиссер и актеры.

Жесты, позы, взгляды, молчание определяют *истину* взаимоотношений людей. Слова еще не все говорят. Значит нужен рисунок движений на сцене, чтобы настигнуть зрителя в положении зоркого наблюдателя, чтобы дать ему в руки тот же материал, какой дали два разговаривающих третьему наблюдающему, — материал, с помощью которого зритель мог бы разгадать душевные переживания действующих лиц. Слова для слуха, пластика для глаз. Таким образом, фантазия зрителя работает под давлением двух впечатлений: зрительного и слухового. И разница между старым и новым театром та, что в последнем пластика и слова подчинены — каждое — своему ритму, порой находясь в несоответствии.

Не следует, однако, думать, что нужна всегда только не соответствующая словам пластика. Можно фразе придать пластику, очень соответствующую словам, но это в такой же мере естественно, как совпадение логического ударения со стихотворным в стихе.

2) Картины Метерлинка архаизированы. Эти имена, как на иконах. Аркель, как на картине Амброджо Боргоньоне. Готические своды. Деревянные статуи, отточенные и блестящие, как палисандровое дерево. И хочется симметрического распределения действующих лиц, как хотел их Перуджино, ибо оно наиболее выражает божественность мироздания.

«Женщины, женоподобные юноши и кроткие усталые старцы лучше всего могут служить выражением мечтательных, мягких чувств», к передаче которых Перуджино {168} стремился. Не так ли у Метерлинка? Отсюда иконописная задача.

Несуразное нагромождение в сценах натуралистических театров заменилось в новом театре требованием внести в планы построение, строго подчиненное ритмическому движению линий и музыкальному созвучию колоритных пятен.

Иконописную задачу пришлось внести также и в область декораций, раз мы еще не пришли тогда к полному упразднению их. И так как пластическим движениям придана значение крупного выразительного средства, стремящегося к выявлению чрезвычайно важного внутреннего диалога, то и рисовалась такая декорация, которая бы не давала возможности расплываться этим движениям. Надо было концентрировать все внимание зрителя на движениях. Отсюда лишь один декоративный фон в «Смерти Тентажиля». Эта трагедия репетировалась на фоне простого холста и производила очень сильное впечатление, потому что рисунок жестов ярко очерчивался. Когда же актеры были перенесены в декорации, где было пространство и воздух, пьеса проиграла. Отсюда — декоративное панно. Но когда был сделан ряд опытов с декоративным панно («Беатриса», «Гедда Габлер», «Пелеас и Мелисанда»), то казалось, что если негодны воздушные декорации, где расплываются пластические движения, где они не очерчиваются, не фиксируются — то негодно также и декоративное панно.

У Джотто ничто не нарушает в его картинах плавности линий, потому что все свое творчество он ставит в зависимость не от натуралистической, а от декоративной точки зрения. Но если театру нет возврата к натурализму, то точно также нет и не должно быть и декоративной точки зрения.

Декоративное панно, как симфоническая музыка, имеет свою специальную задачу, и если ему, как картине, необходимы фигуры, то лишь на нем написанные, или, если это театр, то картонные марионетки, а не воск, не дерево, не тело. Это оттого, что декоративное панно, имеющее два измерения, требует и фигур двух измерений.

{169} Тело человеческое и те аксессуары, которые вокруг него — столы, стулья, кровати, шкафы — все трех измерений, поэтому в театре, где главную основу составляет актер, надо опираться на найденное в пластическом искусстве, а не в живописи. Для актера должна быть основой *пластическая статуарность*.

Вот результат первого цикла исканий в области Нового Театра. Завершен исторически — необходимый круг, давший ряд опытов условной инсценировки, приведший к мысли о каком-то новом положении декоративной живописи в драматическом театре.

Актер старой школы, узнав, что театр хочет порвать с декоративной точкой зрения, обрадуется этому обстоятельству, подумав, что это не что иное, как возврат к старому театру. Ведь в старом театре, скажет он, и было это пространство трех измерений. Значит, долой Условный Театр.

С момента отделения декоративной живописи в сцену Декоративного Театра, а музыканта в Симфонический зал, Условный Театр, отвечу я, не только не умрет, а, наоборот, будет идти вперед еще более смелыми шагами.

Отвергая декоративное панно, Новый Театр не отказывается от условных приемов постановок, не отказывается также от толкования Метерлинка с точки зрения церковности. Но прием выражения должен быть зодческий в противовес прежнему живописному. Все планы условной постановки и «Смерти Тентажиля», и «Сестры Беатрисы», и «Пелеаса и Мелисанды», и «Гедды Габлер» сохраняются в полной неприкосновенности, но с перенесением их в освобожденный Условный Театр, а живописец ставит себя в той плоскости, куда не пускает ни актера, ни предметов, так как требования актера и живописца различны.

## V. Условный театр

«От ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности античного театра», так писал {170} Вал. Брюсов. Возрождения античного театра ждет и Вяч. Иванов. Вал. Брюсов, подчеркивая именно в античном театре интересный образец условности, упоминает об этом лишь вскользь. Вяч. Иванов открывает стройный план Дионисова Действа.

Принято односторонне смотреть, будто театр по плану Вяч. Иванова принимает в свой репертуар лишь античную трагедию — оригинальную или хоть и потом написанную, но непременно в стиле древнегреческом, как «Тантал», например. Чтобы убедиться, что проект Вяч. Иванова далеко не односторонний и вмещает в себе очень обширный репертуар, конечно, надо не пропустить ни одной строчки, им написанной, но, к сожалению, Вяч. Иванова у нас не изучают. Мне хочется остановиться на планах Вяч. Иванова затем, чтобы, проникнув в его прозрения, еще определеннее раскрыть преимущества условной техники и показать, что только условная техника даст возможность Театру принять в свое лоно разнообразный репертуар, предлагаемый Вяч. Ивановым, и тот разноцветный букет драм, который бросает на сцену русского театра современная драматургия.

Драма от полюса динамики шла к полюсу статики[[31]](#footnote-32).

Драма родилась «из духа музыки, из хорового дифирамба, где была энергия динамичная». «Из жертвенного экстатического служения возникло дионисическое искусство хоровой драмы».

Потом начинается «обособление элементов первоначального действа». Дифирамб выделяется, как самостоятельный род лирики. Всепоглощающее внимание привлекает герой-протагонист, трагическая участь которого начинает быть центром драмы. Зритель из прежнего сообщника священного действа становится зрителем праздничного «зрелища». Хор, отделившись и от общины, той, которая была на орхестре, и от героя, становится элементом, {171} иллюстрирующим перипетии героической участи. Так создается *театр*, как *зрелище*.

Зритель лишь *пассивно* переживает то, что воспринимает со сцены. «Проводится та заколдованная грань между актерами и зрителем, которая поныне делит театр в виде линии рампы на два чуждые один другому мира: только действующий и только воспринимающий, — и нет вен, которые бы соединили эти два раздельный тела общим кровообращением творческих энергий». Орхестра сближала зрителя со сценой. Выросла театральная рампа на том месте, где была орхестра, и она отдалила сцену от зрителя. Сцена такого театра-зрелища — «иконостас, далекий, суровый, не зовущий слиться всем воедино в общий праздничный сонм», — иконостас вместо «прежнего низкого алтарного помоста», на который было так легко в экстазе вбежать, чтобы приобщиться к служению.

Драма, зародившаяся в дифирамбических служениях Диониса, постепенно отдалялась от своих религиозных истоков, и Маска трагического героя, в судьбах которого зритель видел свой рок, Маска отдельной, трагической участи, в которой воплощалось всечеловеческое Я, — Маска эта с течением веков постепенно объектировалась. Шекспир раскрывает характеры. Корнель и Расин ставят своих героев в зависимость от морали данной эпохи, делая их материалистическими формулами. Сцена удаляется от начала религиозно-общинного. Сцена отчуждается от зрителя этой своей объективностью. Сцена *не заражает*, сцена *не преображает*.

Новый Театр снова тяготеет к началу динамическому (понимая это начало, конечно, как нечто внутреннее). Таковы Театры — Ибсена, Метерлинка, Верхарна, Вагнера[[32]](#footnote-33). {172} Новейшие искания встречаются с заветами древности. Как прежде священное действо Трагедии было видом дионисических «очищений», и теперь мы требуем от художника врачевания и очищения.

Действие внешнее в новой драме, выявление характеров — становится ненужным. «Мы хотим проникнуть *за* маску и *за* действие в умопостигаемый характер лица и прозреть его “внутреннюю маску”».

Отрешенность от внешнего ради внутреннего в новой драме не для того, чтобы в этом раскрывании глубин человеческой души приводить человека к отрешенности от земли и уносить его в облака (thêatre ésoterique), a для того, чтобы опьянять зрителя дионисическим хмелем вечной жертвы.

«Если же новый театр снова динамичен, пусть будет он таковым до конца». Театр должен окончательно раскрыть свою динамическую сущность; итак он должен перестать быть «театром» в смысле только «зрелища». Мы хотим собираться, чтобы творить — «деять» — соборно, а не созерцать только.

Вяч. Иванов спрашивает: «что должно быть предметом грядущей драмы?» и отвечает: «всему должен быть в ней простор: трагедии и комедии, мистерии и лубочной сказке, мифу и общественности».

*Символическая драма*, которая перестает быть уединенной и находит «гармоническое созвучие с самоопределением души народной»; *божественная и героическая трагедия* подобная трагедии античной (уподобление не в архитектурном построении пьес, конечно; речь идет о Роке и Сатире, {173} как основах Трагедий и Комедий); *мистерия*, более или менее аналогичная средневековой; *комедия* в стиле Аристофана — вот репертуар, предлагаемый Вяч. Ивановым.

Разве Натуралистический Театр может принять столь разнообразный репертуар? Нет. Образцовый театр натуралистической техники, Московский Художественный Театр, пытался принять в свое лоно театры: Античный (Антигона), Шекспира (Юлий Цезарь, Шейлок), Ибсена (Гедда Габлер, Привидения и др.), Метерлинка (Слепые и др.)… И, несмотря на то, что имел во главе самого талантливого в России режиссера (Станиславский) и целый ряд превосходных актеров (Книппер, Качалов, Москвин, Савицкая), он оказался бессильным воплотить столь обширный репертуар.

Утверждаю: всегда ему мешало в этом — увлечение мейнингенской манерой инсценировки, ему мешал «натуралистический метод».

Московский Художественный Театр, сумевший воплотить лишь Театр Чехова, остался в конце концов «интимным театром». Интимные театры — и все те, которые, опираясь то на мейнингенский метод, то на «настроение» Чеховского Театра, оказались бессильными расширить свой репертуар и тем самым расширить свою аудиторию.

Античный Театр с каждым веком все больше и больше дифференцировался, и интимные театры это самая крайняя раздробленность, последнее разветвление Античного Театра. Наш Театр распался на Трагедию и Комедию, а между тем Античный Театр был Единым. И мне кажется, именно эта раздробленность Театра Единого на Интимные Театры и мешает возрождению всенародного театра, театра-действа, театра-празднества.

Борьба с натуралистическими методами, какую взяли на себя Театры Исканий и некоторые режиссеры[[33]](#footnote-34), не случайна — она подсказана исторической эволюцией. Искания новых сценических форм — не каприз моды, введение нового метода инсценировки (условного) — не затея в угоду {174} толпы, жадно ищущей все более острых и острых впечатлений.

Театры Исканий и его режиссеры работают над созданием Условного Театра затем, чтобы, остановив разветвление Театра на Интимные, воскресить Театр Единый.

Условный Театр предлагает такую упрощенную технику, которая даст возможность ставить Метерлинка рядом с Ведекиндом, Андреева рядом с Сологубом, Блока рядом с Пшибышевским, Ибсена рядом с Ремизовым.

Условный Театр освобождает актера от декораций, создавая ему пространство трех измерений и давая ему в распоряжение естественную статуарную пластичность.

Благодаря условным приемам техники, рушится сложная театральная машина, постановки доводятся до такой простоты, что актер может выйти на площадь и там разыгрывать свои произведения, не ставя себя в зависимости от декораций и аксессуаров, специально приспособленных к театральной рампе, и от всего внешне случайного.

В Греции в Софокло-Еврипидовское время состязание трагических актеров дало *самостоятельную творческую деятельность актера*. Потом с развитием сценической техники творческие силы актера пали[[34]](#footnote-35). От усложнения техники, конечно, пала у нас самодеятельность актера. Оттого прав Чехов — «блестящих дарований теперь мало, это правда, но средний актер стал гораздо выше»[[35]](#footnote-36). Освобождая актера от случайно нагроможденных лишних аксессуаров, упрощая технику до возможного минимума, Условный Театр тем самым вновь выдвигает на первый план творческую самодеятельность актера. Направляя всю свою работу на возрождение Трагедии и Комедии (в первой выявляя Рок, во второй Сатиру), Условный Театр избегает «настроений» Чеховского Театра, выявление которых вовлекает актера в пассивные переживания, приучающих его быть творчески менее интенсивным.

{175} Разбив рампу, Условный Театр опустит сцену на уровень партера, а построив дикцию и движения актеров на ритме, приблизит возможность возрождения *пляски*, а слово в таком театре будет легко переходить в напевный выкрик, в напевное молчание.

Режиссер Условного Театра ставит своей задачей лишь направлять актера, а не управлять им (в противоположность мейнингенскому режиссеру). Он служит лишь мостом, связующим душу автора с душою актера. Претворив в себе творчество режиссера, актер — *один* лицом к лицу с зрителем, и от трения двух свободных начал — творчество актера и творческая фантазия зрителя — зажигается истинное пламя.

Как актер свободен от режиссера, так и режиссер свободен от автора. Ремарка последнего для режиссера лишь необходимость, вызванная техникой того времени, когда пьеса писалась. Подслушав внутренний диалог, режиссер свободно выявляет его в ритме дикции и ритме пластики актера, считаясь лишь с теми ремарками автора, которые вне плана технической необходимости.

Условный метод, наконец, полагает в театре четвертого *творца*, после автора, режиссера и актера; это — *зритель*. Условный Театр создает такую инсценировку, при которой зрителю приходится своим воображением *творчески дорисовывать* данные сценой *намеки*[[36]](#footnote-37).

Условный Театр таков, что зритель «ни одной минуты не забывает, что перед ним актер, который *играет*, а актер — что перед ним зрительный зал, под ногами — сцена, а по бокам — декорации. Как в картине: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни. И даже часто так: чем больше *картина*, тем сильнее чувство *жизни*»[[37]](#footnote-38).

Условная техника борется с иллюзионарным приемом.

{176} Ему не нужна иллюзия, как аполлиническая греза. Условный Театр, фиксируя статуарную пластичность, — закрепляет в памяти зрителя отдельный группировки, чтобы проступили через слова роковые ноты трагедии.

Условный Театр не ищет разнообразия в mise en scène, как это всегда делается в Натуралистическом Театре, где богатство планировочных мест создает калейдоскоп быстро меняющихся поз. Условный Театр стремится к тому, чтобы ловко владеть линией, построением групп и колоритом костюмов, и в своей неподвижности дает в тысячу раз больше движения, чем Натуралистический Театр. Движение на сцене дается не движением в буквальном смысле слова, а распределением линии и красок, а также тем, насколько легко и искусно эти линии и краски скрещиваются и вибрируют.

Если Условный Театр хочет уничтожения декораций, поставленных в одном плане с актером и аксессуарами, не хочет рампы, игру актера подчиняет ритму дикции и ритму пластических движений, если он ждет возрождения пляски — и зрителя вовлекает в активное участие в действии, — не ведет ли такой Условный Театр к возрождению Античного?

Да.

Античный Театр по своей архитектуре есть именно тот самый театр, в котором есть все, что нужно нашему сегодняшнему театру: здесь нет декораций, пространство — трех измерений, здесь нужна статуарная пластичность.

В архитектуру такого театра будут, конечно, внесены незначительные поправки согласно требованиям наших дней, но именно Античный Театр с его простотой, с его подковообразным расположением мест для публики, с его орхестрой — тот единственный театр, который способен принять в свое лоно желанный нам теперь во всем своем разнообразии репертуар: «Балаганчик» — Блока, «Жизнь Человека» — Андреева, трагедии Метерлинка, пастораль Кузмина, мистерию Ал. Ремизова, «Дар мудрых пчел» — в. Сологуба и еще много прекрасных пьес современной драматургии.

# **{177}** Федор Сологуб **{179}** Театр одной воли

«На сосуде — печать, на печати — имя; что таится в сосуде, знают запечатавший и посвященный».

*Э. К. Визенер*.  
Молчание первой невесты. Роман.

«Ты философствуешь, как поэт».

*Достоевский*. Письма.

Изо всего, что было когда-нибудь создано гением человека, самое, может быть, легкое на зримой поверхности и самое страшное в постигаемой своей глубине создание есть театр. Роковые ступени, — игра — зрелище — таинство… Высокая трагедия в такой же степени, как и легкая комедия и площадной фарс.

Трагический ужас и шутовской смех с одинаково непреодолимой силой колеблют перед нами ветшающие, но все еще обольстительные завесы нашего мира, такого, казалось, привычного, и вдруг, в зыблемости игры, такого неожиданного, жуткого, поражающего или отвратительного. И трагическая, и комическая маска одинаково не обманывают внимательного зрителя, — как не обманывали участника игры, очаровывая его, как не обманут и участника мистерии, приобщая его к тайне.

За истлевающими личинами, и за румяною харею ярмарочного скомороха, и за бледною маскою трагического актера, — единый просвечивает Лик. Страшный, неодолимо зовущий…

{180} Роковые ступени. Играли, когда были детьми, — и вот уже умерли сердцем для легкой игры, и пришли любопытствуя смотреть зрелище, — и настанет час, когда мы в преображении духа и тела придем к верному единению в литургийном действе, в таинственном обряде…

Когда мы были дети, когда мы были живы, —  
«живы дети, только дети,  
мы мертвы, давно мертвы», —

мы играли. Распределяли между собою роли, и разыгрывали их, — пока не позовут спать. Театр у нас был отчасти бытовой, — были очень подражательны и наблюдательны, — отчасти символический с несомненным наклоном к декадентству, — так любили сказку, и слова странных, старых заклинаний, и весь забавный и ненужный, — практически ненужный, — обряд игры. Такие милые были в игре условности, наивности и нелепости. Знали хорошо, что это не в самом деле, что все это нарочно. Не были требовательны ни к декоратору, ни к бутафору. Запрягали стул, и условливались:

— Пусть это будет лошадь.

Но уж если очень хотелось самим побольше побегать, то говорили:

— Я буду лошадью.

Не были исключительны и односторонни в характере своей игры. Была игра для большой публики, в многолюдстве, шуме и буйстве, в коридорах и в залах, в саду и в поле, — «драка не драка, игра не игра», — и были игры, интимные, в укромных уголках, куда не заглядывали взрослые и чужие. Там было весело до утомления, здесь — жутко, и тоже весело, и щеки краснели багровее, чем от буйного бега, и в глазах зажигались тусклые огни.

Играли, — и не знали, что наши игры — только обноски жизни взрослых. Переигрывали сыгранное до нас, как новое. И в этом переигрывании чужой игры заражались тяжелым ядом отживших.

Впрочем, не в самом содержании игры заключалось ее значение. Капли жгучего яда растворялись в вешнем нектаре юной жизни. Буйство новой жизни опьяняло легким {181} и сладостным хмелем, быстрым бегом окрылялись ноги, — в восторге яркого самозабвения сгорали тяжелые бремена тяжелого земного времени. И сгорали острые, быстрые миги, и из пепла их строился новый мир, — наш мир. Мир, пламенеющий в молодом экстазе…

А разве и потом чего-нибудь иного хотели мы от игры, которая стала уже для нас только зрелищем, — и от трагедии, и от комедии? Так охотно идем в театр, — особенно на первые представления прославленных пьес, — но чего же мы хотим от театра? Научиться хотим искусству жить, или очиститься от темных переживаний? Решить моральную, социальную или эстетическую, или еще иную какую-нибудь проблему? Увидеть ли «трость, ветром колеблемую? человека ли, в мягкие одежды облаченного? пророка ли?»

Конечно, все это и еще многое иное можно притащить в театр, не без основания и даже не без пользы, — но все это должно сгореть в истинном театре, как на костре сгорает старая ветошь. И как бы различно ни было внешнее содержание драмы, мы всегда хотим от нее, — если мы еще хоть сколько-нибудь остались живы от безмятежных дней нашего детства, — того же, чего некогда хотели и от нашей детской игры, — пламенного восторга, похищающего душу из тесных оков скучной и скудной жизни. Очарование и восторг — вот что влечет каждого из нас в театр, вот средства, которыми гений трагедии привлекает нас к участию в своем таинственном замысле. Но в чем же состоит самый этот замысел?

Или я совсем не знаю, для чего человеку драма, или она для того только, чтобы привести человека ко Мне. Из царства взбалмошной Айсы, из мира странных и смешных случайностей, из области комедии перевести его в царство строгой и утешительной Ананке, в мир необходимости и свободы, в область высокой трагедии. Упразднить соблазны жизни, и вечную увенчать утешительницу, не ложную, ту, которая не обманет.

Театральное зрелище, на которое приходят смотреть для забавы и для развлечения, недолго будет оставаться {182} для нас только зрелищем. И уже скоро зритель, утомленный сменою чуждых ему зрелищ, захочет стать участником мистерии, как некогда был он участником игры. Изгнанный из Эдема уже скоро смелою рукою стукнет в дверь, за которою жених пирует с мудрыми девами. Он был участником невинной игры, когда еще был жив, когда еще он обитал в раю, в Моем прекрасном саду между двумя великими реками. И ныне единственный путь воскресения для него — стать участником мистерии, в литургийном обряде соединить свою руку с рукою своего брата, с рукою своей сестры, и устами, вечно томящимися от жажды, приникнуть к таинственно-наполненной чаше, где Я «с водой смешаю кровь». В светлом и всенародном совершить храме то, что ныне совершается только в катакомбах.

Но театральное зрелище — необходимое переходное состояние, и в наше время театр, к сожалению, еще не может быть чем-нибудь иным, как только зрелищем, и бывает часто зрелищем праздным. Только зрелищем, если это — не интимный театр, который создать надо, но говорить о котором, — да как о нем говорить? Ведь это же — соблазн для непосвященного… Разве только намеками и образами.

Зрелищем по преимуществу и хочет быть современный театр. В нем все устроено только для зрелища. Для зрелища — профессиональные актеры, рампа и занавес, хитро раскрашенные декорации, стремящиеся дать иллюзию действительности, умные ухищрения бытового театра, и мудрые выдумки театра условного.

Однако, если уж наметился в нашем сознании путь, по которому должно идти развитие театра для того, чтобы театр отвечал своему высокому назначению, то задача театрального деятеля, — драматического автора, режиссера и актера, — в том и состоит, чтобы, возводя театральное зрелище ко всем тем совершенствам, которые только достижимы для зрелища, приблизить его к соборному действию, к мистерии и к литургии.

Мне кажется, что первое препятствие, которое должно {183} быть преодолено на этом пути, это — играющий актер. Играющий актер слишком навлекает на себя внимание зрителя и этим заслоняет и драму, и автора. Чем талантливее актер, тем тирания его несноснее для автора и вреднее для трагедии. Низложить эту обольстительную, но все же вредную тиранию можно двумя способами: или перенести центр театрального представления к зрителю, в партер, или перенести его к автору, за кулисы.

Первая мысль, которая могла бы явиться вслед за признанием театра поприщем соборного действа, была бы, по-видимому, та, что надо уничтожить рампу, снять, может быть, занавес, и сделать зрителя участником или даже и творцом представления. Вместо плоских декораций оставить четыре изукрашенные стены или внешний простор улицы, площади, поля. Обратить зрелище в маскарад, который и есть сочетание игры и зрелища. Но тогда зачем же было бы и собираться? Только для того, чтобы «соборовались народы», как поется в одной современной песенке? Занятие, конечно, не плохое, но куда же оно ведет?

Правда, к игре и зрелищу в маскараде примешиваются элементы тайны. Намеки на нее, секреты. Но это еще не таинство. Подобно тому, как самые жуткие страхи приходят в полдень, когда в притине ворожит злой Дракон, прячась за фиолетовыми щитами, так и самая глубокая тайна предстает тогда только, когда личины сняты.

Все меридианы сходятся в одном полюсе (или в двух, если хотите, — но по закону тождества полярных противоположностей всегда достаточно бывает говорить только об одном полюсе), — все земные пути неизменно приводят в один вечный Рим, — «все и во всем — только Я, и нет Иного, и не было, и не будет», — всякое единение людей имеет значение только постольку, поскольку оно приводит человека ко Мне, — от суетно-обольщающего разъединения к неложному единству. Пафос мистерии тем и питается, что случайное множество преображается таинственно в необходимое единство. Он напоминает, что каждое отдельное существование на земле является только средством для Меня, — средством исчерпывать в {184} бесконечности здешних переживаний неисчислимое множество Моих, — и только Моих, — возможностей, совокупность которых создает законы, но сама движется свободою.

А потому действующий и волящий в трагедии только один, что и прибавляет к единствам действия, места и времени также и единство волевого устремления в драме.

(Может быть, переходы в мыслях здесь покажутся кому-нибудь довольно неожиданными, — но я не аргументирую, по неумению делать это, а только излагаю одну мою мысль. «Философствую, как поэт»).

Действующий и волящий в трагедии должен быть всегда только один, и не в том смысле, что он ведет хоровое действие, а в том, что он является выразителем неизбежного, не трагическим героем, а его роком.

Современный театр представляет собою печальное зрелище раздробленной воли и потому разъединенного действия. «Разные бывают люди», — думает простодушный драматург, — «всяк молодец на свой образец». Ходит в разные места, замечает обстановку, быть и нравы, наблюдает разных людей, и очень похоже все это изображает. Козьмодемьянский и Налимов с Вакселем узнают себя и свои галстуки, и очень радуются, если автор, — по приятельству, — им польстил, или сердятся, если автор дал понять, что их наружности и их поступки ему не нравятся. Радуется режиссер, что он имеет довольно материала для занятной постановки пьесы. Радуется и актер тому, что может хорошо и интересно загримироваться, и передразнивает наружность и ухватки живописца X., поэта У., инженера А., адвоката В… Публика в восторге, — узнает своих знакомых и незнакомых, и чувствует себя в несомненном авантаже: какие бы общераспространенные грешки ни вытаскивались на сцену, все-таки каждый зритель, кроме малого числа выведенных, ясно видит, что изображен не он, а кто-то другой.

И ничего этого не надо. Никакого нет быта, и никаких нет нравов, — только вечная разыгрывается мистерия. Никаких нет фабул и интриг, и все завязки давно завязаны, и все развязки давно предсказаны, — и только вечная {185} совершается литургия. Что же все слова и диалоги? — один вечный ведется диалог, и вопрошающий отвечает сам, и жаждет ответа. И какие же темы? — только Любовь, только Смерть.

Нет разных людей, — есть только один человек, один только Я во всей вселенной, вопящий, действующий, страдающий, горящий на неугасимом огне, и от неистовства ужасной и безобразной жизни спасающийся в прохладных и отрадных объятиях вечной утешительницы — Смерти.

Многие надеваю на себя по воле Моей личины, но всегда и во всем остаюсь самим собою, — как некий Шаляпин во всех своих ролях все тот же. И под страшною маскою трагического героя, и под смешным обличием вышучиваемого в комедии шута, и в пестром балахоне из разноцветных тряпок, облекающем ломающееся на потеху райка тело балаганного клоуна, — под всеми этими закрытиями зритель должен открыть Меня. Как задача с одним неизвестным, предстает перед ним театральное зрелище.

Если зритель пришел в театр, как приходит в мир простодушный зевака для того, «чтоб видеть солнце», то я, поэт, создаю драму для того, чтобы пересоздать мир по новому Моему замыслу. Как в большом мире господствует одна Моя воля, так и в малом круге театрального зрелища должна господствовать только одна воля, — воля поэта.

Драма — так же произведение одного замысла, как и вселенная — произведение одной творческой мысли. Роком трагедии, случаем комедии является только автор. Но его ли во всем державная воля? Как он захочет, так все и будет. Он может по своему произволу соединить любящих или горестно разлучить их, возвысить героя или низвергнуть его в мрачную бездну отчаяния и погибели. Он может увенчать красоту, молодость, верность, смелость, безумное дерзновение, самоотверженность, — но ничто не помешает ему возвеличить уродство и разврат, и выше всех апостолов поставить предателя Иуду.

{186} «… в укор неправедному дню  
хулу над миром я восставлю  
и соблазняя соблазню».

Но актер тщеславен. Автора он заслонил своим случайным истолкованием, неожиданностью и разрозненностью своих бытовых и психологических наблюдений, и самую драму он превратил в собрание ролей для разных амплуа. Потом пришел режиссер и похитил ремарку. Потом рок драматического действа, глухой голос повелевающей Мойры запрятан волею директора театра в тесную суфлерскую будку. И когда было мало репетиций, то все на сцене смотрят в одну точку, откуда слышен первым рядам зрителей и досадный для них голос. И нещадно перевирают слова поэта.

Но разве я могу хотеть, чтобы из узкого подземелья доносился мой голос? чтобы по капризу режиссера придуманные мною на сцене окна обращались в ненужные для меня колонны? чтобы мое слово в ремарках воплощалось только в раскрашенную декорацию?

Нет, мое слово должно звучать открыто и громко. Поэта прежде, чем актера, должен слышать посетитель театрального зрелища.

Таким представляется мне театральное зрелище: автор или заменяющий его чтец, — и даже лучше чтец, бесстрастный и спокойный, и не взволнованный авторскою робостью перед зрителями, которые будут кричать на него в похвалу или в порицание (то и другое одинаково неприятно) и, может быть, принесли с собою ключи для веселого свиста, — чтец сидит около сцены, где-нибудь в стороне. Перед ним стол, на столе — пьеса, которая сейчас будет представлена. Чтец начинает по порядку, с начала:

Читает название драмы. Имя автора.

Эпиграф, если он есть. Попадаются интересные и полезные. Например эпиграф к «Ревизору»: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива. Народная пословица». Эпиграф грубый, — такой уж и был этот автор, — но справедливый и удобный для установления надлежащей связи между зрителем и действием на сцене.

{187} Затем перечисление действующих лиц.

Предисловие или замечания от автора, если они есть.

Первое действие. Обстановка. Наименование находящихся на сцене лиц.

Выходы и входы актеров, как они обозначены в тексте драмы.

Все ремарки, не опуская даже и самых маленьких, хотя бы в одно только слово.

И по мере того, как чтец около сцены читает, раздвигается занавес, на сцене открывается и освещается указанная автором обстановка, выходят на сцену актеры, и делают то, что подсказывается прочитанными ремарками автора, и говорят то, что указано текстом драмы. Если актер забудет слова, — а когда он их не забывает! — чтец читает их, так же спокойно и так же вслух, как и все остальное.

И раскрывается перед зрителем действие, как раскрывается оно перед нами и в самой жизни: ходим и говорим по своей, мнится нам, воле; делаем то, что нам надо, или то, что нам вздумается, и стараемся осуществить свои, будто бы, желания, поскольку не препятствуют нам законы природы или желания других людей; видим, слышим, обоняем, осязаем, вкушаем, всеми своими чувствами и всеми силами ума пользуемся для того, чтобы узнавать, что есть в действительном мире, что имеет свое бытие и свои законы, отчасти для нас понятные, отчасти нам чудесные; чувствуем любовь к одному и ненависть к другому, и волнуемся иными еще страстями, и сообразно с ними устанавливаем наши отношения к миру и к людям. И, обыкновенно, не знаем, что самобытной нашей воли нет, что всякое наше движение и всякое наше слово подсказаны и даже давно предвидены в демоническом творческом плане всемирной игры раз навсегда, так что нет нам ни выбора, ни свободы, нет даже милой актерской отсебятины, потому что и она включена в текст всемирной мистерии каким-то неведомым цензором; и тот мир, который познаем, не иное что, как дивная на вид декорация, а за нею закулисная {188} неряшливость и грязь. Играем, как умеем, подсказанную нам роль, актеры и в то же время зрители, попеременно аплодирующие друг другу или освистывающие друг друга, приносимые в жертву, и в то же время приносящие жертву.

Может ли театр дать нам иное зрелище, чем то, которое дает нам широкий для наших сил и тесный для нашей боли мир? Да и должен ли? Играй, как живешь, переноси жизнь на сцену, — разве же не этого самого хочет и бытовой театр?

Но что же тогда остается от актерской игры? Ведь актер обращается в говорящую марионетку, — и это не может нравиться актеру, который любит выигрышный роли, и обращенное на него внимание партера, и вопли простодушного райка, и газетный шум вкруг его имени. Неприемлем такой театр для современного актера. Он презрительно скажет:

Это будет не театральное представление, а просто литературное чтение, сопровождаемое разговорами и движениями. Уж тогда лучше откровенно устроить театр марионеток, детскую забаву. Пусть движутся размалеванные куклы, пусть за кулисами говорит один семью голосами, — и говорит, и дергает за веревочку.

А почему же, однако, и не быть актеру, как марионетка? Для человека это необидно. Таков незыблемый закон всемирной игры, чтобы человек был, как дивно устроенная марионетка. И нельзя ему уйти от этого, и даже нельзя ему забыть это.

Настанет назначенный для каждого час, и каждый из нас, зримо для всех, обратится в неподвижную и бездыханную куклу, уже не способную более никакой исполнить роли…

Вот она, кукла изжитая и уже никому не нужная, лежит на холсте для последнего омовения, — и руки у нее сложены, как их сложили, — и ноги у нее протянуты, как их протянули, — и глаза у нее закрыты, как их закрыли, — бедная марионетка для одной только трагической игры! Оттуда, из-за кулис, кто-то равнодушный дергал тебя за незримую веревочку, кто-то жестокий пытал тебя {189} огненною мукою страдания, кто-то злой пугал тебя бледными ужасами ненавистной жизни, к кому-то беспощадному обращала ты в предсмертном томлении тоскующие взоры. А здесь, в партере, кого-то забавляли твои неловкие движения, — под подергивания страшной веревочки, — твои сбивчивые слова, — так тихо подсказывал притаившийся суфлер, — и твои ненужные слезы, и твой одинаково, как и слезы, жалкий смех. Довольно, — все слова твоей роли как-нибудь сказаны, все ремарки исполнены довольно точно, — сматывается веревочка, — и напрасно твои иссохнувшие губы хотят сказать новое слово, — разомкнулись, сомкнулись механически, — и затихли навеки. Спрячут, зароют, забудут…

Актер, и самый гениальный, не больше человека. Его роль, даже и самая выигрышная, меньше жизни, и легче ее. И, конечно, лучше ему быть говорящей марионеткой и двигаться, повинуясь внятному и бесстрастному голосу чтеца, чем отчаянно путать свою роль под хриплый шепот спрятанного в будке суфлера.

Единый ровный и бесстрастный голос «человека в черном» ведет все театральное действие, — и в соответствии с этим все на сцене должно устремляться к единству, необходимому для того, чтобы не рассеивалось непрочное внимание зрителя, не отвлекалось ничем от того, что в театральном зрелище единственно существенно, — от раскрытия действием драмы под многими и многообразными личинами единого и неизменного Моего лика.

Исполняющий действие никогда не бывает на сцене один. Даже и тогда, когда нет на видимой сцене других актеров, остающийся перед глазами зрителей ведет постоянный диалог с кем-то. Устремление к единому, ко Мне, может исходить только от того, что Мне полярно противоположно, — от многого, от не-Я. Но все ручьи должны слиться в одном море, а не потеряться в сыпучем песке разрозненного множества. Единый Лик, скрытый под личинами, должен проясняться перед зрителями в течение театрального действия. От этого и происходит требование, чтобы в драме был один только {190} герой, одно по существу исполняющее действие лицо, — одна только точка, на которой сосредоточивалось бы внимание зрителя. Все лучи сценического действия в одном должны сходиться фокусе, чтобы вспыхнуло внезапно яркое пламя восторга…

Другие действующие лица в драме должны быть только необходимыми ступенями приближения к единому Лику. Их значение в драме вполне зависит от той степени близости к раскрываемому в герое единству волевого устремления драмы, на которой они находятся. Только в этом их расположении по нисходящим ступеням одной и той же лестницы драматического действия лежит основа их индивидуальных различий, их отдельных характеров, которые иначе ни на что не были бы нужны в драме. Дездемона не потому так значительна в трагической ситуации, что у нее большая и трогательная роль, не потому, что это ее любил и погубил Отелло, а потому, что она была тою роковою, чья рука сняла с него личину, и для него самого открыла роковую лживость и двусмысленность мира.

Из того, что актер по существу должен быть в трагедии один, и следует то, что театр должен освободиться от актерской игры. Игра, со всем разнообразием верно наблюденных и точно переданных жестов и интонаций, со всем, что вошло в театральную традицию, и что приобретается прилежною выучкою, или что изобретается вновь выдумкою и догадкою даровитого актера, эта привычная нам игра, вдохновенная или строго рассчитанная, представляет собою изображение столкновения и борьбы людей совершенно отдельных, из которых каждый себе довлеет. Но таких автономных личностей на земле нет, а потому и борьбы между ними нет, а есть только видимость борьбы, роковая диалектика в лицах. Немыслима и борьба с роком, — есть только демоническая игра, забава рока с его марионетками.

Чем лучше играет актер роль Человека, чем патетичнее восклицает он:

— Постучим щитами, побренчим мечами, — {191} тем смешнее его неуместная игра, тем яснее его непонимание роли. «Некто в сером» еще ни от кого не принял вызова на поединок. Девочка не дерется со своими куклами, — она их рвет и ломает, а сама смеется или плачет, по настроению.

Для нас становится уже смешною слишком усердная актерская игра, и великолепная декламация, и величественный жест, и чрезмерная добросовестность в передаче бытовых особенностей, — от всех этих прелестей нам становится даже несколько неловко. Как бывает неловко, когда в обществе чинном вдруг кто-нибудь заговорит громко и взволнованно и начнет жестикулировать. Не стоит играть очень усердно. Только раек хохочет и плачет от того, что представляется на сцене, — партер слегка улыбается, иногда грустно, иногда почти весело, всегда иронически. Для него не стоит играть.

Трагедия срывает с мира его очаровательную личину, и там, где чудилась нам гармония, предуставленная или творимая, она открывает перед нами вечную противоречивость мира, вечное тождество добра и зла и иных полярных противоположностей. Она утверждает всякое противоречие, всякому притязанию жизни, правому ли, нет ли, одинаково говорит ироническое *Да*! Ни добру, ни злу не скажет лирического *Нет*! Трагедия — всегда ирония, и никогда не бывает она лирикою. Так и надо ее ставить.

И потому не должно быть на сцене игры. Только ровная передача слово за словом. Спокойное воспроизведение положений, картина за картиною. И чем меньше этих картин, чем медленнее сменяются они, тем яснее выступает перед очарованным зрителем трагический замысел. Пусть не старается и не ломается трагический актер, — чрезмерность жеста и напыщенность декламации приходится оставить на долю шута и скомороха. Актер должен быть холоден и спокоен, каждое слово его должно звучать ровно и глубоко, каждое движение его должно быть медленно и красиво. Трагическое представление не должно напоминать мелькание картин в кинематографе. И без этого мелькания, {192} досадного и ненужного, очень длинный путь к пониманию трагедии должен пройти внимательный зритель.

Дальше всего от зрителя стоит герой трагедии, первый выразитель Моей воли, — всего длиннее путь к его пониманию, по крутой лестнице надо зрителю к нему подняться многое в себе и вне себя преодолеть и победить. А чем дальше от героя, тем ближе к зрителю, тем понятнее для него, и, наконец, лица драмы становятся уже столь близки к зрителю, что более или менее совершенно совпадают с ним. Они становятся похожими на хор древней трагедии, говорящий то, что сказал бы любой из сидящих на ступенях амфитеатра.

Вот пришел в театр мирный и довольный собой буржуа. Как же ему принять завязку и развязку драмы, и что он в ней поймет, если все чуждые его понятиям речи будут раздаваться со сцены? Как трагедия Шекспира не обходилась без шута, так и современная драма не может обойтись без этих шаблонных манекенов, у которых лица стертые, механизм слегка попорчен и скрипит, и слова тусклые и ходячие. И если сам буржуа содрогнется от их нестерпимой плоскости, то это и хорошо. В этом будет утешительный признак того, что и он приближается к пониманию под разными личинами таящегося единого Лика, оскорбленного, но не убитого плоскостью земных речений. В этом лежит неложное оправдание и легкой комедии, и фарса, и даже балаганного скоморошества. И даже порнографии.

В этом есть также и другое значение, — потому что это пока единственный способ в театре общедоступном, — опять не говорю о театре интимном, наиболее для нас дорогом и желанном, но о котором говорить так трудно, — единственный способ приобщить зрителя к действию. Единственный и, может быть, во многих случаях достаточный.

Даже и сама мистерия, будучи действием в высокой степени соборным, все же требует одного исполнителя, жреца и жертву, для таинства самопожертвования. Не только высший род общественного деяния, мистерия, но и все вообще {193} общественное совершение в то же время совершенно индивидуально. Всякое общее дело делается по мысли и плану одного, — всякий парламент слушает оратора, а не галдит соборно, соборуясь в соборном веселом гаме. «На сосуде — печать, на печати — имя; что таится в сосуде, знают запечатавший и посвященный». Храм открыт для каждого, но имя строителя врезано на камне. Приходящий же к алтарю должен оставить свою злобу за порогом. И потому толпа, — зрители, — не иначе может быть приобщена к трагедии, как только посредством сожигания в себе своих ветхих и плоских слов. Только пассивно. Исполняющий же действие всегда один.

Какой может быть интерес для сцены в том, чтобы наводнить ее множеством лиц, из которых каждое притязает на свой характер и на отдельную свою в драме роль? Досадно для понимающего драму их мелькание, трудно запоминать их, и не к чему. Даже и читать драмы поэтому трудно, — постоянно приходится заглядывать в список действующих лиц. Потому и на книжном рынке драма не в фаворе.

Не все ли мне равно, кто суетится и хлопочет на сцене, Шуйский или Воротынский, — если я знаю, что передо мной пройдет сейчас трагедия самозванства, так гениально замышленная гением русской истории (и так еще бледно намеченная гениями русской литературы)! Говорит один, говорит другой, — да не твои ли это слова, простодушный зритель? Рядом с червонным золотом поэзии не твои ли на полу сцены покатились тусклые, давно истертые, и все же дорогие тебе пятиалтынные?

Наивный расчет, — но мудрый и верный, — подбирая с жадностью свои пятиалтынные, возьмет театрал и Мое тяжелое золото, и за него продаст Мне свою легковесную, но все же милую мне душу. Но все-таки пусть бы лучше меньше было на полу сцены этой разменной монеты: — пожелание, направленное к драматургами

Один в драме волящий — автор, один выполняющий действие — актер, один бы должен быть и зритель. В этом отношении прав был тот безумный король, который {194} один в своем великолепном театре слушал игру своих актеров, таясь за тяжелым штофом в тишине и темноте королевской ложи. В трагическом театре каждый зритель должен чувствовать себя этим безумным королем, утаившимся ото всех. И никто не должен видеть его лица, и никто не удивится тому, что

«он тайною завесил  
страстей своих игру,  
порой у гроба весел  
и мрачен на пиру».

И если он задремлет и даже совсем заснет, — искусство же — золотой сон, — и почему драме не быть ритмическим сновидением? — никто не посмеется над ним, и никого не обеспокоит и не шокирует его внезапный в самом патетическом месте храп.

И сам он не должен ни видеть, ни слышать никого, — ни простосердечно отражающих на своих лицах все чувства, настроения, огорчения и сочувствия, ни притворяющихся понимающими и умными. Не видеть ни носового платка у покрасневших глаз, ни нервно смятой перчатки в беспокойных руках. Не слышать сморкающихся и всхлипывающих, ни тех, кто смеется и тогда, когда надо смеяться, и тогда, когда надо плакать. В тишине, в темноте, в уединении должен быть зритель трагического зрелища. Как суфлер в тесной своей будке. Как театральная мышь.

Не развлекаемый ничем посторонним, зритель не должен быть развлекаем и на сцене ничем, что не входит в состав строго необходимого для драмы. Будут ли на сцене превосходно расписанные декорации, или одни только повиснуть на ней и лягут сукна, — во всяком случае сцена должна располагаться в одном плане. Зрелище должно быть, как картина, чтобы не надо было зрителю засматривать за актера, в глубину многопланной сцены, в ту область, где может оказаться что-нибудь внешне скрытое, в то время, как надлежало бы искать открытого в действующем, в волящем и в созерцающем.

Декорация приятна на сцене, — она сразу дает должное настроение, дает зрителю все внешние намеки, — и отчего {195} же ей и не быть? Если и в широком внешнем мире так же:

«И вдруг декорацией плоской  
мне все показалось тогда, —  
заря протянулась бумажной полоской,  
блесткой блеснула звезда».

Но потерянный в мире внешних декораций приходит в театр, чтобы найти себя, — чтобы прийти ко Мне. И нельзя развлекать его взоров излишне пышным многообразием декораций. Поэтому, между прочим, лучше, чтобы вся драма совершалась в одной декорации. Во всяком случае в каждый данный момент зритель должен знать, на что следует ему смотреть, что надо на сцене видеть и слышать. В этом помогают ему громко произносимые чтецом ремарки автора, в этом же, конечно, поможет ему и все искусство механических приспособлений. Все, что является зрителю на сцене, должно быть значительно, каждая подробность обстановки должна быть строго соображена, чтобы не было ничего перед зрителем лишнего, ничего сверх самого необходимого.

В этом же направлении, может быть, уместно и целесообразное распределение освещения: может быть, зрителю должно быть показываемо только то, что он в данный момент должен видеть, а все остальное должно бы тонуть во тьме, — как и в нашем сознании падает под порог сознания все предстоящее, на что мы сейчас не обращаем внимания. Оно есть, и в то же время его как бы нет. Потому что для меня существует только то, что во Мне и для Меня, — все же остальное, несмотря на его возможную для кого-нибудь реальность, покоится только в мире возможностей, только ждет своей очереди быть.

Такова намечаемая форма театрального зрелища. И содержание, влагаемое в эту форму, — трагическая игра Рока с его марионетками, — зрелище рокового истаивания всех земных личин, — мистерия совершенного самоутверждения. Играя, играю куклами и личинами, — и зримо для мира спадают личины и покровы, — и таинственно открывается единый Мой лик, и, ликуя, торжествует единая Моя воля. {196} Моя роковая ошибка завязывает все узлы, и бьюсь в сжимающихся путах земных неисходных противоречий, — и разрезывает роковые узлы острый стилет, пронзающий Мое сердце. Веселою игрою воздвиг Я миры, — и Я — жертва, и Я — жрец. Утешает горящая любовь, и сгорая сгорает, — и последняя утешительница — Смерть.

Конечно, к трагедии тяготеет театр. И должен стать трагическим.

Всякий фарс в наше время становится трагедиею, смех наш звучит для чуткого уха ужаснее нашего плача, и восторгу нашему предшествует истерика. В старину смеялись веселые и здоровые. Смеялись победители. Побежденные плакали. У нас смеются печальные и безумные. Смеется Гоголь… У Моего безумия — веселые глаза.

Наша комедия, попросту сказать, не иное что, как только смешная и забавная трагедия. Но смешна для нас и трагедия.

Страдания молодого Вертера? Нет, — страдания сознательного гимназиста. Это — очень смешно, но и очень серьезно. Его могли бы высечь розгами, — но он застрелился. Девочки толпятся около вырытой для него могилы, розы падают на его гроб, — родители плачут и сморкаются. Они хотели его высечь, но не успели. Это — не их вина.

Разливается вкруг нас зыбкий смех, как музыка. Он ритмичен, может быть. Он хочет пляски. И разве только одна Смерть танцует на свежих могилах? Мы тоже умеем плясать. Мы — страшно веселый народ, — мы пляшем, как семья гробовщиков в холерный год…

Каково бы ни стало содержание будущей трагедии, но без пляски ей не обойтись. Догадливые драматурги не даром и теперь ставят в своих пьесах кек‑уок, матчиш и еще какую-то ерунду.

Но пляска, надеюсь, будет хоровая. И вот для этого надо снять в театрах рампу.

Если современный зритель только тем может участвовать в театральном зрелище, что узнает себя в подставляемых ему со сцены более или менее кривых зеркалах, {197} то следующею ступенью его участия в трагическом действе должно быть его участие в трагической пляске.

Хорошо, что пляшет Айседора Дункан, обнаженные окрыляя пляскою ноги…

«Так мило знать, что с нами вместе  
жизнь иная есть!» (Валерий Брюсов).

Но скоро и мы все заразимся этою «иною жизнью», и как хлысты, хлынем на сцену и закружимся в неистовом радении.

Действие трагедии будет сопровождаться и перемежаться пляскою. Веселою? Может быть. Во всяком случае, более или менее неистовою. Потому что пляска и есть не что иное, как ритмическое неистовство души и тела, погружающихся в трагическую стихию музыки.

Если ты смотришь на пляшущего и думаешь, что он кружится, и обливается потом, и потому любит обливаться нежным благоуханием духов, то ты ошибаешься, конечно. Это не он кружится перед тобою, — мир вращается вокруг него все быстрее и быстрее, мрея, истлевая, истаивая в быстром, вольном и легком движении. И ты не видишь этого всемирного кружения, потому что ты робок и благоразумен, и не смеешь предаться расторгающему оковы ежедневности неистовому ритму пляски. Ты видишь только смешное, — слишком красные лица, неловко отставленную или некрасиво согнутую руку, смокшие прядки волос и эти противные мелкие капельки на молодой коже. Ты не знаешь, что это сладким огнем веет мировое кружение на предавшееся всемирной пляске исступленное тело, и эдемские росы сочетали в себе отрадную прохладу и отрадный зной.

Бьется о белую шею черный локон, мелькает из-под белого платья кончик белого башмака, радостная блеснет и уносится улыбка на алых устах, шлейф влечется и задевает. Надень перчатки, пригласи какую хочешь даму, не бойся, — это же только бальный танец, и ты не на Брокене, а в танцевальном зале в доме баронессы Журфикс. Пол натерт воском, — «даром мудрых пчел», — но совсем не опасен. «Девица Снандулия танцует только {198} с теми, кто ей партия» (Ведекинд: «Пробуждение весны»), — она — девица благовоспитанная, хотя «платье у нее вырезано спереди и сзади, — сзади до пояса, а спереди до умопомрачения. Рубашки на ней, должно быть, совсем нет».

Этот бальный танец — только намек на то, должна быть трагическая пляска. Правда, корсет, перчатки и башмаки танцующей дамы отчасти, хотя бы и в слабой степени, соответствуют маске древнего трагического лицедея. Но ведь мы уже знаем, что сделанная театральным бутафором маска нам не нужна, как бы хороша она ни была. Мы свои собственные носим всегда личины, и они так хорошо исполняют свое назначение, что не только других, но и самих себя мы часто обманываем игрою их выражений.

Весь мир — только декорация, за которою таится творческая душа, — Моя душа. Всякое земное лицо и всякое земное тело — только личина, только марионетка для одной каждая игры, для земной трагикомедии, — марионетка, заведенная на слово, жест, смех и слезы. Но приходит трагедия, истончает декорации и обличия, и сквозь декорацию просвечивает преображенный Мною мир, мир Моей души, исполнение единой Моей воли, — и сквозь личины и обличия просвечивает единый Мой лик и единая Моя преображенная плоть. Плоть прекрасная и освобожденная.

Ритм освобождения — ритм пляски. Пафос освобождения — радость прекрасного, обнаженного тела.

Пляшущий зритель и пляшущая зрительница придут в театр, и у порога оставят свои грубые, свои мещанские одежды. И в легкой пляске помчатся.

Так толпа, пришедшая смотреть, преобразится в хоровод, пришедший участвовать в трагическом действии.

# **{199}** Георгий Чулков **{201}** Принципы театра будущего

## I

Страшно и радостно говорить о будущем. Страшно, потому что будущее не всегда принадлежит нам; радостно, потому что с ним связана наша надежда и наша любовь.

Говорить о будущем, это значит внимательно приглядываться к современности и в ней искать семена новых бурь и новых видений.

Страшно и радостно говорить о театре: в театре странно и таинственно сплетаются начало преходящее с началом вечным.

В эпохи, когда театр падает и вырождается, когда сценические формы — казалось, завершенные — истлевают, как ветхие одежды, в это самое время являются новые создания искусства, возникают новые формы театра.

Я буду говорить о принципах театра будущего, основываясь на том, что дает нам современность: полагаю, что, несмотря на чрезвычайную расшатанность европейской культуры, в ней уже теперь заложены некоторые элементы будущей культуры, и что в ее предсмертную песнь привносится новая мелодия новой жизни.

Что произошло с драмой? Где уверенная цельность и законченные формы театра Шекспира? Определенный и резкие очертания старого театра в наше время стерлись, смешались подобно тому, как современная душа перестала утверждать себя в миросозерцании строгом и догматическом. Безвременье положило властно свою печать и на лица, и на «маски».

Но это смущенье перед великими днями, это странное предчувствие свойственно, разумеется, лишь избранным душам; обыкновенный, средний человек, а, следовательно, {202} и средний театр — вне этих влияний; он еще связан крепкими узами с буржуазной средой, и в нем нельзя искать ничего, что могло бы раскрыть нам смысл и тайну грядущей культуры. Мещанский театр стоит еще крепко, но если бы даже ему угрожала гибель, и он горел бы на наших глазах, все-таки из этого костра Мировой Феникс не возник бы: мещанский театр от будущего театра отделен темной и немой стеной.

Итак, элементы нового театра надо искать не там, где находит удовлетворение своему вкусу буржуазия. Лишь немногие, «стоящие на аванпостах человечества» — по выражению Ибсена — являются теперь пророками будущей культуры и будущего театра. К их голосам надо прислушаться.

Исследуя природу современного театра в тех его проявлениях, где он уже порывает связь с буржуазной культурой, мы поражаемся прежде всего богатством элементов *лирических*. Когда-то Шиллер писал: «Трагедия есть воспроизведение не только чувств и побуждения действующих лиц, но и самые события, из которых они проистекают и в которых выражаются; *этим она отличается от форм лирической поэзии*, в которой также поэтически изображаются известные душевные состояния, но не действия». («О трагическом искусстве»). Современный театр отчасти опровергает основное положение старой эстетической теории. Мы видим новую трагедию, в которой торжествует начало лирическое в безусловной и чистой его форме. Если у Ибсена не все драмы исполнены лиризма, то у Метерлинка, например, лиризм преобладает явно над тем, что привыкли называть действием. Нам, русским, особенно это близко и понятно, благодаря нашей влюбленности в Чехова, этого изумительного лирика, овладевшего тайнами театра.

Раскрытие лирического начала в драматической поэзии, конечно, лишь первый момент, определяющий природу новой драмы: он далеко не исчерпывает всего содержания желанного нам театра. И мы не должны забывать, что основной принцип театра вовсе не колеблется введением лирического начала: значение всякого драматического представления {203} определяется наличностью *действия*, и лирика лишь прекрасная спутница, ведущая нас непосредственно к священному алтарю.

Однако, чтобы предугадать и понять принципы театра будущего, необходимо разобраться в том, в каком отношении находится эта современная лирика к общим материальным и духовным основам нашей жизни.

Лирика в современном театре — это великий признак необычайной усталости поэта. Поэт утомлен множеством темных противоречий, которые жадно и бесстыдно терзают нашу жизнь. Все свидетельствует о том, что мы накануне событий, и в то же время мы сознаем непрестанно нашу внутреннюю слабость перед лицом новой эпохи. Лирик, избравший для своего произведения форму сценическую, уже этим выбором своим показывает, что вчерашний индивидуализм, за которым он скрывал свою тоску, не может его спасти теперь, и с этой тоской своей он выходит на подмостки и зовет народ, чтобы с ним поделиться своей печалью.

Ведь, отдавая свое произведение актерам, драматург в той же мере отдает его и зрителям, и каждый зритель потенциально актер, и каждый актер — созерцатель всего действия в целом.

Такой уединенный и замкнутый в себе поэт, как автор «Serres Chaudes», пишет драму за драмой. И во всех этих драмах в сущности лишь одно действующее лицо — это он сам, его смущенная и заблудившаяся душа.

Муза поэта, «как сомнамбула», выходит на улицу и блуждает среди толпы, кружится в мерном печальном танце и шепчет тихие слова о любви и смерти. Она простирает свои бледные руки к толпе и, если добродетельные и трезвые буржуа оттолкнут эти слабые руки, их примут такие же безумцы, как поэт, и тогда лирическое начало перейдет в драматическое действие. Сомкнутся руки, образуется хоровод и зазвучит братская песнь. Если мы обратимся к самой теме Метерлинка, мы увидим лицо Смерти и лицо Любви, и вокруг этого двуединого начала странных людей, подобных марионеткам. И сам Метерлинк {204} говорит про них: «Il n’y a autour d’elle (т. е. смерти) que de petits êtres fragiles, grelottants, passivement pensifs». («Thèâtre». I. Préface). Драма разыгрывается на краю пропасти. Слова и слезы звучат так, что бездна кажется безмерной и в ней чудится непонятный отзвук. И почти все драмы Метерлинка — «L’Intruse», «Les Aveugles», «Intérieur», «La Mort de Tintagiles» и др. — все исполнены необычайных предчувствий.

В чем же сущность этих предчувствий, раскрытых современной лирической драмой? Я думаю, что все они свидетельствуют о том, что «люди, стоящие на аванпостах человечества», внезапно увидели великую опасность слепого индивидуализма, но пути к преодолению его еще не нашли. Предчувствия стали прозрениями, лирика стала пророчеством. То, что казалось недавно незыблемым и крепким, ныне шатается, как былинка от легкого дуновения ветра.

Это сознание непрочности наших переживаний и больно и радостно. Страшно, конечно, отрываться от безмятежности прошлого, от родных полей и медленной речи деда, но вместе с тем радостно видеть, как зарево покрыло полнеба, и слышать неровные тревожные крики и новые песни о роковой борьбе и жертве. Но старый сад еще шелестит и нежно дышит своими белыми цветами. «О, сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы, опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя… Если бы снять с груди и с плеч тяжелый камень…» Но мы никогда не забудем нашего прошлого. Сад продадут за долги наши, и когда мы будем торопливо уезжать из родного гнезда, нам будут мерещиться среди деревьев милые тени. «Посмотрите, покойная мама идет по саду… в белом платье!» («Вишневый сад», — Чехова).

Но противоречия возникают снова и снова, сад кажется страшным и, когда вечером проходишь по саду, старая кора отсвечивает тускло, и голоса чудятся погибших и замученных здесь, среди душистых и пьяных деревьев. Метерлинк на Западе и Чехов у нас русских — вот великие творцы лирической драмы.

{205} Новое мироотношение, которое раскрывается в современной лирической драме, обусловливает, разумеется, и новые сценические формы. В драме уже отсутствует интрига; а у Метерлинка нет и «характеров»; событие, стоящее в центре драмы, не совершается на глазах зрителей, а невидимо влияет на души действующих лиц; представление становится похожим на ряд видений; диалог приобретает характер музыкальный, в чем легко убедиться, прислушиваясь, например, к ритму метерлинковской драмы.

Однако, я вовсе не утверждаю, что театр будущего будет повторять приемы нашего лирического театра. Я хочу только сказать, что душа современного лирического театра обращена к будущему, и в ней, как в зеркале, отражается будущая культура. Но подобно тому, как в зеркале все проецируется на плоскости и в нашей современной драме нет той глубины, внутри которой возможно положить начало новому действию. И это имеет свои внутренние и материальные причины. По своему мироотношению лирический театр весь в будущем; по методам театральной постановки он весь в прошлом: по прежнему рампа отделяет зрителей от актеров; по-прежнему театр остается эстетическим зрелищем и не становится культовым действием; по-прежнему, литература преобладает в нем над музыкой; по-прежнему, театр остается вне круга религиозных переживаний.

Все это я говорю не в осуждение лирической драмы: пока наша общественность носит буржуазный характер; пока мы отделены друг от друга материальными перегородками, — а сущность наших внутренних отношений характеризуется слепым индивидуализмом — мы не в состоянии создать такой театр, который ввел бы в драму зрителя, как действующее лицо. И это вполне понятно: только в будущем обществе возможно будет обращаться непосредственно к душе своего ближнего: теперь непроницаемый туман суеты и материальной борьбы отвлекает человека от самого важного и существенного, от сближения с ему подобными на почве общего действия вокруг {206} реальностей, которые он признает по природе своей абсолютными. Я далек от оптимистической веры в то, что *все* будущее общество превратится в счастливый и праведный рай, но я верю, что это самое общество выделит из своей среды те элементы, которые способны создать ряд общин на почве однородных религиозно-эстетических переживаний. Быть может, глубокое разделение произойдет внутри будущего общества…

Обращаясь к современности, надо сказать, что не все лирические драматурги являются предвестниками будущего театра: иные из них своими драмами лишь свидетельствуют об упадке буржуазной культуры и по переживаниям своим мещане, вполне определившиеся. Пшибышевский, так часто склонный к вульгарному модернизму; Ведекинд, со своим поверхностным и грубым отношением к теме пола и любви; Д’Аннунцио, с псевдоаристократической пышностью; Гофмансталь, с бесплодным и бессильным эстетизмом; Шницлер с дешевым скептицизмом: все они упадочники по существу и ничего не провидят в будущем.

## II

В драмах Метерлинка и Чехова лиризм преобладает над действием; вместе с тем в этих драмах мы уже открываем и другую не менее важную черту: это — *символизм*. Правда, иные склонны отрицать вообще самостоятельное значение символизма и утверждают обычно, что всякое искусство — символично[[38]](#footnote-39). И даже видный теоретик «нового» искусства Реми-де-Гурмон начал свою статью о символизме с известного парадокса: «Il у a deux classes d’écrivains, ceux qui ont du talent, — les Symbolistes; ceux qui n’en ont pas, — les Autres». Однако, когда мы говорим о символической драме, то нам не приходит в голову Шекспир, и мы невольно вспоминаем об {207} Ибсене. Я думаю, что до последнего времени искусство было символично не в том смысле, как символичны произведения Ибсена или Кнута Гамсуна. Символ отличается от художественного образа по способности к движению. В символизме есть элемент динамический. Драму Шекспира, хотя она и полна движения и действия по теме своей и по принципам своего развития, нельзя назвать символической драмой, потому что самая основа, из которой она сделана, неподвижна; (этим, конечно, не умаляется значение Шекспировской драмы: статика в искусстве так же нужна, как и динамика). Символизм, как жизнь и движение в первоначальных элементах художественного произведения, воспринимается нами непосредственно и влияет на нас иначе, чем обыкновенный эстетический феномен. Чтобы пояснить мою мысль, я обращусь к другой стороне символизма. Символизм раскрывает себя, как известное определенное мироотношение поэта: соотношения между творящей личностью и объектом могут определяться: или преобладанием начала, стоящего вне личности, — и тогда утверждается искусство *не* символическое (Софокл, Шекспир, Толстой и др.); или преобладанием личности, в ее абсолютной сущности, и тогда утверждается искусство *символическое* (Эдгар По, Достоевский, Ибсен и др.). Правда, во всяком искусстве художник — владыка того мира, который он создает, но иные из художников добровольно утверждают абсолютный центр вне себя.

Итак, искусство может утверждать себя, опираясь на мир, стоящий вне личности, и тогда мы имеем систему статическую: вот почему художественная ткань-основа такого искусства — неподвижна. Если же творящая личность ищет опоры для создания своего мира *только в себе самой*, тогда мы имеем систему динамическую: художественный феномен превращается в символ, элементы произведения приходят в движение, и, наконец, — последующая переживания приводят нас к неприятию эмпирического мира, как начало преходящего и непрочного. И это «неприятие» совершается помимо «идей», непосредственно, «мистически».

Но, конечно, такое разделение поэзии *условно*, и эта {208} условность зависит от психологии поэта. Психология это та среда, чрез которую проходят творческие переживания поэта. И в этой среде происходит ряд сложных процессов, нарушающих первоначальную цельность творящей личности.

Символический театр — это Ибсен. В таких драмах, как «Росмерсхольм», «Привидения», «Когда мы мертвые пробуждаемся» и нек. др., мы уже при первых фразах диалога находимся под властью символов. Мы зачарованы тою магическою силой, которая исходит из души Ибсена. Он внушает нам непосредственно, что лад и строй нашего «бытия» изначально нарушен, что гармония этого «реального» мира — лишь золотой сон, и что мы — мертвецы пока, и нам надлежит проснуться рано или поздно.

Но если Ибсен видит и знает больше, чем Метерлинк, если он прежде всего провидец и пророк, то как драматург, он соединен крепкими узами со старым театром. Архитектура его пьес строго соответствует условиям современности, и в этом плане он почти не двигает нашего театра.

Лирика, символизм и музыка — вот те элементы, которые — на мой взгляд — положены в основу нового театра. И если Метерлинк — творец драмы *лирической*, Ибсен — *символической*, то творцом *музыкальной* драмы является, конечно, Вагнер.

## III

Ницше говорил о Вагнере: «У него есть третьего дня и послезавтра, но у него нет сегодня». Но тот же Ницше говорил: «Вагнер — современный художник par excellence». Кто же Вагнер? Художник современности по преимуществу или зачинатель новой культуры? Вопрос этот имеет роковое значение, потому что Вагнер для нас не безразличен, его тема — для нас больная тема, его мятеж совпадает в своем основном моменте с бунтом, который характерен для личности, желающей себя утвердить до конца. А какая иная тема более значительна в наше время, чем тема об утверждении личности? В конце {209} концов ставится последний вопрос, какова природа вагнеровского мистицизма, т. е. имеем ли мы дело с новым, себя не сознавшим романтизмом, или Вагнер — воистину мистик, уже освободившийся от иллюзий старого романтизма.

Этот острый и больной вопрос интересует нас в данном случае в связи с темой театра вообще. Вагнеровский театр я взял, как пример попытки выйти из заколдованного круга европейского театра XVIII и XIX веков. В театре Вагнера особенно остро чувствуются те противоречия, которые волнуют нас. Театр Вагнера для нас имеет значение не только, как замечательный феномен эстетический, но и как трагическая попытка создать театр религиозный. И если попытка эта не увенчалась успехом, то виноват в этом не только Вагнер, но и вся европейская культура нашего времени.

В древнем эллинском театре в центре его утверждения стоял миф. Таким образом, религиозный характер его был несомненен. Мифотворчество, как акт религиозно-эстетический, объединял людей по существу; общность интимных переживаний, в древнейшую эпоху явно эротических, впоследствии также утверждалась на почве любви-влюбленности и любви-страдании, И страдание, и любовь-влюбленность — это дух трагедии. Моменты, которые определяли эту общность народных переживаний, раскрываются перед нами трояко: в гармонии, ритме и мелодии.

Но вот с исходом человечества из эллинской культуры и — главным образом — с наступлением христианской эры начинается постепенное отделение от гармонии элементов ритмических и мелодических. Это разложение религиозного театра было заметно и в эпоху средних веков: оно обусловливалось дифференциацией религиозных переживаний. Все, что было вне католического культа, имело нецельный характер. Истинный театр того времени был алтарь, и героями были Христос и Мадонна. Священники, как актеры, «правили» свое святое «ремесло», и народ умел участвовать в этой священной «игре».

У средневекового театра была явная связь с церковью, {210} но здесь мы имеем дело с явлением варварским. Я имею в виду те представления, которые теперь известны под общим именем мистерий; вот эти средневековые «ludus» и «miracle» были теми религиозными играми, которые определяли собою природу средневекового театра.

Итак, в эпоху средних веков мы не видим уже цельности эллинского театра в его высокой форме трагического религиозного действия: его заменила христианская трагедия — литургия. В древнем мире веяла тень Рока, в средневековом мире — тень Голгофы.

Вагнер понимал это и, обращаясь к чистой музыке, как первоисточнику искусства и театра, искал ее возрождения в эпоху более позднюю. Но — кажется — несмотря на гениальность творцов новой музыки, никто из них, за исключением Бетховена, не указал настоящего пути для спасения и воссоздания синтетического искусства.

Бетховен стал Колумбом для нас, открыв новый религиозно-эстетический мир своей Девятой Симфонией. Все наши скорби и томления перед лицом всемогущей необходимости, в холодном лоне атеистической европейской культуры нового времени, теперь нашли себе выражение в первых трех частях знаменитой симфонии и религиозно разрешились в финальной части чрез Слово, в песне вселенского братства. На это уже указывал Вячеслав Иванов.

Впервые в симфонической музыке Бетховена мы видим начало религиозного действия. Если бы музыка была для всех внятна, если бы ее таинственный язык был общедоступен, государственная власть, конечно, давно сожгла бы Девятую Симфонию и казнила тех смельчаков, которые решились бы ее исполнять. Эта роковая симфония раскрывает нам самую сущность религиозного мятежа и указывает на исход из мира мучительных противоречий.

Исход из Бетховена один — в «комуническую» драму, создать которую мечтал Рихард Вагнер.

В сфере поэзии мы также наблюдаем губительное отчуждение слова от начала музыкального: поэзия после гибели эллинского мира превращается постепенно в «литературу», {211} в описание, в повествование. Попытка освободиться от «литературы» — это театр Шекспира: в нем все основано на стремительном действии, на остром чувстве трагического. Но все-таки Шекспир волновал мир и волнует нас теперь эстетически и только эстетически, а не религиозно. Я думаю, что причина этой отчужденности лежит в отсутствии у него музыки, т. е. такого начала, которое магически связывает художника с народом. Вот почему Шекспир, несмотря на свою гениальность, не пролагает пути в сокровенное «святое святых» души народной.

Но не опера, разумеется, является исходом из шекспировской драмы. Вагнер думал, что вся беда в том, что в опере до него, Вагнера, был постоянный разлад между композитором, либреттистом, певцом и танцором. Он мечтал, что музыка, как любящая женщина, соединится, наконец, с божественным женихом Словом. Я думаю, что любовный союз музыки со Словом не осуществился в полноте своей и у Вагнера: он забыл, что Эрос не терпит посторонних свидетелей своих таинств; Вагнер забыл, что толпа зрителей, отделенная от действия рампой, не может участвовать в событиях так непосредственно, как участвовала она в религиозных действиях в до-эсхиловскую эпоху; Вагнер не понимал, что *миф* для нас имеет религиозное значение только в том случае, если мы уже не взвешиваем его эстетически и не оцениваем исторически, а принимаем его непосредственно; мы не можем уйти от исключительно эстетического отношения к вагнеровской драме именно в силу того, что мифологическая основа ее ведет нас в историю, а не из истории, как это бывает в эпохи живого мифотворчества.

Правда, в основе творчества Вагнера лежит вечная религиозная идея неприятия мира, но, ведь, эта идея становится для нас роковой в связи с идеей конца. Раскрытие этой идеи в статическом плане Шопенгауэровско-буддийских настроений для нас неинтересно, неинтересно для всех тех, кто узнал последнюю тайну пошатнувшегося {212} мира. А сомнительное христианство Вагнера не нашло путей для воссоединения религиозной общественности и религиозного творчества.

Вагнер колеблется между оптимизмом Фейербаха и пессимизмом Шопенгауэра. От Шопенгауэра он идет к христианству и приводит в ужас Ницше. Но все эти идейные блуждания для нас не имеют значения, пока мы желаем познать природу театра Вагнера, как особую форму сценического творчества. Сам Вагнер менял несколько раз свои объяснения к «Кольцу Нибелунгов», но от этого ценность «Кольца» и смысл музыкально-драматической формы, созданный для него Вагнером, не изменился.

«Искусство — говорит Вагнер — есть живое представление религии». Но не лучше ли определить искусство, как форму действия, а не как представление? Я думаю, что определение Вагнера прекрасно, но оно прекрасно для сегодняшнего дня: после завтра уже будет иное. После завтра в искусстве раскроется сущность действия, а представление будет уже определять искусство, как второй момент.

«Жрец искусства это тот, кто никогда не лжет», но — ведь маска в существе своем есть ложь, если кто-нибудь стоит рядом без маски. Дабы завоевать истину, надо создать маску всенародную, т. е. разрушить рампу. Только тогда действие искусства рассечет жизнь, как жезл жреца, и багряная рана жертвы откроет нам литургическую тайну бытия.

Только путем общего религиозного действия мы найдем верное оправдание антиномичности искусства и на этой почве сумеем создать новый освобожденный театр. Музыка займет центральное место в этом театре будущего. Нам надо найти «послезавтра», и это «послезавтра» есть исход из драмы в событие, из представления в действие, из внерелигиозного театра в театр-культ. Актер отождествится со жрецом в моменте таинства, когда чудо найдет себе эквивалент в действенном символе. Наш современный декадентский индивидуализм потеряет свой {213} смысл в грядущем обществе. С внешней стороны это будущее общество, разумеется, будет построено не на буржуазных основаниях, и это новое материальное условие не пройдет бесследно для будущего театра. Актер должен быть свободным, и в будущем обществе он осуществит эту свободу, потому что там он будет независим от власти вещей. Он будет стоять на подмостках, как царь, с расцветающим в руке жезлом.

Грядущая социальная революция готовит миру новое соотношение материальных элементов, находящихся в руках человека, но свое внутреннее оправдание это новое грядущее общество найдет только в том случае, если оно примет и осветит общину, по природе своей уже отличную от условий общего жизненного распорядка и от старой психологии, которой наградит новых людей старый мещанский мир. Выражением природы этой таинственной общины будет новый театр, еще не бывалый театр, предвидеть который теперь мы можем лишь отчасти, теперь, в эпоху безвременья.

Я противополагаю новое общество современному декадентству, как ложному индивидуализму; но есть и другой истинный индивидуализм. Путь истинного анархического и мистического индивидуализма это путь свободы чрез непрерывную революцию и путь любви чрез религиозное творчество. Современный человек, если он мистик по своей природе, и для него открылась правда анархических идей, вооружен двумя доспехами, как рыцарь щитом и мечом; это оружие — непримиримо-революционное отношение к механическому началу в жизни, к порядку государственному и, так называемому, социальному порядку. Это его меч. А щитом ему будет его любовь. Под защитой крылатого бога новый человек будет лелеять семена будущего искусства и будущего театра. Любовь во все времена была двигателем искусства, но формы любви меняются. И тема любви освещается в душе современного человека уже не так, как у Данте или Петрарка, и в иные времена. Современность в лице некоторых поэтов благоговейно и целомудренно подходит к этой вечной теме, и в ней {214} узнает ту тайну, которая — как думал Платон — одна только может интегрировать человечество и сделать человека *личностью*. Явно, что любовь стремится воплотиться в красоте. Чрез любовь-красоту раскрывается абсолютное единство, которому и служит художник своими песнями-молитвами и которому должна послужить общественность чрез театр, т. е. чрез религиозное действие. В театре будущего осуществится объективация тех качеств чистой и живой идеи, которые не могут быть выражены в безличной природе. Мы должны снять маску множественности с лица возлюбленной природы и пасть пред ее милым и желанным взором, как любовники ее и ее трубадуры. А современный театр ведает лишь «предварение совершенной красоты». И я говорю о таком гении, как Ибсен, и о таких поэтах, как Метерлинк и Чехов… Но принципы нового театра, намеченные современностью, не исчерпывают сущности будущего театра.

Раскрыть ее — значит раскрыть тайну новой религии, которую смутно предчувствует современный человек. Но пока об этом мало можно сказать в терминах философии. Об этом слагают песни поэты. Надо научиться их понимать. И Вагнер — один из таких великих поэтов, погибших от интуитивного постижения той истины, что нет исхода из христианской культуры и не будет исхода, пока не раскроются врата в новый мир новой религии.

«Гибель богов» — во истину гибель Вагнера. Вместе с Зигфридом он погибает на костре своих неутоленных желаний. Горит и небо, горит Валгала и Вотан, сжимая свое разбитое копье. Но Вагнер, погибая, так же, как Зигфрид, видит свою «святую невесту». Она улыбается ему. Эта улыбка — символ надежды и любви.

## IV

Есть два пути в мир будущего театра. Один путь указан нам поэтами: этот путь определяется ритмом, введенным в сферу сценического действия. И этот принцип ритма имеет силу: во-первых, в диалоге; во-вторых, {215} в движении актеров; в‑третьих, в красочных декоративных эффектах. Лирика находит для себя наилучшее выражение в мерности и напевности; символизм — в гармонии. Обращаясь к сущности современного театра, построенного на принципе ритма, мы видим, что его природа идеалистична: в нем еще нет того реализма, который определяет собою абсолютное бытие, но в нем есть уже совершенное отрицание того псевдореализма, который закрепощает душу и соблазняет ее поверхностным эмпиризмом. Значение такого театра прежде всего революционно: в нем заложено неприятие данной культуры и догматов умирающей религии: «Жизнь человека» Леонида Андреева и лирические сцены Александра Блока — это все революционный попытки, это мятеж против «порядка», установленного извечно. Но в то же время этот театр — театр переходной эпохи. Театр будущего в основу свою должен положить *реализм* (не в смысле поверхностного эмпиризма), а в смысле уверенности в абсолютную ценность «вещей», т. е. бытия, свободного и безмерного, всегда сложного в самом совершенном единстве своем. Итак, первый путь в мир будущего театра — путь раскрытия через ритм символической драмы.

Второй путь — более опасен и потому должен быть путем для немногих, если уже пришло время ему быть. Это опыт создания театра закрытого, эзотерического. Такой театр созидается на основах «коммунистических», внутри общины, связанной тождественными переживаниями и одной верой в ту реальность, во имя которой собрались люди вместе. Внутри такой общины уже нет разделения на зрителей и актеров, нет рампы, и самое действие обращается в культ, и природа такого театра определяется уже не эстетическими категориями, а религиозными. Но я сомневаюсь, возможно ли *теперь* осуществление такого эзотерического театра. Этот второй путь лежит совершенно вне широких общественных кругов, которые характерны для современности. Современности нужны подмостки, хотя тип старого актера ей уже не нужен. Еще Шиллер задавался вопросом «не выигрывает ли роль от исполнения ее {216} простым любителем, сравнительно с актерским ее исполнением? У профессионального актера зачастую исчезает способность чувствования, как у не в меру занятого врача исчезает способность к диагнозу. Остается лишь механическая ловкость, аффектация, кокетничание гримасами страсти». Доля истины в этих рассуждениях есть: поскольку театр служит переходом от искусства к жизни, от созерцания к действию, актер, как мастер-профессионал, ему не нужен. Но нельзя забывать того, что современный театр — прежде всего представление, зрелище, и формы его ограничены. И пока мы не вышли за пределы этих форм, нам нужны актеры-профессионалы. Но мы ждем новых актеров, с новой психологией, отвечающей тем требованиям, которые предъявляет к ним символическая драма.

Современность исполнена мятежных противоречий, и наш театр носит на себе печать всеобщего разлада и мировой печали. Тщетно мы стали бы искать теперь совершенных и замкнутых в себе форм сценического действия. Самое подхождение к теме театра вне общей религиозно-культурной темы невозможно.

Душа современная сознает себя приблизившейся к событиям необычайным. Скептицизм делает свои последние и страшные выводы, подрывая всякую уверенность в прочности нашего знания; «новый» религиозный завет снова становится для нас заветом ветхим; голодные, опустошенные и утомленные души не могут уже насытиться сокровищами искусства. И предстоящая великая социальная борьба кажется желанным пожаром, и возникает надежда, что в огне этого пожара очистится мир. Но иные отрицают и эту возможность…

Но что делать теперь — в ближайшем будущем? Какова будет драма, которую мы увидим завтра? Я думаю, что в ней откроется то начало, о котором тайно мечтали мудрецы всех веков. Это начало — без имени, но оно близко и знакомо нам и в повседневных переживаниях, и в часы необычайных волнений. Это начало определяет рост человечества, оно является как бы стволом жизни {217} Мы черпаем чрез него необходимую влагу из недр земли и чрез него мы причастны любви. Это начало похоже на темно-зеленую великолепную пустыню, раскинувшуюся далеко на северо-востоке. Уходя в ее глубину, мы неустанно ищем зачарованную поляну, где, по преданию, лежит белый камень, залог новой жизни. Шелест и шепот доносятся к нам из северной хвойной пустыни, и поэты должны прислушаться к этому вещему шепоту. Этот новый мир — по роковому совпадению — мир непрерывных жертв. И те, которые идут туда и шли до сих пор, быть может, не подозревают, каким тайнам они причастны.

Но дело не в том, что думают эти люди, а в том, что они бессознательно заключают союз с девственной землей.

В этом *обручении* вся их таинственная сила. Быть может, это обручение — единственная тема будущего театра, и его надо воссоздать в ряде действенных символов. Если мы не войдем в этот священный круг и не обручимся с землей, нам угрожает или бесплодность поверхностного эстетизма или истерика упадочников. Земля, как невеста, земля, стремящаяся вместе с солнцем к новой звезде — вот тот окрыленный реализм, к которому идет новый театр.

Действие в этом близком и желанном театре завтрашнего дня будет развиваться в некотором замкнутом круге. Все речи масок будут направлены к одному центру. С первого явления и до последнего зритель будет в цикле однородных переживаний, поднимающихся все выше и выше — от художественного образа до символа, от символа до созерцания первозданной реальности. Но какое-то целомудренное смущение овладевает человеком, когда он приближается к этой реальности. И, быть может, символической драме придется призвать на помощь смех, подобно тому, как некогда Шекспир ввел в трагедию шута и шутовство. Смех нужен будет для того, чтобы за ним скрыть опасный ужас и безмерное обожание того начала, имени которому нет.

# **{219}** С. Рафалович **{221}** Эволюция театра (Краткий исторический синтез)

Я чувствую, что должен, во избежание возможных разочарований, предпослать своим беглым заметкам краткие замечания, суть которых сводится к следующему.

Я не предрешаю вопроса, каким или чем будет новый театр и в какие формы выльется.

Я не предсказываю и не навязываю действительности никаких теорий. Оставаясь на строго реальной почве, я только пытаюсь исторически проследить возникновение театра, его развитие и те условия, которые придали ему его современный вид и теперь с неоспоримой для всех очевидностью ведут его к чему-то новому.

Это новое во всем, но как-то еще неосязаемо и трудно уловимо. И я пытаюсь, начертив путь шествия театра, выяснить его прошлое направление с тем, чтобы оно помогло нам разобраться и ориентироваться, определив ту точку, на которой мы теперь стоим, а также то направление, которое мы, может быть, изберем.

Само собой очевидно, что формы, в которые выливается искусство, никогда не создавались одним человеческим разумом. Ибо, создавая логическим мышлением новую форму, он тем самым предрешал новую суть, а ни того ни другого он не может сделать.

Это во-первых.

Но я хочу сделать еще другую оговорку.

Когда проводится железнодорожная магистраль, много городов и местечек остается в стороне. То же самое случилось и тут. Проводя свою историческую магистраль {222} для театра, я оставил в стороне много единичных явлений, значительности которых и не думаю отрицать.

Но для меня были важны не уклонения от пути, а главное его направление, то, что зовется доминирующей тональностью в музыкальных произведениях.

Кроме того, я прошу иметь в виду, что мои заметки о театре схематичны, как конспект, и совершенно не исчерпывают вопроса даже в рамках, ими поставленных.

## Как искать новых форм театра

Все определеннее и тверже ставится вопрос об обновлении театра. Все чаще делаются попытки создать что-то новое. Попытки отличаются разнообразием, но в основе всех их лежит общее всем чувство неудовлетворения существующими формами.

Трудно определить неясные побуждения, которые толкают людей к исканию нового. Но кое-что можно наметить. Резко ощущается отчужденность актера от зрителя, залы от сцены. Резко обозначается контраст между активным действием одного и пассивным бездействием другого. Раздражает и не удовлетворяет обособленность автора от толпы, его относительная близость только небольшому кругу людей и недоступность широким массам.

Гнетет узкая условность театральных форм, и в содержании пьес и в постановке чрезмерная определенность, точность, ясность, не дающая простора и свободы.

И все это заставляет многих отрицать современный театр, гневно отворачиваться от него и бросаться из стороны в сторону в темноту и там бродить на ощупь, не находя выхода, не видя пути.

Но несправедливость огульного осуждения в связи с неудачами предлагаемых новшеств указывает не столько на неосновательность недовольства и на ненужность исканий, сколько на непонимание того, чем был первоначальный театр, чем стал в историческом развитии и почему стал таким.

{223} Все эти вопросы сводятся к двум: как возникает театр? что такое театр реалистический? Ибо театр непосредственно предшествовавший нам — да и современный нам, за немногими исключениями — реалистический.

Вопрос о том, как возникает театр, в свою очередь, распадается надвое. Возникновение театра относится к культурной жизни человечества вообще, и в историческом развитии своем театр должен будет рассматриваться по отношению ко всему культурному и политическому развитию человечества. Но кроме того возникновение театра имеет значение и с точки зрения взаимоотношений различных искусств.

Что касается первой части вопроса, то она лучше всего выясняется на историческом развитии драмы.

Вторая часть близко касается вопроса о слиянии искусств и находится в непосредственной связи с оперой (и балетом).

Поэтому, первый из двух поставленных вопросов надо будет расчленить на две части: рассмотреть сначала историческое развитие театра в театр реалистический, а затем перейти к слиянию искусств.

## Возникновение театра

В кратком очерке исторического развития театра, намеченного мною в самых общих чертах, я исходной точкой избрал древнюю Грецию.

Сделал я это на следующих основаниях. В древней Греции началась та культура, продолжателями которой являемся мы. Наука на наших глазах открыла более древние весьма совершенные культуры, которые завершили свой круг и исчезли. Если едва уловимые нити и протянулись от них к нам, то все же мы с полным правом можем утверждать, что в древне-классическом мире создалась новая, отличная от прежних, и теперь еще далеко не окончившая своего пути. Кроме того, с точки зрения театра, нам ни азиатский восток, ни африканский юг не {224} могут ничего дать. Театра, как мы его понимаем, там не было и никаких путей там для него не было проложено.

Всякий, кто имеет понятие о театральных представлениях африканцев или азиатов, например, японцев, согласится с тем, что европейский театр ни в одну эпоху своего существования не был ни подготовлен им, ни обусловлен, ни изменен.

Европейская культура развивалась в сути своей самостоятельно. Кое-какие наносные влияния извне сыграли свою роль (мавры в архитектуре и слегка в литературе, японцы в живописи). Но все это было и мимолетно и несущественно. Что же касается театра, то таких влияний я совершенно не усматриваю.

Если мы обратимся к возникновению театра, то мы увидим, что зародыши его одинаковы у всех народов, не только европейских, но всех вообще.

Первая драма — это обряд религиозный или семейный (последний сначала тоже был религиозным). Но самый обряд является уже закрепощением сначала беглых и неуловимых форм тех игр, которыми человек выражал свое отношение к природе и скрытым в ней богам.

Первым признаком этого первичного драматического или, вернее, трагического действия и будет религиозность его.

Вторым признаком является народность или, вернее, всенародность; ибо народный театр обозначает театр, имеющий в виду народ, как нечто отличное от более образованных кругов, а всенародный театр объединяет всех без различия.

Третий — это слитность искусств.

Четвертый — импровизация.

В этой первой стадии нет еще отделения зрителей от исполнителей: все одновременно и зрители и исполнители.

Нет также разграничения между вымыслом и действительностью, ибо все есть действительность, нет речи о правдоподобности, ибо все правда. Нет также обособления искусств.

{225} Так было у всех народов. Обособление исполнителей от зрителей, вымысла от действительности происходило понемногу и незаметно, и также у всех народов.

Но не у всех оно дошло самостоятельно до появления сцены, актеров, авторов и публики. Из храма в театр шагнули впервые греки.

Понемногу отделялась жизнь реальная от религиозной. Единый народ разбивался на слои.

Но в древнем мире связь всетаки не порывалась. Все говорили одним языком, думали и понимали одинаково. Древняя трагедия была одинаково доступна каждому, была отголоском общего миросозерцания и миропонимания. И, может быть, главным признаком нашей современной культуры следует считать ту классовую обособленность, то различие миропонимании и вследствие этого и способов мышления и выражения, которых не знал древнегреческий мир.

При этом надо оговориться.

Очевидно, что и в древнегреческом мире были уже различные классы, профессии и имущественные положения. Но эти различия были только внешние, формальные, не по существу для свободных программ.

Собственно говоря, следует там различать только свободных от несвободных, греков от варваров.

Но свободные граждане, греки, не взирая на разные профессии и на различные имущественные положения, стояли все на одной общей почве, мыслили, чувствовали, выражались одинаково, как в первичные времена каждый из современных народов составлял нечто единое, цельное, от пастуха или воина до старейшины, вождя, князя или короля.

Отчасти здесь имеет значение ограниченность численная и территориальная.

И поэтому Греция почти до конца оставалась такой.

В Риме с самого же начала пошло по иному. Не было единства и цельности, потому что население его было сбродное, искусственно сведенное. И очень скоро произошел и установился коренной раскол, который временно, чисто внешним, правовым образом как будто примирили; но только временно и только внешне.

{226} Любопытно отметить, что театр в Риме был двойственным. С одной стороны, подражали древним греческим трагедиям. Но эти подражания успеха не имели, так как общей религиозной почвы единства зрителей в Риме не было. С другой стороны, писались чисто светские пьесы, бытовые, фарсы и комедии, где вполне уже ясна обособленность и утрата религиозности, и намечено уже все то, что после долгого перерыва легло в основу современного театра.

Между популярным в Риме театром, довольно близким позднейшим попыткам греческих комических авторов, и началом современного театра прошли века, в течение которых сначала обозначился шаг назад к первоначальному религиозному театру.

Я говорю о средневековье с его мистериями, которые исполнялись в церквах, т. е. там, где исполнялись обряды священнослужения так же, как сначала греческая трагедия исполнялась на местах, отведенных для обрядов в честь Диониса.

Но Рим — это уже одно из тех отклонений, о которых я говорил вначале.

Классовое обособление, как мы его видим и понимаем теперь, началось уже в период Римской империи. Но определеннее и существеннее стал этот процесс в средние века и продолжался на всем их протяжении.

Все это было хаотично. Возникали города, замки, выделялись слои, замкнутые в себе, чуждые друг другу классы, сословия, цехи,

В истории театра, как во всем остальном, существуют не вполне заполненные бездны, отделяющий древние века от средних. Но, несмотря на эти бездны, и опять таки, как и во всем остальном, есть заметная преемственность. Когда после долгого промежутка мы опять встречаемся с театром, он уже не языческий, а христианский. Прошлый опыт не прошел даром, не исчез бесследно: но новый театр уже не тот, что прежде, он переходной, уже не всенародный, еще не обособленный, классовой. Но {227} все-таки все еще религиозный. В мистериях, которые мы впоследствии переняли (наши «пещныя действа»), сохранялась какая-то внутренняя связь между толпою и исполнителями; была общая почва, почти совместное творчество. Но религиозная жизнь все более и более обособлялась от повседневной и стала, наконец, исключительным достоянием духовенства. Театр отошел от последнего, еще более того, отошел от народа. В мистериях сначала активно выступало духовенство. Но это было сочтено несоответственным соблазном и запрещено. Сперва закрыли церкви для представлений, затем запретили духовенству участвовать в них. Настолько глубоко было обособление, что все связующее две области казалось неподобающим. Какой длинный путь прошло это обособление, для нас станет особенно заметным, если мы с фактом запрещения мистерий со стороны церкви сопоставим факты, имевшие место сначала.

Так, например, когда в женских монастырях ставились мистерии Гросвиты, монахини даже переодевались в мужское платье для исполнения мужских ролей, и это считалось не грехом, а заслугою.

Заслугою почиталось вообще посещение мистерий, и папы не раз обещали тысячелетние индульгенции всем, кто будет присутствовать на представлениях той или другой мистерии.

Драматическое искусство было выгнано на улицу, сделалось светским, суетным. Общая почва сразу была утеряна. На площадях остался балаган для черни. В салоны и особые зрительные залы была заперта низведенная с Олимпа богиня Мельпомена.

Утратив религиозную почву вместе с религиозной санкцией, театр перешел на чисто интеллектуальную. Церковь его отвергла; он стал отверженным, и этим объясняется клеймо позора и презрения, которым так долго клеймили актеров.

Театр перестал быть всенародным и мистическим, сделался классовым, искусственным.

Таким он весьма определенно выразился у испанцев, {228} еще законченнее у французских классиков[[39]](#footnote-40). Он был специальностью класса; жил в узких рамках понимания, ограниченного тем, что составляло «общество», даже не городское, а высшее, придворное. Он был аристократическим, потому что первым пластом, выделившимся из народа и определившим собою культуру и историю, была аристократия.

Пока она расцветала и отцветала, выжав из себя все живые соки, из народа один за другим выделялись новые пласты, оттесняли старый, напирали на него, натыкались на его сословные преграды, которые им мешали, и ломали их.

Ломка эта совершалась спорадически; сначала проникали за ограду небольшие кучки, ближе стоявшие к ней и умещавшиеся за ней. Но затем снаружи подошли толпы, началась острая борьба, и старая стена рухнула сразу и окончательно. Все перемешалось в одном общем месиве. И когда началось упорядочение, движение стало обратное прошлому. Движение в тот момент незаметное, но теперь в исторической перспективе ясное для наблюдателя. Городская жизнь, переход от земледелия к промышленности, капиталистический строй перевернули социальный вопрос. Политические свободы не только идейно, но и реально добытые, сыграли свою роль. Реально их приходится еще добывать; идейно они уже не живые цветы в саду человеческой мысли, а засохшие памятки в книге прошлого. Теперь на горизонте социализм и призрачные свободы социалистические.

{229} Нам теперь даже неизвестно, как осуществится социализм: в формах, теоретически разработанных теперь, или в иных. Он важен, как показатель нового направления к нивелировке, сочетанию, слиянию. Важно то, что он отнюдь не случаен, не явился со стороны, вдруг, ненароком, а представляет собою прямой, логический, вполне последовательный вывод, основанный на прошлом и на настоящем, и твердо упирается в твердую почву действительности своими корнями. Корни его реальны и необходимы, и это — главное.

В этом, кстати, суть и объяснение событий в России.

Движение расширительное не могло не коснуться и театра.

Искусственность его была доступна узким кругам. Надо было сделать его приемлемым для новых. Театр всегда условен. Но условность бывает общая, народная и обособленная, классовая. Театр после средних веков был классовой, т. е. условность его основывалась на том, чем жил и мыслил узкий круг людей.

Народное искусство всегда ярко, откровенно, нарочно условное, т. е. вполне и совершенно не реалистическое, ибо оно в реализме не нуждается. Нуждается в нем только искусство обособленное.

Естественно, что после поворотного пункта французской революции, когда выступил новый обширный слой и понемногу стали намечаться еще другие, — естественно, что театру приходилось приспособиться к массе.

## Реализм

Открывался двоякий путь: или отказаться от прежних условностей и построить театр на новых, более общих, одинаково близких всем, или же, придерживаясь старых, только приблизить их к новым зрителям, формально ввести последних в уже готовый мир понятий. Первый {230} путь был путем сути, восхождением до источников театра; второй был путем формы, продолжением того, по которому театр шествовал.

Всегда труднее менять суть, чем форму. И в законной последовательности исторического развития всякая форма должна быть исчерпана до конца. Бросалось в глаза, что среда и обстановка, в которых являются герои трагедий и комедий, искусственны, ибо чужды большинству зрителей. При разобщенности понятий трудно было для массы принимать как правду то, с чем сжились только немногие.

В первичном народном театре герои мыслят, как народ, появляются в общей для всех обстановке, и связь никогда не порывается. В театре обособленном герои мыслят, как тот узкий класс людей, достоянием которого театр стал.

Очевидно, когда приходят новые элементы, им чуждо все; и вот, чтобы сблизить их, установить связь, дать возможность сжиться с героями, надо героев поставить в условия жизни реальной, знакомой зрителям, показать, откуда они вышли, отчего стали такими, в какой реальной среде и при каких реальных обстоятельствах создалась их личность и коллизия данной драмы, т. е., попросту, познакомить зрителя с героем и объяснить ему драму.

Отчасти, конечно, в этом смысле реализм существовал и раньше. И новый отличался от прежнего сначала лишь тем значением, которое ему стали придавать, и той большей точностью, с которой стали изображать быть.

Но понемногу требования реализма становились шире и исключительнее. Дело в том, что в той социальной каше, которую мы видим в 19‑м веке, не было еще одного общего быта даже для низших сословий, которые уже находились на политической арене, следовательно, надо было изображать отдельно быт аристократа, быт чиновника, купца, судьи, солдата и т. д. и в этом быту помещать драму, которая становилась понятной и другим сословиям, только благодаря точной и подробной обрисовке специального быта. Понемногу последний отстранил на задний план все остальное; интерес сосредоточился на нем и {231} на вопросах, с ним сопряженных, а общечеловеческие, мировые вопросы потеряли всякое значение и не занимали больше ничьего внимания.

С тех пор, как рухнули стены, отделявшие классы и мешавшие взглядам проникнуть за их ограду, — все сблизилось и все становилось доступным и известным для всех, и сквозь незапертые двери и окна видели быть и обстановку друг у друга. Кроме того, начав собою новую эру на обломках старого, 19‑й век был веком строительства именно бытового; прежде всего нужно было устроить быт. На это направлены были все силы ума и воли, изобретательности и организации.

И это также способствовало перемещению интереса изнутри во вне, от общего к частному, от отвлеченных вечных проблем — к реальным устоям жизни.

Сближения зрителя с героем, приближение первого ко второму путем реального изображения среды и условий жизни, добивался и добивается реализм, и в этом его несомненная и большая заслуга. И смешно было бы отрицать его абсолютно в роли, им сыгранной. Ибо никогда новое не является отрицанием старого в том, что старое сделало, а только в том, в чем старое не хочет допустить нового. И если новому говорят: или я, или ты, но ни в коем случае не мы оба, то новое должно ответить: я, а не ты.

Романтики первые начали поход против классицизма, далекого от жизни, стали требовать реализма, т. е. бытовой правды.

Романтизм стоит между классицизмом и реализмом. Он отличается от первого тем, что пользовался реализмом и еще более тем, что изображал фантастические мечтания, или даже попросту мечтательность. Трагическая коллизия у классиков была в роковой несогласности основных запросов человеческой души. У романтиков этой коллизии не было. Их герои гибнут не от новозможности согласовать великие страсти с императивами совести, личного чувства с объективным долгом, но потому, что верят только мечтам, отрешенным от жизни, {232} и разочаровываются в них, ибо они ложны, несбыточны и случайны. Но трагической коллизии идеи и жизни у них нет. Они просто раздувают человеческие ощущения, как мыльные пузыри, которые прекрасны, но могут лишь парить в воздухе, не ступать или кататься по земле, и неизбежно лопаются, обращаясь в ничто.

Такие же мыльные пузыри видим и мы у символистов, которые с другой стороны знают и трагическую коллизию классиков, т. е. несогласимость основных запросов и стремлений человеческой души, но в противоположность классикам отдают предпочтение субъективному, а не объективному. Результат у коллизии от этого не меняется: герой трагедии все-таки гибнет.

От реализма романтизм отличается тем, что реализм был для него лишь средством, а не целью, что конфликта с действительностью, т. е. с условиями быта общественности, на котором первый строит свои драмы, у второго почти нет. У реалистов весь конфликт всегда на почве сталкивающихся жизненных, бытовых условий, интересов и стремлений. У романтиков изредка встречаются подобный коллизии, но в противоположность реалистам для них важен не вид конфликта, не суть его, а лишь наличность какого бы то ни было конфликта, из-за которого страдает человек и разбиваются его мечты.

Только в этих отличиях выясняется суть романтизма, как литературного направления, ибо если считать отличительными признаками романтизма фантазию, воображение, вымысел, то придется сказать, что вообще нет художника, ни поэзии, если их нет.

Требования романтиков были очень скромны: немного couleur locale в среде, обстановке, костюмах, словах, относительная хронологическая точность в смысле избежания слишком грубых анахронизмов, относительная свобода, или, вернее, иллюзия свободы в освобождении от гнета трех единств — вот приблизительно и все.

Реализм не мог остановиться на требованиях романтиков. И мы видим на всем протяжении 19 века, несмотря на все смены литературных школ и на резкую {233} борьбу, которую они вели друг против друга, в сущности только постепенное развитие одного и того же: реализма. Натурализм Зола, импрессионизм и эстетизм Гонкуров, психологизм Бурже, скульптуризм и объективность Парнассцев — всюду развитие и совершенствование реализма, который, если говорить о театре, сказал свое последнее слово со Станиславским, продолжавшим до конечного предела Мейнингенцев и свободный театр Литуана.

Насколько театр стоит в тесной связи с эволюцией общественной, видно хотя бы из того, как понемногу изменялись среда и общественное положение изображаемых им героев: от царей, дворян до купцов Островского и босяков Горького. Но в театре, как и в романе, все время чувствовалось, если и не выражалось очень откровенно, что реализм только паллиатив.

И в самый разгар его торжества с Зола у французов, с Арно Гольцем и Иоганесом Шлафом в Германии, явились люди, которые решительно восстали против него. И не вглядевшись и не вдумавшись в суть, эти неудовлетворенные и разочарованные чуть ли не со злобой и из мести прямо и резко отказались быть доступными и понятными и стали требовать замкнутости, отчужденности, прославляли ее, запирались в tours d’ivoire. Это были декаденты, завершившие старый путь обособления в то самое время, когда завершался путь реализма. Они первые действительно не продолжали, а отрицали его, отказывались от него, как от средства против обособления, прославляли, воздвигали, венчали венком славы последнюю.

Но наряду с ними, сплетаясь с ними и сначала почти сливаясь, но понемногу все резче и резче отделяясь от них, появились другие люди, искавшие из обособленности иного выхода и логически поступательной работой пришедшие к сознанию необходимости возвращения к первоосновам театра, т. е. с одной стороны к символике религиозной, или хотя бы мистической, а с другой к всенародности. Идеи о всенародности, о слиянии искусств, о мистической символике насыщают их атмосферу, прорываются с ясностью у Camille Mauclair’a, находят себе выражение {234} (отчасти) в театре Метерлинка, у Верхарна, Ибсена, Гауптмана, Кнута Гамсуна.

Метерлинк дает стилизацию человеческой страсти, пренебрегая всеми реальными условиями жизни, среды и личности. У него в общем отсутствует хоровое начало, но есть или намечается действо, очищенное от подробностей и условий жизненных, служение, почти обрядовое, тайной сущности души, страсти, богу, в страдании, т. е. трагично.

Декаденты восстали против узкой определенности и точности реализма, против его обыденности, пошлости. То литературное направление, которое мы называем символизмом, было такою же реакцией против чрезмерной точности и, поэтому, ограниченности реализма. Но декаденты искали выхода в личном «я», в высшей индивидуальности ощущений. Символисты же противопоставляли предметной ясности реализма глубокую обобщенность символа; анализу — синтез.

Таким образом, если сопоставить литературу с общественностью, то декадентов придется сблизить с анархистами, а символистов с социалистами.

Если, несмотря на их различие, все-таки сближают декадентов и символистов, если по существу это сближение имеет оправдание и даже было необходимо в свое время, то основанием этому служит следующее.

Сторонники последней, высшей индивидуализации, утверждающие свое «я», стремящиеся быть всегда «самими собой» и только «самими собой», декаденты по существу этого стремления являются носителями и выразителями того, что так ярко объясняет Пуговочник Перу Гюнту.

«Быть самим собою — значит отречься от себя, убить в себе себя, т. е. всегда собою выражать лишь то, что выразить собой хотел Хозяин (Бог), т. е. вечное».

Это «вечное» стремятся выразить и символисты. И если происходит такое смешение понятий, если так трудно провести грань между декадентством в положительном и отрицательном смыслах, то это происходит от того, что не всегда легко различить в самоутверждении, утверждается ли «я» вне Бога или в Боге, т. е. в том, {235} определяется характер, бытовая личность, или в том, что делает личность типической, обнаруживается в ней — как отблеск или отзвук вечности.

Декаденты не искали вовсе выхода из обособленности; напротив того. И поэтому они действительно отвергли реализм. Символисты, отрицая реализм во имя слияния, чувствуя потребность в большей свободе, в большем просторе, в выходе из тюрьмы узких классовых интересов, в создании чего-то, что объединяло бы более широкие круги, имело бы более широкий интерес, не нашли, однако, той общей почвы, которая была бы в самом деле доступна, если не всем, то, по крайней мере, большинству, и поэтому их произведения все еще носят печать обособления, из чего, однако, не следует, что самая идея символизма неправильна, а тем менее — бессмысленна.

Нельзя забывать, что разобщенность людей не побеждена. Но нельзя забывать и того, что к общности, к объединению, к сплочению и направлены все современные общественные и политические теории, и что безотносительно того, осуществим ли он и осуществится ли, социализм есть не что иное, как необходимостью подсказанный исход из ложного положения, и что он как бы завершает процесс европейской культуры, завершает круг, который она собою очерчивает, и что путем общей культуры движется и театр. Но, конечно, социализм не есть повторение древних форм, а новое творческое их воплощение. И то же самое должно произойти и с театром.

Но, не найдя этой общей почвы, только наметив и намечая ее в переносе центрального интереса извне во внутрь, сосредоточив весь смысл и все обобщенное значение драмы — в духе человеческом, не в фактах и явлениях, а в символах, они, несмотря на все это и вследствие ненахождения общей почвы, принуждены были на деле — за почти единичными исключениями — все-таки принять реализм, быт — как необходимое и неизбежное подспорье, как живую плоть для отвлеченного духа, — как ту реальную судьбу, которая и творится душой и властна над ней. И я утверждаю, что в общем даже пьесы Ибсена {236} безусловно и несомненно символические, с очевидностью не только включают в себе случайные черты быта, а являют быт, как основу для символа, как основу, без которой символ делается не бесконечно углубленным намеком, а как-то расплывающимся, то грубо-аллегорическим, то туманно бессмысленным.

И дело не в том, что не может быть символистических пьес не бытовых; Метерлинк — блестящее доказательство противного. Дело только в том, что даже Ибсен творил, не отрешаясь от быта, а, наоборот, с особой, присущей ему отчетливостью, совершенствуя приемы реализма. Упрощение быта у Ибсена встречается очень редко и только в некоторых последних пьесах (например, «Строитель Сольнес»). У Метерлинка быт упрощен до последнего предела. Но в его «театре марионеток» есть та общая почва таинственной жути и религиозности с простой верой в чудеса — которая и позволила обойтись без быта певцу той страсти и той смерти, которые одинаково близки всем без различия классов. Ибо Метерлинк не индивидуален и не интеллектуален в этих пьесах, а Ибсен в высшей степени проникнут этим и другим, и все его герои и героини — в высшей степени интеллектуальны и индивидуальны, я даже скажу: характерны, т. е. являются в «быте», ибо не может быть характера вне быта. Герои Метерлинка — не характеры, даже не люди, а только носители стихийных аффектов.

Только при данной постановке вопроса становится понятным отношение Толстого к культуре вообще и к искусству в частности.

Ибо бессмысленно и невозможно считать его отрицание искусства только парадоксом гениального художника. Нельзя также объяснить это отрицание — сравнивая его с отрицанием церковно-светской культуры. Ибо церковь отрицала ее лишь поскольку видела в ней личного врага; отрицала, утверждая себя. Л. Толстой, вполне последовательный и до конца логичный, отвергает и себя, как художника.

Объяснение этого, на первый взгляд необъяснимого явления, в том, что гениальный Толстой с особой чуткостью, {237} присущей ему, почувствовал то, что пока только смутно намечается; уловил новое наставление, зарождающееся в глубинах человеческого духа, творящего культуру. Предчувствуя, осязая необходимость слияния, он резко ощутил отличительное свойство современной культуры: ее обособленность. Но вместо того, чтобы признать ее историческую необходимость и, начертив ее прошлый путь, указать дальнейшее ее направление, он в своем нетерпении и в своей непримиримости предпочел сразу и целиком отвергнуть ее во имя иной.

И хотя его отрицание, как всякое полное и неуступчивое отрицание, несправедливо в высшей степени, ничего не разъясняет, а, наоборот, только затемняет, и возбуждает недоумение, оно все-таки основано на правде, на той правде, которая была означена, и которая, по преображении, теперь светит нам впереди.

Историческое развитие театра в театр реалистический дает нам некоторые указания на то, куда логически должен направляться и направляется современный театр, и чем станет театр будущего. Но еще яснее увидим все то, чем болен современный театр, и чем можно его лечить, если мы обратимся к рассмотрению тех его форм, которые как бы стоят в прямой преемственности с первоначальным театром, поражая нас своей фальшивостью и мертвенностью.

Я говорю об опере и балете; в которых как будто восстановлены или продолжены первоначальные формы драматического искусства, сочетавшего музыку, пляску и поэзию (в узком смысле).

По темам, по идейной сути своей, своими чувствованиями и условиями изображенного быта первоначальный театр был всенародным.

По форме он являл слияние искусств.

Но говорить о «слиянии» искусств мы имеем право только в том случае, если отдаем себе отчет в разнице между этим слиянием тогда и слиянием искусств теперь.

Тогда оно было органическим, теперь оно стало механическим.

{238} В историческом ходе развития театра два параллельные пути привели к аналогичным результатами

Путь сюжетов и их инсценировок привел к современному театру, достигшему последнего завершения у Станиславского; это был путь обособления театра от жизни всенародной.

Путь драматического искусства был таким же путем обособления, но не искусства от жизни, а одного искусства от других.

Обособлялись музыка, поэзия, пляска в отдельные, различные, почти чуждые искусства.

В тот момент исторического развития человечества, когда, насколько нам это видно — появилось искусство, оно появилось, как нечто единое, недифференцированное, в нераздельном органическом слиянии музыки, поэзии и пляски.

Люди тогда пели и плясали, а не пели отдельно и не плясали отдельно. И это было началом театра. Но хотя они пели и плясали, и было пение, и была пляска, но не было ни поэзии, ни пляски, ни музыки в смысле отдельных самостоятельных, законченных в себе и по отношению к другим искусств,

Как в зерне, брошенном в землю, есть в зародыше и корень, и стебель, и листья, и цветок, но пока есть реально зерно, нет отдельно и реально ни стебля, ни корня, ни цветка — так точно в первоначальном искусстве было одно единое искусство, но не было еще искусств. Был Аполлон, будущий отец муз; но муз еще не было.

Все самоопределяется и самоутверждается, развивается до полных, определенных и совершенствующихся форм путем обособления.

И только, когда процесс обособления завершен, намечается обратное движение и происходит новое, уже иное, сочетание обособившихся единиц в новое иное целое.

Это наблюдается во всей природе, среди растений, животных. И в истории человечества. Примером может служить отношение религии к науке, или науки к религии,

В первые времена человеческой мысли наука и религия {239} были слитны; жрецы везде были учеными. Но затем совершился процесс обособления, и наука стала чуждой, подчас враждебной религии. Религия отвергла науку, как церковь отвергла театр.

Но у религии, как у науки, первоисточник один: человеческое искание объяснения мира.

Это общее искание сделалось двояким по мере того, как определялись два различные пути его: путь религии, основанный на вере, и путь науки, основанный на знати. Каждый из этих путей отмечен своими характерными особенностями, которыми синтез науки и отличается от синтеза религии.

И поэтому формально нельзя сочетать науку и религию, как нельзя формально сочетать науку и искусство. Невозможность такого сочетания мы видим наглядно в неудачных попытках натуралистов, с Зола во главе, и романистов-психологов школы Бурже первого периода.

Но иным образом, глубоким внутренним синтезом, это возможно. Такое сочетание будет не формальным, а органическим…

И попытки религиозной философии ведут именно к новому согласованию обособившейся науки с обособившейся религией. (Как, например, я могу сослаться на «Религию будущего» Н. М. Минского).

Таким же образом, и только таким образом можно прийти к новому, не мертвому, механическому, а живому сочетанию обособившихся искусств. Ибо сочетание их в современных условностях фальшиво и мертвенно. Современная опера и современный балет — бессмыслица, губительная для всех сочетаемых искусств, и в особенности, конечно, для того из них, которое подчиняется другому или другим. Ибо сочетание это неравноправное. И неудивительно, что впервые было обращено внимание на суть современного театра и было указано на то, куда он уклонился и куда он должен повернуть, — по поводу оперы — Бетховеном, Вагнером. Вагнер ограничился, однако, пышной возможностью равенства сочетаемых искусств, дав им равноправие. Но самое сочетание и у него осталось чисто {240} ним, механическим. И этим объясняется его неудача, причем, конечно, нельзя умалить ни его таланта, ни его заслуг.

Теперешние сочетания в лучшем случае похожи на смесь воды с вином, на смесь, в которой преобладает вкус воды или вина и только перемешиваются частицы, но не сливаются.

Эта смесь не дает нового напитка, а только извращение двух прежних. Когда из двух напитков путем химического соединения получится новый, составленный из двух, но не разложимый на тот или другой по вкусовому ощущению, а иной, третий, тогда мы достигнем того, чего нужно добиться при слиянии искусств.

И когда мы ссылаемся на первоначальное искусство, то лишь с целью дать понятие об органическом слиянии, противополагая его механическому.

Но очевидно, что органическое слияние искусств обособленных не есть возврат к первоначальному искусству.

Как искусственное создание новых видов цветов не есть возврат к тому зерну, из которого вырос первоначальный вид данного цветка.

Как достигнуть этого слияния искусств, конечно, нельзя указать в определенных и точных правилах. Это лежит в области творчества, не подчиненной законам, измышляемым человеческим разумом, но возможность его доказывается единичными явлениями, почти намеками. Вспомним об Айседоре Дункан и ее удивительных плясках. Сравним их с так называемыми национальными или характерными танцами, вечно-голое очарование которых всегда с одинаковой силой действует на всех, на туземцев и на иностранцев; сравним и те и другие с искусственными плясками балетными — и мы ясно увидим первоначальную, органическую связь музыки и пляски в национальных танцах, механическое искусственное сочетание музыки и пляски в балетных танцах, и новое по-иному, но органическое сочетание в плясках Айседоры Дункан; сочетание, явившееся творчеством не общим, народным, а обособившейся человеческой личности.

{241} Необходимость, естественность этого нового слияния ощущаются с неотразимой авторитетностью и доказываются приведенными примерами и множеством других, еще более убедительных.

Так, наука считает, — и это до сих пор наблюдается среди многих простейших организмов, — что первоначально оба пола существовали слитно, в одном организме.

Да и теперь при зачатии, например, людей, до известного периода пол у плода не дифференцируется. Обособление наступает только с известного момента. Но первоначально, по предположениям науки, оба пола существовали слитно. Затем наступило обособление. Прежнее слияние стало невозможным. Природа создала новое: оплодотворение одного другим.

Но бессмысленно было бы сочетать механически существа разного пола. Если связать веревками мужчину и женщину, просто помешаешь акту зачатия.

Современное же зачатие искусств подобно такому насильственному, мешающему живому зачатию, сочетанию существ разного пола.

Таким образом — краткий исторический — синтез эволюции театра указывает на то, что оба пути его шествования — путь сюжетов и путь драматического искусства — были путями обособления или путями к обособлению, исторически необходимому и целесообразному.

Тот же исторический синтез указывает, что путь обособления пройден, или почти пройден, что во всяком случае теперь замечается решительный поворот от обособления к сочетанию, к слиянию обособившихся единиц, и что будущий театр будет театром всенародными театром религиозным или мистическим, театром мистерий, что в нем не будет резкого разграничения между пассивным зрителем и активным исполнителем, ни глубокой розни или наследственного сближения между обособившимися искусствами. К этим заключениям приводят нас история и логика.

И если мы решимся от общих формул перейти к более точным и реальным утверждениям и попытаемся {242} предсказать технику будущего театра, то, в соответствии с вышеизложенным, мы должны будем, проследив ее историческое развитие, отметить и для нее неизбежность отказа от приемов реализма, от попыток возможно точного воспроизведения действительности определенной среды, определенного быта, определенной эпохи, чуть ли не определенного года или дня, города или дома, т. е. всего того, чем театральная техника выражала и подчеркивала процесс обособления в классовом театре прошлого и настоящего.

Подробно выяснить будущую технику не наше дело и не по нашим силам. Это процесс жизненный, процесс живого, творческого искания, а не логических измышлений кабинетного ученого. Но что такое искание уже существует и что оно проявляется именно в таком направлении, — это мы можем доказать ссылкой на театр В. Ф. Комиссаржевской и В. Э. Мейерхольда, которым далеко не все удалось, — которые, конечно, не сказали еще ни одного решающего слова откровения и, по-видимому, даже не знают того, чего хотят, но кое-что все же как бы предуказали, на что-то намекнули и во всяком случае работали, искали, жаждали там, где все остальные бездельно и бессмысленно повторяют старые жесты и старые слова, всем надоевшие, всем безразличные, следовательно, хуже, чем мертвые.

# **{243}** Валерий Брюсов **{245}** Реализм и условность на сцене Наброски и отрывки[[40]](#footnote-41)

## I

Постановки современных театров можно разделить на две группы: реалистические и условные.

Исторически — условность на сцене предшествовала реализму. Античный театр знал только условные постановки, мирившиеся с котурнами, масками, рупором, почти не менявшимися декорациями. Условны были постановки средневекового театра, театра времен Шекспира и времен Корнеля. Даже в середине XIX века, когда и в литературе, и в изобразительных искусствах восторжествовал реализм, режиссеры театров оставались верны условности, выродившейся в дурную традицию: в изображении комнаты или леса, в приемах речи, в жестах, в гримировке. Только в последней четверти века появились попытки сделать из сцены как бы зеркало, в котором отражается действительность. Мейнингенский театр в Германии, театр Антуана во Франции, у нас Московский Художественный {246} театр попытались освободиться от всех условностей на сцене. Их постановки могут считаться последним словом театрального реализма; их неудачи должны быть признаны роковыми для всей теории[[41]](#footnote-42).

Идеал реалистического театра: чтобы на сцене все было, «как в жизни». Реалистический театр, вместо традиционного трехстенного «павильона» с белыми подвесками, ухищряется ставить на сцене целые квартиры: перед зрителем — комната, с потолком, с висячей лампой, с мебелью, расставленной так, как она обычно ставится в домах; в окна виден город, или сад, в растворенные двери — другие комнаты. Вместо нарисованных на боковых кулисах деревьев, причудливо сплетающихся ветвями в небе, реалистический театр устраивает на сцене как бы настоящий сад или лес, с дорожками, с травой, с неправильно разбросанными стволами деревьев. Если по пьесе должен идти дождь, в этих театрах зрителям слышен шум воды; если по пьесе зима, за окнами или между деревьев сыплются белые бумажки; если — ветер, оконные занавески колыхаются; если за сценой полагается улица, доносится шум толпы и экипажей или даже жужжание и звонки электрического трамвая. Актеры этих театров одеваются в костюмы, которые точно соответствуют изображаемой эпохе или изображаемой среде общества; в интонации голоса, в выговоре, в жестах точно копируют то, что приходится видеть и слышать в жизни; ведя диалог, двигаясь по сцене, располагаясь в группы, не обращают {247} внимания на зрительный зал, делают вид, что не играют, но живут, и т. д., и т. д.

Надо, однако, заметить, что, несмотря на все эти нововведения, и в реалистическом театре далеко не все оказывается, «как в жизни». Обращая внимание на частности, он оставляет нетронутыми основные сценические условности. Сцены реалистических театров по-прежнему освещаются рампами и софитами, снизу, сверху или сбоку, между тем как в действительности свет или падает с неба — от солнца или луны, — или проникает в окна, или исходит от лампы, от свечи. Изображая ночь, ни один театр еще не решился оставить сцену в полном, настоящем мраке. Точно также все театры продолжают заботиться, чтобы в зрительной зале было слышно все, что говорится на сцене, хотя бы говорилось оно шепотом. Даже когда изображается большое общество, говорит непременно только один актер, и, когда заговаривает новая группа исполнителей, предыдущая обязательно смолкает и только делает вид, усиленно жестикулируя, что продолжает беседу. Притом, на каждом шагу отдельные реалистические подробности постановки оказываются несогласованными с другими: когда изображается, например, дождь, забывают устроить ручьи дождевой воды и оставляют актеров в сухой одежде; изображая закат, позволяют теням от вещей и людей падать в противоположную от рампы сторону, прямо по направлению к солнцу, и т. д.

Конечно, изобретательному и очень осторожному режиссеру, может быть, и удастся избегнуть всех этих промахов, устранить все эти несовершенства (дав, например, больше места фонографу и синематографу, которые еще мало использованы театром). Но все равно никакой режиссер не будет в силах «обмануть» зрителя, ни заставить его поверить, что перед ним жизнь, а не «представление». Наш глаз по различным мелким признакам, по яркости цветов, по переходам тени, почти всегда безошибочно отличает изображение от действительности. Никогда не принимаем мы, как глупые птицы Зевксиса, нарисованные плоды за настоящие; никогда не подходим к {248} повешенному на стене пейзажу, думая, что это открытое окно и желая освежить голову; никогда не раскланиваемся с мраморным бюстом нашего знакомого. Когда на сцене лавина, сделанная из ваты, погребает в конце спектакля двух безумцев, мы прекрасно видим, что это не актеры, только что разыгрывавшие перед нами их роль, а набитые соломой чучела. И никто из зрителей, сидящих в партере и на балконах и заплативших за свои места от 2 до 6 рублей, не вообразит, что перед ним действительно Гамлет, принц датский, и что перед падением занавеса он лежит мертв.

Самые реалистические постановки в сущности своей остаются условными. Во времена Шекспира ставили доску с надписью: «лес». Еще недавно у нас довольствовались задней картиной леса и боковыми кулисами, изображавшими небывалые деревья. Теперь начинают устраивать лес из искусственных пластических деревьев с круглыми стволами, привязными ветками и поддельной листвой. Возможно, что впоследствии перед зрителями будут ставить живые деревья, спрятав их корни под полом сцены… Однако, и это останется для зрителя только условным обозначением леса: никогда он не поверит, что за занавесом во время антракта в самом деле выросли сосны, дубы и березы, — и под тем, что увидит, будет только подразумевать лес, как подразумевал его зритель Елизаветинского театра, прочтя надпись: «лес». В античном театре актер, изображавший человека, который идет с чужбины, входил слева. На современной сцене актера впускают в маленькую переднюю, где он, на виду у зрителей, снимает пальто и оставляет зонтик, в знак того, что пришел с улицы. Но кто же из зрителей забудет, что он пришел из-за кулис? Чем условность снимания пальто, надетого в уборной, за минуту до выхода на сцену, тоньше той условности, что актер, выходящий слева, идет с чужбины?

Мало того; все технические усовершенствования реалистического театра не только не способствуют сценической иллюзии, но скорее ослабляют ее. Прекрасные декорации {249} приковывают внимание, как самостоятельные художественные произведения, и отвлекают его от хода действий. Исторические и бытовые предметы, которыми щеголяют гг. режиссеры, заинтересовывают как музейные редкости и занимают мысль соображениями, драме посторонними. Машинные исхищрения, вроде шума дождя, стука сверчка или колыхающейся от ветра занавески, возбуждают любопытство, заставляя весь зрительный зал разыскивать и раздумывать: где стоит граммофон или где веревочка, за которую занавеску дергают Понемногу зрители свыкнутся с теми усовершенствованиями сценического реализма, которые уже теперь перестают быть новинками, но произойдет это не от того, что зрители станут принимать вату за снег, а веревочку за ветер, но оттого, что все эти ухищрения отойдут к числу обычных сценических условностей. В мире действуют стихии чувства и стихии природы; в театре их заменяют: художественное творчество артистов и искусство машиниста. Чем более мы будем прятать это различие между жизнью и сценой, тем будет оно становиться все более ощутительным.

## II

Недостатки реалистического театра за последнее время, когда реализм был проведен на сцене последовательно, сказались так разительно, что произошла реакция. То движение, ярко антиреалистическое, которое в конце прошлого века обновило все формы искусства, перекинулось, наконец, в театр. Возникли попытки изменить самый принцип сценических постановок, и на смену реалистическим театрам явились театры, называющие себя «условными». Театр Œuvre в Париже, театр М. Рейнгардта в Берлине, театр В. Ф. Комиссаржевской (постановки В. Э. Мейерхольда) в Петербурге, Московский Художественный театр в своих последних постановках, один за другим, сделали попытки сознательно вернуться к условности на сцене. Их постановки — только первые шаги на пути исканий, но они определяют дорогу, на которую порывается сценическое искусство.

{250} Условные театры, исходя из верного положения, что полная иллюзия на сцене недостижима, отказались от надежды обмануть зрителей и передразнить жизнь и природу. Реалистические изображения места действия эти театры заменяют намеком на картину. Вместо декорации комнаты, например, они ставят одно окно, вместо леса — два‑три дерева, вместо башни — кусок картона, с грубо намеченным узором камней. При обстановке сцены они дают только предметы безусловно необходимые по ходу действия: скамью, постель, берег ручья, оставляя стены комнаты, или дали парка, или глубь улицы совершенно пустыми. Таким декорациям в новых театрах, соответствует и игра актеров. Вместо того, чтобы воспроизводить те интонации голоса и те жесты, какие наблюдаются в жизни, они только «изображают» различные душевные волнения и различные поступки: например, плач — наклонением головы, бег — медленным, плавным движением, поцелуй — сближением губ, не касающихся друг друга. Особенно заботятся режиссеры этих театров, чтобы все, совершающееся на сцене, было красиво, независимо от содержания исполняемой драмы. Все пластические движения актеров и их группировка подчинены общему замыслу, одному выбранному темпу, согласовать со стилем декораций, и т. д.

Надо, однако, заметить, что эти будто бы условным постановки на деле оказываются, большею частью, полу-реалистическими. Режиссеры условных театров, думая освободиться от ненужных реалистических мелочей, дают вместо всей обстановки только некоторые ее части, притом исполненные нередко с полным реализмом. Прежний театр давал изображение целой комнаты, новый — одной стены; прежний театр изображал лес, с проблесками солнца между стволами, с пением птиц, новый — ставит вместо того на авансцене три деревца. Этот полу-реализм сковывает воображение зрителя более тяжелыми цепями, чем старый сценический реализм. Видя перед собою только часть комнаты, одну стену без потолка, одно окно близ кровати, — зритель видит *только* эту стену, *только* это окно близ кровати, и ему гораздо труднее вообразить {251} комнату, чем если бы она была изображена вся или не была изображена вовсе. Зритель Елизаветинского времени, прочтя надпись «лес», мог представить густой, непроглядный бор, в котором происходит действие; зритель «условного» театра, перед которым поставлены на сцене три дерева, видит только эти три дерева и ничего больше.

Точно также условная игра актеров на деле оказывается, большею частью, недоигрыванием. Ведя совершенно естественно обычный диалог, актеры «условных» театров только в более драматических местах переходят к игре условной. Их голос при разговоре, в ряде сцен, верно соответствует тому, что мы слышим в жизни; напротив, при крике, при восклицании, они не подражают действительному крику, но «изображают» его. Проходя по сцене, садясь на скамью, закрывая глаза, подымая руку, актеры «условного» театра действуют, как живые люди; в минуту эмфаза, в минуту напряженного драматического действия они вдруг теряют эту способность — быть живыми существами — и превращаются в манекенов. При условных постановках эти переходы от реализма к схематизму, в игре актеров, пестрят все действие, раздробляют все впечатление, превращают спектакль в мучительное чередование противоречивых красок и диссонансов. Конечно, с полу-реализмом и недоигрыванием возможна борьба; можно более последовательно провести условность во *всей* обстановке и во *всех* подробностях игры. Зная, что изображения предметов все равно не могут дать иллюзии подлинных вещей, некоторые «условные» театры уже стали намеренно в декорациях и обстановке удаляться от форм действительности. Они изображают на сцене не стены, не деревья, не облака, но схемы стен, деревьев, облаков: стилизованную действительность; та мебель, которую ставят они на сцену, те вещи, которые дают они в руки актеров, намеренно непохожи на подлинный, явно — только изображения, только символы, а не вещи. Актеры этих театров в течение всех сцен, значительных и незначительных, стараются держаться, как манекены {252} Помня, что в патетический минуты они все равно не обманут зрителей, не заставят их поверить, что в самом деле страдают, блаженствуют, умирают, они, для полноты впечатления, делают вид, что и не ходят, и не глядят, и не разговаривают, а изображают ходьбу, взгляды, разговор… В этих театрах все должно бы быть условно от начала до конца, и как в старых театрах постоянно старались уверить зрителя, что перед ним действительность, так здесь постоянно стараются напомнить ему, что это только представление… Впрочем, ни одному театру не удалось еще осуществить такого плана в полной мере. Везде в условность все-таки врезался реализм: небо, например, было условное, из полосок, а скалы реалистические; стены условным, а ступени лестницы — настоящая; портьеры условные, а костюмы актеров настоящие. Наконец, и сами актеры каждый миг ошибались в тоне и вдруг, после того как «условными» жестами мели пол, начинали двигаться, как живые люди, и т. д.

Допустим, однако, теоретически, что гениальному режиссеру и идеальной труппе удастся преодолеть все трудности и создать целиком «условный» «схематический» театр; что им удастся избежать малейшей реалистической черты в декорациях и обстановке; удастся одеть исполнителей в платье, которое тоже будет не реальным и не будет противоречить нарисованным вещам; удастся приучить исполнителей к таким движениям, которые будут в согласии с неподвижностью облаков на сценическом небе и листьев на сделанных деревьях и т. п.: создастся ли необходимая гармония общей условности? Нет. Останется и после того одно противоречие, уже совершенно неустранимое. Живое, подлинное тело артистов никогда не будет согласоваться с условностями декораций, с условностями обстановки и с условностями игры. На фоне размалеванного холста, который только изображает дом, куст или небо, всегда будет чужой и несоответственной фигура артиста, который не изображает человека, а в самом деле человек. Можно бороться с реалистичностью {253} жестов и интонаций, но как бороться с жизненностью самого голоса, с живым цветом лица, с живым сиянием глаз? Для окончательной победы «условному» театру остается только одно средство: заменить артистов куклами на пружинах, со вставленным внутрь граммофоном. Это будет последовательно, это будет одно из возможных решений задачи, — и нет никакого сомнения, что современный «условный» театр по самому прямому пути ведет к театру марионеток.

Но чем условная постановка будет последовательней, чем полнее будет она совпадать с механическим театром, тем менее будет она нужной. Шаг за шагом отнимая у артиста возможность игры, возможность художественного творчества, театральная условность, наконец, уничтожит сцену, как искусство. Читая драматические произведения, мы силой воображения, конечно, представляем действие совершающимся. «Условный» театр будет только немного помогать этому воображению: в его исполнении как и при простом чтении книги, самое действие будет только подразумеваться. Если утвердится условный театр, посещать его придется лишь людям со слабым воображением, которым книги недостаточно: для людей, обладающих фантазией, театр окажется излишним.

## III

Оба метода постановок, практикуемые теперь в театрах, — и реалистический и условный, — приводят к неразрешимым противоречиям. Чтобы выяснить вопрос, необходимо перенести его из области практики в область теории, точнее определить, что такое искусство сцены, чем оно отличается от других искусств.

Ошибочно думать, что искусства различаются по тому материалу, которым они пользуются. Произведение скульптуры может быть создано из различных материалов, из мрамора, бронзы, дуба, гипса, — но все же останется скульптурой. Напротив, скульптура и архитектура — искусства резко отдельные, хотя и пользуются часто одинаковыми {254} материалами: камнем, металлом, деревом. Искусства различаются по тем сторонам видимости, действительности, на которые каждое из них устремляет свое преимущественное внимание. Скульптура занята исключительно формами, живопись и рисунок — красками и линиями, музыка знает только звуки, эпос — быть и события, лирика — смену чувств и т. д. Правда, древние ваятели (как то делают и некоторые современные) раскрашивали свои статуи, но эта раскраска играла служебную роль. Раскрашенная статуя не становится картиной, как не становятся музыкой произнесенные вслух стихи.

Конечная цель искусства: особой художественной интуицией постичь вселенную. К этой цели и стремится оно, выделяя одну сторону действительности, уединяя ее, давая возможность на ней фиксировать все внимание. Из бесконечного многообразия окружающего нас мира красок, звуков, движений, чувств, — каждое искусство выбирает лишь один элемент, как бы приглашая нас отдаться созерцанию его одного, в нем искать отражения целого[[42]](#footnote-43), Статуя, изображающая Софокла, дает нам представление прежде всего о формах его тела, не говоря нам, какого цвета были у него волосы и какой тембр голоса. Любуясь пейзажем Левитана, мы не знаем, кто именно жил в изображенной им усадьбе и каково было в ней внутреннее расположение комнат. Шекспир рисует развитие ревности Отелло, но ничего не говорит о том, каких взглядов придерживался Отелло, как полководец.

Искусство всегда «сокращает действительность», являя нам одну ее сторону. Этот прием надо признать основным {255} для искусства, его постоянным «modus operandi». С первого взгляда можно подумать, что искусство сцены противоречит общему закону. В театре все как в жизни: и формы, и краски, и звуки, и движения, и события, и чувства. Это — скульптуры, но ярко окрашенные в естественные цвета, это — живопись, но движущаяся и говорящая, это — музыка и лирика, но воплощенные во внешние образы. Спрашивается, не погрешает ли театр против основного требования искусства, становясь как бы цветной фотографией действительности, пересаживая ее на сцену, так сказать, с корнями и землей? Не подобен ли театр панорамам, дающим иллюзию правды, или музейным фигурам из воска, подкрашенным и одетым в настоящие костюмы, — всем тем произведениям, которым мы отказываем в имени художественных? Не по недоразумению ли относим мы сценическое исполнение к области искусства?

Эти упреки были бы справедливы, если бы театр в самом деле имел притязание сосредоточить внимание сразу на нескольких сторонах видимости. Тогда он только смешал бы в одно различные виды искусств и потерял бы право на самостоятельное место в их ряду. Но, не будучи синтезом искусств, как претендовали некоторые теоретики, театр все же искусство истинное, так как существенный признак художественного творчества присущ и его деятельности. Сущность театра, как искусства, прекрасно и раз навсегда определена уже Аристотелем, две тысячи лет тому назад, в его трактате о Поэтике. «Трагедия, — сказал Аристотель, — есть подражание единому, важному, в себе замкнутому действию», — и этими словами, с поразительной точностью, отделил искусство театра от других видов искусства. Как скульптуре — формы, а живописи — линии и цвета, так действие, непосредственное действие принадлежит драме и сцене. Драматург хочет, чтобы артист, своею игрою, воплощал перед зрителями развивающееся действие, подобно тому как скульптор хочет, в мраморе или бронзе, явить зрителям неподвижные формы тел.

Драматические произведения всех времен и всех стран {256} подтверждают определение Аристотеля. Не говоря уже о греческих трагиках, создания которых служили ему исходными точками для его теории, но и все позднейшие мастера драмы воплощали в своих произведениях именно действие: Калидаса, Шекспир, Кальдерон, Корнель, Ибсен, Ведекинд. Что такое Отелло, например? Это — не статический, сразу обнимаемый взором образ, как «Beata Beatrix» Д. Г. Россетти, это — не излияние настроения, как стихотворение Шелли, это — образ действующего человека. Мы узнаем Отелло не из его внешнего вида, даже не из его речей, а именно из его поступков на сцене[[43]](#footnote-44). Даже те драмы, которые, казалось бы, противоречат определению Аристотеля, в сущности подтверждают его. Таковы ранние драмы М. Метерлинка, который много писал против театра действия, в защиту статического театра. Неподвижность, бездейственность этих драм — кажущаяся. Хотя все действующий лица в течение всей драмы остаются почти в одном и том же положении, — в их душах все нарастает возможность действия, разрешаясь в последней сцене катастрофой.

Чтобы явить перед зрителями действие, длящееся во времени, необходим «действующий». Поэтому, воплощение драмы на сцене может принадлежать только или артисту, живому существу, способному действовать, или искусному механизму, изображающему действие. Во втором случае театр, как самостоятельное искусство, исчезает и становится лишь второстепенным подспорьем для драматурга, тем же, что — типография для поэта. В первом случае единственным и законным властителем сцены остается художник-артист. Третьего для выбора — нет. Нельзя, сохранив артистов, заставить их действовать, как механизм: на это, в такой мере, неспособно существо живое. Нельзя, воспользовавшись механизмами, вознести их движения на степень творчества: мы не в силах в мертвое {257} вдохнуть жизнь. Если в прошлые времена театр оказывал свое могучее влияние, как деятельность художественная, этим он всегда был обязан творчеству артистов. Искусство сцены и искусство артиста — синонимы; режиссер и машинисты в театре значат не более, чем редактор и секретарь редакции в журнале. Декорация и обстановка для игры артистов то же, что рама для картины, и беда, если рама выступает на первый план.

В каждом искусстве есть свой элемент реализма и свой — условности. Та сторона видимости, на которой преимущественно сосредоточено внимание данного искусства, должна быть воплощена со всем доступным ему реализмом. Так, скульптура стремится быть реалистичной в воспроизведении форм, предоставляя телам быть цвета то мрамора, то бронзы, то чугуна. Точно также в черной гравюре рисунок реалистичен, а окраска условна. Реалистичной должна быть и игра артистов, воплощающая сценическое действие, только реализм этот не должен переходить в натурализм. Интонации голоса артистов, их жесты, их мимика должны соответствовать жизненной правде в той мере, в какой формы статуи соответствуют формам человеческого тела. Мы не считаем скульптурные создания нежизненными оттого, что они размерами больше или меньше нормального человеческого роста, — хотя бы то был гигантский Зевс Фидия или крохотная золотая статуэтка Челлини. Мы не считаем неправдивыми карикатуры Леонардо да Винчи, хотя изображенные им уродства вряд ли встречаются в жизни. Но мы отказываем в названии художественных созданиям, которые противоречат нашим понятиям о возможном: статуям, нарушающим законы анатомии, картинам, нарушающим законы перспективы. Игра артистов должна быть реалистичной в том смысле, что должна являть нам действия возможные, хотя бы и преувеличенные в ту или иную сторону: в комедии — в сторону пошлости, в сторону величия — в трагедии.

Но выбор артистов, как исполнителей драмы, уже предрешает и свойства сценической обстановки. Рядом с {258} живыми людьми неуместны и невозможны ни подделки под действительность («реалистические» постановки), ни ее схемы («условные» постановки). Естественная человеческая фигура может сочетаться только с вещами подлинными, а не с их изображениями. Театральный реализм, смутно понимая это, ошибался, однако, думая достичь цели тем, что совершенствовал свои подделки под действительность. Надо было сделать более решительный шаг и прямо заменить изображения — самой действительностью. Но предметы, окружающие артиста, вовсе не должны быть именно теми, какими, по содержанию драмы, могли бы быть окружены ее действующие лица в жизни. Условный театр верно понял, что воображение зрителей лучше и вернее сумеет создать необходимую картину, чем все ухищрения декораторов, — он ошибался только, думая, что надо помогать этому воображению разными неуместными намеками. Портьеры, разноцветные ковры, застилающие сцену, скамьи, покрытые материей или мехами, ряды колонн, массивные постаменты, в высь уходящие ступени и т. д., — вот возможные аксессуары драматического исполнения. Все эти предметы могут не иметь прямого отношения к исполняемой драме и быть связанными с ней только единством стиля, и выбор их должен зависеть от такта и вкуса режиссера.

Древние эллины, обладавшие тонким художественным чутьем, заставляли актеров играть на фоне подлинного здания. Во времена Шекспира актеры играли на фоне ковров и занавесок, которые и не выдавались зрителям ни за что иное. Ни зрителям античного театра, ни зрителям театра Шекспировского не составляло труда силою воображения представить и Скифию, край земли, где приковывают к скале Прометея, и облака, куда перенес место действия Аристофан в «Птицах», и все те дворцы, хижины, прибрежья, леса и горы, которые с синематографической быстротой сменяются в трагедиях Шекспира. Попытки, сделанные некоторыми немецкими и русскими театрами, играть Шекспира и античные драмы на двойных сценах, а также опыты французских открытых театров с неподвижными декорациями, показали, что и для современного зрителя такое {259} усилие воображения вовсе не трудно. После явной неудачи всех «реалистических» и quasi-«условных» постановок, пора решительно обратиться к приемам театра античного и шекспировского. Только тогда мы вернем искусство сцены тому, кому оно принадлежит по праву, — художественному творчеству артистов.

# **{261}** Андрей Белый **{263}** Театр и современная драма

Драма есть высочайшее напряжение поэтического творчества. В ней, поэтому, вскрываются и кристаллизуются последний цели поэзии. Здесь поток творчества не укладывается в воображаемых образах. Дальше несет он, дальше за грань воображения: неудержимо соприкасается с жизнью, реализуется в видимом действии. Воображение соприкасается с жизнью. Жизнь становится воображением, воображение жизнью. Форма искусства стремится здесь расшириться до возможности быть жизнью и в буквальном и в переносном смысле слова.

Вот почему сценическое изображение есть необходимое условие драматического искусства. Драму нельзя читать. Какая же это драма? Надо воочию видеть изображаемое действо, слышать произносимые слова. Воплощение мечты, вот что такое сцена. Вымысел драматической поэзии здесь преследует с непобедимой силой. Он закрадывается вам в душу, и вы, выходя из театра, выносите вымысел в жизнь. И далее: жизнь проверяете вы вымыслом. Жизнь населяется образами вымысла. Образы вымысла, как вампиры, пьют кровь жизни — и вот они рядом с вами — Лир, Офелия, Гамлет! И вот актер, живой человек, загипнотизированный вымыслом, отдает ему свою личную жизнь, претворяясь в героя изображаемого действа Драматический вымысел заражает людей, как лихорадкой, творчеством роли, творчеством жизни высокой и важной. И жизнь вымысла лучами своими озаряет личную жизнь актера отблеском необычайного. Люди здесь становятся существами мифическими. Возносятся они, как боги, {264} в лучах мифа. И миф, повторяясь бесконечное число раз, бесконечное число раз возносить. Куда возносить? Над жизнью? Но разве есть то жизнь, от чего нужно уйти? И разве вымысел то, что уводит от жизни? И вот закрадывается в душе, преображаемой мифом, сомнение, что то, от чего она уходит, есть жизнь, и что то, куда она идет, есть смерть. Попробуйте вычеркнуть из вашей жизни Гамлета, Лира, Офелию, и станет беднее ваша жизнь. А между тем и Лир, и Офелия только призраки. Творческая идея становится для вас жизнью более ценной, нежели данная вам жизнь. Почему это так? Не потому ли, что вы спали глубоким сном, а вымысел разбудил вас к жизни. И вымысел вы не отдадите в угоду жизни, потому что с ним отлетать и какая-то мудрость жизни, привитая человечеству многовековым драматическим действом. Драматическая поэзия, как в фокусе, собирает все лучи поэтического вымысла. Быть может последняя цель драмы содействовать преображению человека в таком направлении, чтобы он стал сам творить свою жизнь, населяя ее событиями роковыми. В таком случае жизнь человека — это данная ему роль, и от него зависит понять эту роль и осветить ее творчеством. Но жизнь, освещенная творчеством, прекрасна. Стало быть, жизнь в творчестве побеждает рок. И потому-то назначение драмы — изобразить борьбу человека с роком — есть схема к творчеству жизни: реализовать эту борьбу. Но для чего это нужно? Разве жизнь не носит в себе все черты драмы? Зачем драма, когда нам дана жизнь? Да, но драма есть жизнь, расширенная музыкальным пафосом души. Да, но самоосознание жизни, как музыкального пафоса души, есть уже первая ступень к преображению и углублению жизни. Мы никогда не носили бы в себе это сознание так просветленно, так гордо, если бы в жизни нашей не существовало зачатков драматической культуры. Творчество Софокла, Шекспира, Кальдерона, Корнеля и Ибсена мгновенным блеском озаряет нашу жизнь. Но гаснет блеск этот, гаснет. Только душа среди повседневных забот хранит память о блеске. И блеск драматического {265} пафоса озаряет снова. И смутное закрадывается в душу предчувствие, что жизнь не жизнь, и что мы, как драматурги, ее творим. И, стало быть, рок не рок, а только сон нашего бездействия: и встань мы над сном, как подобает нам, людям, грозовые тучи рока опоясали бы нам грудь, а чело наше, озаренное блеском, вознеслось бы в иную жизнь — живую жизнь. И черные тучи рока, окружавший наш сон, оказались бы белоснежными волнами мягкого поднебесного шелка, омывающими нашу грудь. Рок — не рок: когда над человечеством открыто пронесется этот лозунг, тогда жизнь станет драматическим творчеством.

Но не скажем ли мы тогда, что жизнь стала жизнью, и что мы проснулись от тяжелого сна? Тяжелый сон окружил нас химерами рока, сновидением о смерти. И жизнь отлетела от нас, а сон воплотился: вот сон, механизированный миллионами слабовольных лунатиков, гремит на нас многогромным рокотом машин. Машина съедает жизнь, машина одухотворяется, человек же превращается в машину к машине — в привод к колесу. Как машина, человек подчиняется железным законам необходимости.

Вот непреложный бег созвездий, и вот непреложный бег истории. Пространством и временем задавил нас тяжелый рок. Но в духе преодолели мы все пространства и в духе преодолели мы все времена. Дух говорит нам, что в нас творческое начало жизни. Времена и пространства не только поглощают наше творчество, но и нас самих выкидывают на поверхность жизни, как ничтожный отброс бессмысленного смысла. Всякое искусство начинается там, где человеческий дух, хотя бы и бессознательно, провозглашает примат творчества над познанием. Свободная воля есть воля творческая. Только творчество, в каких бы оно ни возвышалось формах, носит в себе вольную волю. Всякое иное не творческое (не бескорыстное) воление есть только обман пустого рока — пустого, потому что рока нет там, где есть победа творчества. И рок там, где веками внушенная покорность.

{266} Вот почему драма, изображая рок, в творческих формах вымысла изображает сокровенное начало нашего порабощения. Тут в драме впервые осознаются скрытые пружины, руководящие художественным творчеством.

Искусство окрыляется там, где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни.

Надо понимать под этой жизнью не только поверхность ее, кристаллизованную в прочных формах социальных, научных и философских отношениях, но и источник этих форм — творчество. Жизнь и есть творчество Более того: жизнь есть одна из категорий творчества. Жизнь надо подчинить творчеству, творчески ее пересоздать там, где она резкими углами врывается в нашу свободу. Искусство есть начало плавления жизни. Лед жизни плавит она в воду жизни. Художник только потому и художник, что, проницая жизнь до альфы и омеги жизни — творчества, он не покорен ее видимости. Создавая кумиры (формы), он заслоняет себя и нас этими видимыми кумирами от кумира невидимого — рока, оковавшего нашу жизнь будто бы железными, но, в существе своем, призрачными законами. Поклонению невидимому призраку противопоставляет он поклонение видимым, им самим созданным формам. Во всяком искусстве кумир (форма) есть средство. Во всяком подчинении невидимому кумиру (року), принимающему гекатомбы кровавых жертв, есть поклонение кумиру, как цели. Творчество жизни упразднит все кумиры. Но в борьбе с кумиром рока творчество художественных кумиров необходимо; тут, выражаясь вульгарно, художник вышибает клин клином.

Художник в борьбе с роком неустанно. И художественному творчеству суждено погибнуть, как творчеству мертвых форм (произведений искусства). В драме впервые дается нам предзнаменование о погибели вместе с роком и всех временных условий борьбы с ним. Погибнет искусство. Что из того? Первые ряды борцов всегда гибнут. Человек, становясь богоподобен, опрокинет и жизнь, и образы богов, и подобия этих образов — {267} мраморные истуканы Аполлона и Диониса. Люди станут собственными своими художественными формами.

Драма впервые приподымает завесу над будущим. Но у драмы есть своя собственная драма: она — форма искусства. Она возносит воду живую художественного творчества лучезарным роем облаков под солнце. И облака, озлащенные солнцем, являют нам новый град — Иерусалим вечно созидающей жизни. Драма, оставаясь формой искусства, изменяет направление русла и развития искусств. Она стремится стать жизнью, но жизнью творчества. Мертвая жизнь и мертвые формы творчества именно в драме подвержены разложению.

Искусство есть временная мера: это — тактический прием в борьбе человечества с роком. Как в ликвидации классового строя нужна своего рода диктатура класса (пролетариат), так и при упразднении несуществующей, мертвой роковой жизни нужно провозгласить знаменем жизни мертвую форму. Этим поклонением и начинается в душе художника бессознательное отрицание рока. В ту минуту, когда рок превращает вселенную только в тесную нашу тюрьму, художник отвертывается от тюрьмы, занимаясь в тюрьме какими-то праздными забавами. Эти забавы — художественное творчество. Нет, это не забавы: нет, это изготовление взрывчатых веществ. Будет день, и художник бросит свой яростный снаряд в тюремные стены рока. Стены разлетятся. Тюрьма станет миром.

Творчеством мертвых форм, в которые, как динамит, художник вложил свою душу, искусство бросает взрывчатые снаряды в стену тюрьмы. Эволюция и развитие форм искусства есть только полет неразорвавшихся снарядов от творческой руки до стен тюрьмы. В драме творческий снаряд соприкасается с этими стенами. За драмой — взрыв. Формы искусства неудержимо стремятся расшириться, неудержимо, стремительно. Искусство должно здесь взорваться, исчезнуть, не быть.

Но, как знать, не должна ли взорваться, исчезнуть, не быть и вся наша жизнь, подвластная року? Тогда то новое творчество сольется с новой жизнью. Жизнь станет жизнью, {268} потому что творчество мертвых форм станет творчеством форм живых.

В драме впервые осознается сокровенный призыв к творчеству, как призыв к творчеству жизни. Но на пути к этому творчеству становится рок. В драме изображается, поэтому, борьба и победа над роком. И, если нет в драме предощущения этой победы, драма — не трагедия. Трагическое просветление есть предзнаменование того, что драмой не кончается драма человечества. Трагическое просветление есть начало возврата к жизни. В изображении борьбы с роком — коренные антиномии познания соприкасаются с коренными антиномиями самой жизни. Эти же антиномии бессознательно вызывают в художнике творчество мира искусств, как мира нового, долженствующего отряхнуть от ног наших ветхую необходимость (άναγχη). Но антиномии жизни предопределены антиномиями чистого разума, а нормы этого разума, предопределенные долженствованием, необходимо опираются на ценность. Ценностью же только и может быть энергия творчества.

И потому-то художник-драматург, провозглашая примат творчества над познанием и вместе с тем приводя свое искусство к точке соприкосновения его с жизнью, стоит под знаком творчества новой жизни, как бы озаренный радугой трагического просветления (χαυαρσις). Но новая жизнь невозможна без победы над роком. И впереди борьба за освобождение: уже ни познание, ни жизнь в ее порабощенных формах не суть средства борьбы. Творчество жизни становится самоцелью.

Драмой впервые оно осознается.

Драма есть сообщительное начало энергии творчества в искусстве. В драме заключено начало синтеза, В драме ощупывается как бы основной ствол, от которого во все стороны растянулась пышная крона многообразных форм искусства. Но когда драма осознается и как собирательное начало форм искусства, живой смысл ее падает. Теперь часто нам говорят, что в мистерии — синтез форм искусства, и что современная драма приближается к мистерии. Для меня это показатель опасности, {269} которая грозит современной драме. Пирамида из идолов задавит драму. Музыкальное начало ее заменится вновь эклектизмом. Подозрительны все эти сладкие призывы к мистерии в наши дни. Они усыпляют бодрость духа. А она нам нужна, как нужны нам рати героев, потому что впереди — суровая борьба. В борьбе, а не в сонных моленьях мы преобразимся. В драме — маневры грядущего боя с роком. Драматическая культура и есть культура. Так осознал культуру Ницше, этот великий теоретик новой драмы. И осознал ее более правильно, чем Вагнер или, например, Шюре.

В музыкальных драмах Вагнера усмотрел Ницше действительную борьбу за освобождение человечества. Но и Ницше не разобрался в роковом противоречии современной драмы. Он почувствовал в ней призыв к жизни, не отделив этот призыв от формы, в которой призыв раздается. Возвращение к жизни по-новому в драме упраздняет самую драму, как форму искусства. Поклонившись призыву к жизни в драме, Ницше канонизировал и форму этого призыва — сцену. Получилось уродство: призыв к жизни со сцены превратился в призыв жизни на сцену. Гениальная деятельность Вагнера и есть этот противоестественный призыв. Драме, как форме, поклонился Ницше в первый период своего увлечения Вагнером. Драматическая форма стала для него лозунгом должного творчества, действие разрывного снаряда отнес к оболочке бомбы. Забыл, что моментом взрыва будет сама жизнь, а не момент драматического действа. Музыкальной драме, этому знамению события, поклонился Ницше, как событию. Сотворил себе кумир. И потому-то вырвал он из души гениальную музыку Вагнера, как вырвал он из души свое гениальное произведение «*Происхождение трагедии*», о чем свидетельствует его заявление. Заратустра — вот драматический актер, опьяненный мифотворчеством, а не дубоватый детина Зигфрид, размахивающий на сцене картонным мечом и глупо дудящий в загнутый рог. Заратустра родился на сцене, начал играть перед зрителями. Сцена изображала город «Пеструю корову», а добродетельный {270} Заратустра расхаживал в «Пестрой Корове» и поучал. Потом махнул рукой и сошел со сцены в жизнь. Третья и четвертая часть Заратустры — это воистину драма жизни. Здесь в субстанции сокровенных переживаний жизни у Заратустры, а не в красивой теоретике над оперным Зигфридом действительное начало взрыва.

Но взрывчатый снаряд разорвется не прежде, чем человечество станет под одним трагическим знаменем. Истинный лик рока явится в тот момент, когда человек преодолеет классовую борьбу, этот тормоз всякого истинного утверждения или отрицания жизни. Фетишизм товарного производства еще, конечно, не рок, а личина рока. И не в отрицании или в принятии форм экономического равенства борьба за освобождение. Она начнется в новых формах социального равенства. Когда спадут маски с рока, все человечество пойдет на последний бой за жизнь и счастье свое. Вот тогда-то из разорванных форм искусства, как из разорванных форм личной жизни брызнет святой огонь жизненного творчества. Тогда взлетит разрывной снаряд драмы, начиненный динамитом духа. Вот что не принял во внимание Ницше. Ему было чуждо понимание социальной драмы. Сначала он тешился оболочкой снаряда — возрождение современных форм драматического действа; потом, извлекая динамит жизненного творчества из драмы, как формы искусства, нечаянно разбил снаряд. Снаряд разорвался не там, где следует — не у стен нашей тюрьмы, а в руках изобретателя. И пятнадцать лет просидел Ницше — изобретатель взрывчатых веществ — на балконе тихой виллы с разорванным мозгом. И теперь проезжающим показывают то место на балконе, где часы просиживал сумасшедший Ницше.

Такая участь постигла величайшего теоретика новой драмы.

Новейшие теоретики драмы с особенным удовольствием анализируют ошибки Ницше. Они предписывают драме свои пути, исправляя промахи гениального безумца. Вместо того, чтобы освободить современную драму от болезненных {271} наростов мистериального маньячества, приводившего в такую ярость Ницше, они готовы утверждать ошибки Ницше и отрицают здоровые его протесты против повального вагнерианства. Вспомните — в пещеру Заратустры притащился и «*сквернейший человек*», чтобы начать там гимн унынию. Там, где раздалась здоровая песнь трагического актера Заратустры, могут раздаться теперь сквернейшие и сладчайшие песни.

Новейшие теоретики драмы[[44]](#footnote-45), быть может, и правильно устанавливают связь между современными условиями драматического действа с условиями возникновения античной драмы (после Ницше легко произвести такую работу). Они помогают нам восстановить глубокий, подчас забытый смысл отдельных черт драмы: указывают на то, что драма развилась из жертвоприношения, как форма религиозного культа, и пытаются восстановить священнодействие в современной драме. Театр будто бы должен стать храмом. Но для чего должен стать храмом театр, когда параллельно с театром у нас есть и храмы? В храме совершается богослужение. Там совершаются таинства. «Пусть и в театре совершаются таинства», — так говорят нам новейшие теоретики драмы. Но что понимать под таинством? И что понимать под богослужением? Существования и существующие религии дают нам на это положительный, а не фигуральный ответ. Считаемся мы или не считаемся с этим ответом, но смысл его мы понимаем. Понимаем мы и связь древнегреческой драмы с {272} религиозным культом Диониса. Там развитие драмы шло в сторону от религии. Совершилась эмансипация драмы от религии. Мы получили в наследство эмансипированную драму.

Европейский театр развил и точно определил формы этой эмансипации. Когда же нам говорят теперь, что сцена есть священнодействие, актер — жрец, а созерцание драмы приобщает нас таинству, то слова «священнодействие», «жрец», «таинство» понимаем мы в неопределенном, многосмысленном, почти бессмысленном смысле этих слов. Что таксе священнодействие? Есть ли это акт религиозного действия? Но какого? Перед кем это священнодействие? И какому богу должны мы молиться? Приглашают ли нас вернуться к тем примитивным религиозным формам, из которых развилась драма, или нет, все это остается покрытым мраком неизвестности.

Если да, подавайте нам козла для заклания! Но что мы будем делать с козлом после Шекспира? Если тут подразумевается какое-то новое священнодействие, то скажите нам имя нового бога! Где он, кто он? Где нашли вы, истолкователи грядущего театра, драмы с именем этого нового бога? Если имени этого бога у вас нет, если религия такого бога отсутствует, все внутренний заявления о пути современной драмы, о новом театре, как храме, остаются фигуральными заявлениями, не меняющими ничего в современном театре. «Храм» остается Мариинским театром, а риторика остается риторикой.

Но дело обстоит не так просто.

Остроумные соображения о том, что сценические подмостки и являются преградой между актером и зрителем, мифическим действом и его созерцанием, что зритель должен войти в круг изображаемых действ, как участник хора, — эти соображения заставляют нас прислушаться с вниманием к тому, о чем говорят нам теоретики современной драмы. На возражение, что и без сцены у нас есть храмы, они ответят достаточно веско: храм есть звено в религиозном культе; все исторические формы культов, тая в себе смысл глубокий и важный {273} в динамике своей умерщвлены религиозной схоластикой и догматизмом; догматизм парализует свободное развитие и дифференциацию культа, а театр есть тот очаг, который, приняв в себя умы исторического религиозного творчества, разгорится огнем свободного творчества.

Все это было бы и приемлемо, если бы рассуждение опиралось на действительность. Но рассуждение идет как раз вопреки творчеству современных драматургов. Современные драматурги вовсе и не помышляли о соединении зрительного зала со сценой.

Где орхестра у Ибсена? И где орхестра у Метерлинка? Как превратить драматическое действо у Ибсена в священнодействие? Не следует ли по рецепту новейших теорий ставить знаменитую сцену из «Штокмана» (где «враг народа» говорит речь) так, чтобы зрительный зал изображал митинг? Но ведь хоровое начало зрителей превратит ибсеновскую драму в фарс. И если кто думал о возобновлений форм античной драмы, так это Шиллер, а не Ибсен, не Метерлинк. Но и в «Мессинской невесте» хоровое начало введено в условном, а потому и в приемлемом смысле.

Пусть современная драма развилась из античной. Значит ли это, что она к ней вернется? Нам возразят, что античная драма есть тезис драмы. Современная драма развила антитезис и теперь приближается к синтезу. Но синтез не тождественен с тезисом. Пусть греки надевали трагические маски и ставили жертвенники в театре, пусть в нашей культуре есть элементы культуры греческой. Но разве мы греки? Но разве должны мы есть оливки и плясать вокруг козла? Посмотрел бы я, как это теперь осуществимо. И новейшие истолкователи драмы остаются без практики. Много говорят о том, чем должна быть драма. Но где она, эта *должная* драма? Она будет — отвечают нам.

Но лучше бы она и не возникала. И вот почему.

Предположим, что мы, зрители, превращены в хоровое начало. И далее: хоровое начало предается молитвенным пляскам. Тогда только с особенной резкостью подчеркнется {274} отрешенность наших молитвенных состояний от непретворенной в молитву жизни. И жизнь раздавит молитву. Не от жизни должны мы бегать в театр, чтоб петь и плясать над мертвым трагическим козлом и потом, попадая в жизнь, изумляться тому, что мы наделали. Так совершается бегство от рока. И рок ворвется за нами в театральный храм, разложит нам наши песни и пляски. Самую жизнь должны претворять мы в драму. А то войдем мы в храм-театр, облечемся в белые одежды, увенчаемся гроздьями роз, совершая мистерию (тема ее всегда одна: богоподобный человек борется с роком), в нужный момент возьмемся за руки и запляшем. Вообразите, читатель, хотя бы одну минуту себя в этой роли. Это мы-то будем кружиться вокруг жертвенника — мы все: дама в стиле модерн, биржевой делец, рабочий и член государственного совета? Я уверен, что молитвы наши не совпадут. Дама в стиле модерн помолится какому-нибудь поэту во образе и подобии Диониса, рабочий помолится о сокращении рабочего дня, а член государственного совета, — к какой звезде устремит он свои взоры? Нет, уж лучше закружиться в вальсе с хорошенькой барышней, чем водить хоровод с действительным тайным советником.

Нам возразят на это, что тут будем мы в демократическом театре будущего, что предпосылки общественности коренятся в свободных коммунах, где все — действенное творчество, что орхестры — зиждительный фокус этих коммун. Далее мы услышим, что и весь наш скептицизм оттого, что мы представители келейной, уединенной жизни (иначе буржуазной), что в народном театре воскреснет свободное мифотворчество. Но народный театр — балаган, где издавна представляли разбойника Чуркина, а синематограф все более и более стремится занять роль, которая предписывается будущему демократическому театру. Право же, есть мифотворчество в синематографе: человек чихнет и лопнет — назидательная жертва борьбы роковой… с насморком. И далее: если уж говорить о коллективном творчестве, то оно существует и теперь. Почему хоровод {275} в любом селе не орхестра? И, бедная Россия — ее грозят покрыть орхестрами, когда она издавна ими покрыта. Выйдите под вечер погулять на деревню, и вы встретитесь и с хоровым началом, и с коллективным творчеством… нецензурных слов. Вот что значит выводы из теории, не считающейся с конкретными формами жизни. Россию собираются покрыть орхестрами, когда ее давно пора избавить от этих орхестр.

Пока существует классовая борьба, странны эти апелляции к эстетическому демократизму. И нелеп, в высшей степени нелеп этот демократический, соборно-мифотворческий храм-театр (слава Богу, пока он не существует вовсе!). Пока нет такого театра, обращаются к прошлому. Возобновляют Эсхила, Софокла и Еврипида на сцене. Иногда удачно подражают приемам Эсхила (как, например, В. Иванов). Но где тут демократизм? Не аристократическая ли пресыщенность заставляет нас эстетически наслаждаться религиозным смыслом драм чуждого нам народа. И жертвенник Дионису, будь он торжественно водружен в новом театре, не превратился ли бы он в символ величайшего кощунства над театром, над нами, над искусством, над священными верованиями благородного народа?

Слава Богу, эмблематический взывания к Дионису остаются далекой от жизни личной лирикой, (о, какой глубокой и красивой!) теоретиков нового театра. Но взывания эти ничего не нарушают. Храм остается Мариинским театром.

Роковое противоречие, в котором запутались новейшие теоретики театра, заключается в том, что, приглашая в театр, как в храм, они забыли, что храм предполагает культ, а культ — имя Бога, т. е. религию. А пока имени этого у них нет, беспочвенны их попытки нового религиозного творчества. Не может быть речи о новом культе, родившемся на подмостках сцены, и менее всего о театре, как храме, о драме, как священнодействии. Священнодействие, когда еще у него нет цели, нет формы, есть внесение актерской позы в ту священную область духа, где горит надежда на творчество жизни. Если в современном {276} театре и только театре актер является лишь актером, то тут в умалении роли актера, быть может, открывается большая свобода для него, как творца данной роли. Жреческая тиара раздавила бы актера, если бы не сумел он ее превратить в дурацкий колпак. Теперь, уходя в роль, актер соприкасается с теми прообразами жизненного творчества, которые волновали смутно и драматурга. Оставаясь актером для нас, он в себе предтеча чего-то иного, живого. А вот возведем мы его в трагическую жертву; самая жертвенность в отдаче себя прообразам будущей жизни обернется в нем в фальшь. И человек осквернится в актере.

Трагизм теоретиков путей новой драмы в том, что они, отмечая ошибку Ницше (сокровенный огонь драмы смешал с ее формой), в пределах театра (преобразуя форму) обещают взрыв разрывного снаряда, разбивающего мертвые формы жизни и творчества. Происходит бутафорский взрыв бенгальских огней на сцене: жизнь остается жизнью, театр театром.

Современное искусство определяет себя, как искусство символическое. Символизм в искусстве есть утверждение живой цельности переживания, как избирательного начала группировки образов. В выражении образами переживания силы искусства, а не в системе образов, использованных переживанием. Символизм — это метод выражения переживаний в образах. В этом смысле всякое искусство явно или скрыто символично. Но переживание, понятое, как цель, подчиняя образ, как средство, сообщает художнику право быть творцом образов. Современное искусство превращает это индивидуальное право, так сказать, в параграф художественной платформы. Символизм, как литературная школа 2‑й половины XIX века, более или менее базирован данными психологии и теории познания. И поскольку некоторые теоретико-познавательные школы предопределяют творчеством самое познание, поскольку революционная сила символизма в провозглашении творчества, как единственного начала, созидающего жизнь. В созидании смысл жизни, а не в опознании ее. Жизнь {277} есть форма творчества. Назначение искусства в возбуждении к творческой деятельности. Вовсе это назначение не в созерцании эстетических феноменов, как полагал Шопенгауэр. Символизм подчеркивает динамику творчества. Вот почему он против школьного педантизма, как начала статического в искусстве. Символизм освещает существующие школы искусства своим углом зрения. Оправдывая существование многообразных школ, как результат творческой деятельности, он восстает против них там, где эти школы выдают себя за нормы, регулирующие творчество. Статика искусств рассматривается в свете символизма, как частный случай динамики искусств.

Само искусство есть предвкушение победы над роком, в момент роковой борьбы духа с формой. Обоснование творчества символизмом, как вечно двигательного начала жизни, есть наиболее прочное обоснование. Искусство утверждается здесь, как средство борьбы за освобождение человечества. В этом религиозная санкция искусства.

С особой резкостью и особым трагизмом столкнулись эти идеи с идеологией современного театра, как формы, в которую символическая драма пытается отлиться, и не отливается — увы! Всю мощь и всю слабость современного искусства выдает нам драма. И нам начинает казаться, что современное искусство — искусство вырождения, потому что все ясней и ясней нам, что современная драма не может существовать в пределах театра.

Почему это так?

Символ есть соединение двух порядков последовательностей: последовательности образов и последовательности переживаний, вызывающих образ. Здесь вся сила в последовательности переживаний. Образы это — эмблематическая роспись переживаний, не более. Переживание зацветает образами. В символизме реальная связь за пределами видимости. В тот момент, когда мы сумеем подчинить себе окружающий мир переживанием так, чтобы течение видимости не врезалось в нашу душу негармонично, а наоборот, в тот момент, когда душа претворяла бы видимость по образу и подобно своему, совершилась бы победа {278} над роком. Гносеология освобождает субъект познания от времен и сроков теоретически. Задача человечества практически осуществить эту свободу. И задача осуществима в принципе творчества ценностей. Но теория ценностей есть теория творчества. Это и есть теория символизма.

Отмечая непроизвольное порывание души к свободе в сфере искусства, теория символизма этот порыв осознает, *как долг*. Она предписывает осуществлять этот долг свободы, превращая жизнь в объект творчества. И потому то символизм, являясь наиболее сознательной школой искусства, само искусство рассматривает лишь, как начало жизненного пути к свободе. Поэзия нам говорит: «Вот заря. Воспевайте зарю». Символизм превращает для поэта веянье зари в действительный призыв: «Заря зовет — иди к заре!» И Джон Габриэль Боркман берет палку, надевает калоши и идет бороться с жизнью; Сольнес поднимается на башню; Бранд ведет народ в ледники; Рубек, восставая с Иреной над смертью, идет в горы, как будто для победы над смертью надо подняться на несколько сот саженей, так что на Монблане не умирают; Гильда слышит зов Незнакомца. Что все они делают — эти герои, измеряющие Вечность чуть ли не квадратными саженями, как в Апокалипсисе измеряем грядущий храм.

Символическая драма Ибсена, этого патриарха новейшей драмы, всюду сознательно срывает покров с видимости: видимость, оставаясь видимостью, становится сквозной, как стекло, выдавая невероятный смысл происходящего в видимости. И в невероятности смысла ибсеновских драм сила его дерзновения. Здесь символизм до того осознан, что, оставаясь непостижимыми в своей сущности, все эти Рубеки, Боркманы, Сольнесы — еще и алгебраические знаки какого-то апокалипсического уравнения жизни.

Не то в драме Шекспира. Там символизм непроизвольный, или слишком аллегорический, как, например, в «Буре». Драма Шекспира изображает глубоко реальные действия страсти, ревности. Там символизм — непроизвольная {279} радуга над водопадом реального. Символизм радугу превращает в солнечный луч, солнечный луч приводит к солнцу — к той реальности, которая сотворила и землю и водопад. Реальная драма луч символизма приводит к водопаду реальности. Символическая драма превращает луч в необходимое условие, созидающее водопад. Стремление к свободе, предощущаемое, как заря, она превращает в долг: «Видишь свет — стань и ты солнцем». И лепечет Освальд: «Солнце, Солнце»… Вся сила ибсеновской драмы не в том, что Рубек восстает над ледниками, потому что этим актом он хочет создать внешнюю эмблему к осеняющей его мысли, а в том, что стремление к победе над смертью должно иметь совершенно реальный смысл. Если в реалистической драме возможен аллегоризм (например, любовь поднимает к вершинам), в драме символической этот аллегоризм утверждается, как реальность, а реальность (любовь) становится эмблематическим условием того, что поднятие на несколько сот саженей с такими-то и такими-то переживаниями действительно возносить над смертью.

Но ходить над пропастями может тот, кто превратил жизнь в пьедестал к творчеству. Это мог бы совершить просиявший солнцем, как утреннее дитя. Солнечный град новой жизни — Civitas solis: вот колоссальный, живой символ. И Апокалипсис, и огонь социал-демократии, Ницше и все религии по разному подходили к этому обетованию. Искусство, подходя к фокусу человеческих устремлений, приобретает неожиданную властность. Оно начинает создавать таких Рубеков, которые года, быть может, сидят над стаканом пива с окаменелым лицом, а потом вдруг зашагают к вершинам, да так, что между каждым их шагом миллиарды верст и дней. Ясно, что шагают они через времена и пространства и шагают не в греческих хитонах, а в сюртуках и цилиндрах. Сидел Рубек за ресторанным столиком, да и шагнул в новое небо, на новую землю. Правда, не перешагнул, разбился. Но само дерзновение указывает на то, что ибсеновская драма символами своими говорит нам о преображении {280} плоти душой. Апокалипсис человеческой плоти — вот символизм ибсеновской драмы. Символическая драма только и может изображать одно: преображение органов восприятия мира и через то перерождение мира необходимости в мир свободы. Рок является тут опасностью, грозящей человеческому организму в корчах психофизиологического изменения его в организм сверхчеловеческий. И потому-то Рубеки, Сольнесы, Бранды окружены у Ибсена толпой дегенератов и дегенераток, так что нам начинает казаться, что дегенераты и Рубеки.

Художник приподымает здесь свой лавровый венец, но он начинает сверкать лучами пророческой митры. Утверждая в драме бытие символа в формах свободы, символизм предписывает героям с суровой решимостью осуществлять бытие символа через голову очевидности («или все — или ничего»). Так: сокрушая бестворческую мораль, символическая драма вменяет героям аморализм в формах категорического императива. Она говорит нам: «Если ты Рубек и увидел последнюю ослепительность, стань и сам ослепителен, как стало слепить народ иудейский лицо Моисея, говорившего с Богом». И господин Рубек, быть может, утром проснувшийся в своем отеле, как все, и как все совершивший свой туалет, после утреннего завтрака или обеда, любезно раскланявшись с табльдотными знакомцами, теперь идет совершать свою нелепость: восставать над смертью, мгновенно превращаясь в титана. Титан в ресторане, да это не снилось древним грекам! Тут мифический символизм превращается в символизм эсхатологический — тут Ибсен в стремлениях своих нам нужнее, чем десять Софоклов, хотя бы мы не знали и впредь, как не знаем теперь, что нам делать на сцене с этим уродливым явлением театра — символической драмой современности, которая только у Ибсена кристаллизовалась в нечто совершенно новое, нам неведомое доселе.

Рубек, Сольнес — это только первые бойцы за действительное освобождение человечества. Они — жертвы борьбы роковой, потому что победа будет одержана только тогда, {281} когда все человечество пойдет над пропастями сквозь смерть к острову детей, омытому лазурью и обещанному, как апокалипсическим пророчеством далекой древности, так и богоборческим дерзанием Ницше. А пока? пока Рубек срывается с башни, Эйольф захлебывается соленой морской волной, и над ним плывет его костыль, а Незнакомец исчезает с пути Гильды. Незнакомец — не зовет ли он и нас, да мы не знаем, как за ним идти? Не знает и Гильда, куда зовет ее Незнакомец. Она боится, что когда придет она к нему на пароход, развеется призывный зов, ей в нем звучавший. Она не понимает, что Незнакомец зовет ее не для себя, не для нее, а для зова, нас всех осеняющего: она забывает, что она — морская женщина, и что пароход не останется на мели — уйдет в море к новой земле, преображенной плоти. Уплывет за смерть. И Бранд падает от сомнения. Когда он остался на ледниках один, он сказал себе: «Что же случилось? Почему я — здесь?» Иссякает в нем полет и нет смелости наперекор всему удвоить восторги. И от мысли («почему я здесь»), а не от выстрела сумасшедшей лавина срывается. И не «Он — Deus Caritatis» звучит в лавинном грохоте, а звучит это в мозгу умирающего, усомнившегося Бранда. А Сольнес, взойдя на башню, вдруг сознает, что встреча с Богом должна уж теперь произойти неминуемо, а он не знает, что сказать Богу. *Слова* не знает Сольнес, как не знает его ни Ибсен, ни современная драма символов. И современная драма символов обрекается на Апокалипсис без Пришествия. Слово дано будет только тогда, когда плоть утончится до форм нового творчества. А пока формы современного искусства — сосуды скудельные.

Мы сами те мраморные глыбы, который мы же должны изваять в скульптурные статуи. Не статуя Аполлона, Диониса и Венеры суть символы: а мы — мы символы Аполлона, Диониса и Венеры. Себя, себя мы еще не хотим принять и осознать в том, что уже шевелится в нас. Поклоняясь истукану (искусству), просмотрели мы то, что в глубине нашей души совершается уже пресуществление, и {282} что там мы прекраснее всех форм старого и нового искусства. До известных пределов искусство приподымает нас, учит ходить в красоте неверными шагами. Но мы растем, походка становится все увереннее. Искусство — мать нашего устремления к преображению жизни. Оно нас вскормило, младенцев. Но когда младенцы перестают быть младенцами и продолжают кормиться грудью матери, мы вправе себя отучить от этого.

И вот лучшим из нас, тончайшим из нас, пора распроститься с искусством, если верны они раз выбранному пути. Разве не знают они, что они уж прошли сквозь арку, называемую искусством, в свободное поле жизненного творчества? Довольно любоваться кузнечными мехами. Пора взяться за мехи и раздувать огонь, на котором плавится их жизнь.

Символическая драма на сцене — явление редкого безобразия. Она приводит к сцене то, что совершается в нас за пределами сцены. Она учит лучших из нас притворству: объективирует в нас, или, проще говоря, выбрасывает из нас то, что должно утаенно в нас окрепнуть. Она, как и музыка — громоотвод геройства.

Многие из нас подошли уже к роковому рубежу, за которым творчество форм сменяется творчеством жизни. Вместо того, чтобы учиться воплощению творчества в жизнь, мы загоняем его на сцену. Еще в стихах, в картине это возможно. Возможно сказать: «Вот что я пережил». Сказать и в жизни искать форм для переживания. Но ведь вся сила драмы — в реализованном действии. Символическая *связь образов*, а не символические образы, отдельно взятые, являются сутью драмы. Эта символическая связь реализуется в драме, как связь новых жизненных отношений. В жизни еще только предвкушаются эти отношения. Они не реализованы. Символическая драма — это заглядывание в будущее. И вот образы, которые вводятся в круг драматического действа *не реальны на сцене, не действительны*. Это — проповедь о будущем, не более. Как проповедь, современная драма приемлема на сцене, как мистерия новой жизни — никогда.

{283} Когда Ибсен показывает нам своих Рубеков, он говорит то, что знает: будет день и мертвые проснутся. Но *как* это будет, не знает Ибсен. Вот если бы он превратил свою жизнь в опыт, всей жизнью искал бы форм восхождения реально, конкретно, преображаясь сам, он, может быть, узнал бы кое-что и еще кроме эмблематических ледников и Джона Габриэля Боркмана, поспешающего в калошах бороться с жизнью, где ледяная рука схватила его за сердце — ледяная рука рока: она и нас схватит. И не в сцене, не в изображении того, как хватают за сердце ледяные руки — задача творчества. Надо и тело и душу свою бросать в творческий горн, плавящий жизнь. Вот если бы Ибсен-Боркман не писал драм, а жил драмой борьбы за преображение, может быть, ледяная рука, хватавшая его за сердце, растаяла бы, легла у ног весенним ручейком. Был ли он мистагогом новой жизни и драм не писал. Но и он как и все драматурги-символисты еще пока спешит променять солнечное свое первородство на чечевичную похлебку славы.

Символическая драма, символическое действо — да это связь, договор людей, пытающих свою душу и тело для новой любви, новой творческой жизни. Символическая связь — это религия совместного пути к счастью. Здесь все — участники, все — творцы, все — символы. Здесь нет ни актеров, ни драматургов, ни режиссера, ни зрителей. Здесь драма — творческое отношение к жизни, и потому-то символический театр серьезно не нужен никому. Одним не нужен потому, что они знают в символических образах сцены лишь приглашение заглянуть в жизнь: эти узнали больше. Если они и пойдут в театр, то пойдут не на Ибсена, а на свое прошлое: пойдут вспомнить, как искусство когда-то им открыло глаза, действительно ищущие, неофиты, предпочтут прочесть Ибсена, а не видеть его на сцене. Придут в театр и не подошедшие к роковой черте, отделяющей искусство от творчества жизни. Придут и запутаются в противоречиях постановки. Наконец, большинству вовсе не нужен Ибсен со своей драмой, а нужна своя идеология, которую не Бог весть как трудно выудить {284} из любого символа. При известном навыке это не составляет труда.

Символическая драма не, драма, а проповедь великой, всерастущей драмы человечества. Это — проповедь о приближении роковой развязки. И лучшие образцы символической драмы надо читать и не смотреть на сцене. Театр не есть место символической драмы. Европейский театр это — нечто слишком технически законченное. Вовсе не следует его ломать. Театр остается театром, когда мы смотрим Шекспира, Софокла, Корнеля. И театр перестает быть театром, когда мы приходим на Ибсена, Метерлинка. Но храмом он не становится, разве кафедрой проповедника.

Книга еще лучшая кафедра.

Нам возразят: конкретное изображение образов, одушевлявших современного драматурга, приблизит к нам эти образы. О, если бы было это так. De facto всегда удалить: тут возникает роковой вопрос о постановке символических драм.

Этого вопроса не существует при постановке реальных драм. Изображай страсть, как только можешь, изображай психологию героя. Предмет изображения — углубленная до драмы жизнь. Непроизвольный символизм, присущий искусству, выявится сам собою. Но как отнестись актеру к Сольнесу, идущему на башню с венком в руке говорить с богом? Как изобразить реального человека в его не реальном поступке? Как психопата? Но Сольнес для Ибсена вовсе не психопат. Значит, психопат Ибсен? Но тогда зачем ставить психопатическую драму? И вот стараются, чтобы зрители незаметно для себя проглотили символическую пилюлю, затушевывая центральные места драмы изображением быта, как это мы видели при постановке «Дикой Утки» на сцене Московского Художественного Театра.

Но это значит исказить Ибсена. Настоящая задача актера в новом театре почти неосуществимая: изобразить психологию героя с преображаемым духом и плотью со всеми психофизиологическими судорогами, сопутствующими перерождению. Нужно самому быть новым человеком не {285} на словах, а на деле. А где у нас такие исполнители? Их нет, их быть не может. И вино новое вливается в старые меха.

В лучших символических драмах мы видим проповедь новых жизненных отношений, призывающую к коллективному творчеству этих отношений. Участники коллективного творчества должны обладать новой индивидуальностью. Актер, воплощающий предначертанный драматургом путь, должен совершенно реально знать нового человека в его мимолетных движениях. А эти движения утаены у новых людей под мелкой обыденностью так, что и не узнаешь нового человека, — кто он, где он. Актер сам должен быть новым человеком. Во-вторых: движения новых людей должны быть координированы в одно связное целое — в символическую связь. Не нарушая свободы творчества, символическая связь целого все же есть норма. Как согласовать свободу с необходимостью? Вот еще камень преткновения. Современный актер разбивается об эти камни. Если же он их обойдет, Ибсен сойдет за Островского, Островский за Ибсена.

И потому-то совершенно непроизвольно, быть может, театр старается поддержать свое достоинство новым методом: подавлением индивидуальности актера режиссером.

Это — компромисс между необходимостью ставить символические драмы и невозможностью найти для них исполнителей. Лучше бы не было этого компромисса, лучше бы снять со сцены Ибсена, Метерлинка. Оба, как поэты, только выиграют от забвения их сценой.

Подавляя индивидуальность актера, режиссер инстинктивно силится утаить тот вопиющий факт, что, произнося дословно слова текста драмы, современный актер говорит вовсе не то, что стоит у автора. И вот, чтобы скрасить такой конфуз, превращают актера в застывшую куклу. Но вопиющий факт остается вопиющим фактом; актер нет‑нет — и забудет, что он кукла; ну скажем, увлечется словами драмы, да от избытка чувств ударится в психологию, но почти всегда проврется в ритме своего отношения к символической связи. А режиссер поспешит {286} заявить, что не в личности актера тут суть, а в общей связи.

Так возникает в пределах постановки символической драмы творчество режиссера. Режиссер теперь самодержец театра. Он возникает между актерами, зрителями и драматургом. Он разделяет их друг от друга. Так узурпирует он права автора, вмешиваясь в творчество. Поэтому, должен он быть и мудрее драматурга: не только знать сокровенные переживания драматурга, но и окружить эти переживания должной оправой. В этой оправе подносит он автора зрительному залу. Одновременно бороться с актером, исправлять постановкой ошибки автора и учить новой жизни зрительный зал — такова задача современного режиссера; и, конечно, задача эта невыполнимая. Тут режиссеру вменяется в обязанность быть мистагогом толп.

Наконец, автор сам претендует быть режиссером.

Влияние режиссера de facto только привносит новое искажение смысла символической драмы, неизбежно искаженной актерами. Он придает цельность этому искажению, т. е. окончательно смещает центр драмы. Символическая драма на сцене, будучи вообще компромиссом, предстает в двояко-искаженном виде. И уж, конечно, не видать нам на сцене настоящих Рубеков, Сольнесов, Мелисанд. Надо быть Рубеком, чтобы изобразить его. Уж пусть будет Рубеком сам Ибсен, а не провинциальный Иван Иванович. Кто знаком с Ибсеном по сцене, никогда не знал настоящего Ибсена.

Автор должен сам стать режиссером. Настоящее творчество его не в момент написания пьесы, а в постановке. И если практически это невозможно, лучше дать строго разработанный трафарет исполнения. Автор должен нам описать, как Рубек есть, спит, чистит цилиндр, если он не хочет, чтобы Рубека играла кукла: так действительно было бы пресечено личное творчество режиссера, актеров и публики. Реально это было бы осуществлено в театре марионеток. Метод превращения человека в марионетку и есть метод технической стилизации. Стилизация и есть метод условного выявления перед {287} зрителями символической *связи* образов драмы с возможно большим устранением самих *образов*. Символизм образа должен быть подчинен символизму действа.

Но такая стилизация вовсе изолирует сцену от зрительного зала. Сцена превращается в иллюстрацию к прочитанной драме. И мечты о коллективном творчестве в пределах сцены с превращением зрителя в хоровое начало было бы явной нелепостью и безобразием. В лучшем случае зритель внес бы на сцену восклицания одобрения или порицания в роде надписей, которыми пестрят старые книги в библиотеках: «Книгу эту прочитал с удовольствием. Иван Андронов» и с припиской: «А я, нет. Марья Творожкова».

Да и современная драма символов — на сцене она не драма, а только проповедь возможной драмы. Меньше всего здесь священнодействия, больше всего суррогат священнодействия — иератическая поза. Но одно убивает другое, а все вместе убивает драму, нет, лучше откровенно и честно признать в принципе бессилие символического театра на сцене, чтобы раз навсегда покончить с блужданием в потемках.

Беда, когда режиссер или актер, или даже автор, осознавая символизм драмы, как призыв к жизненной мистерии, станет самую сцену приближать к мистерии: разложится сцена и осквернится мечта о жизненной мистерии, — мечта, глубоко запавшая в душу. Эта мечта и возрождает перед нами античные формы театра с жертвенником и хоровым началом: но тут — фальшивый сентиментализм. Вспомним Заратустру. И он мог бы соблазниться медовым унынием. Человечество подходит к мистерии, которая никогда не снилась древним грекам. Возвращение к прошлому, — отказ от этой, нашей мистерии.

Да не будет так!

Будут драмы, будут, где зрители войдут на сцену, а актер — гиерофант, распростертый перед жертвенником, призовет всех к молитве. Но такие драмы ничего не оставят в душе, кроме кощунства.

{288} Все это было полнее, живее. Элевсинские мистерии сыграли огромную просветительную роль. Но к мистериям подготовлялись, очищались: там молились, там были стадии посвящения. Не всякий мог вкусить священную ночь Эпоптии. Перед золотым изображением Деметры гиерофант был солнцем, гиерофантида — луной, Эпопты — созвездиями; там был мир, в этих душах, пресуществленных творческими переживаниями. Никакого учения там не могли преподать. Не было в том никакой нужды. Лобек прав, утверждая это. Но там знали, умели, могли пресуществлять хоть на миг свою душу и тело. Мистерия Элевсиса отошла в прошлое. Возвращать ее на сцену нельзя: ведь это — надругательство.

И не на сцене придет к нам великая ночь Эпоптии. Это ночь ныне спускается над человеческой жизнью. В последних прозрениях нашей жизни мы переходим ее грань. И ни жизнью, ни формой искусства мы не спасемся от искуса. Мы уже иногда бываем за видимой жизнью, за искусством, за религией — плывем на последнем корабле к роковому бою: наша плоть перерождается. Мы изменимся или умрем. Перед посвящением в эпопты мисты становились у храма. Из храма мерцали молнии: врата открывались, и призраки с песьими головами шли навстречу посвященным. Мы — посвящаем себя в новую жизнь, и вот врата ее откроются, но из врат выйдут призраки с песьими головами: это призраки ужаса и вырождения. Но некоторые из нас, посвященные в молчание этой великой ночи, возьмутся за руки, и призраки с песьими головами, залаяв, сольются с ночью.

Вот почему глубоко анахроничен символический театр современности. Новаторы жизни с презрением отнесутся к форсированным крикам о реформе сцены. Наоборот: реформа современного театра в обратном направлении, к героическому театру Шекспира, вызовет полное их сочувствие. Пусть театр остается театром, а мистерия — мистерией. Смешивать то и другое — созидать, не разрушая, разрушать, не созидая. Это — кокетничанье с пустотой.

И пустота небытия скоро уж, скоро войдет в современный {289} театр мерзостью запустения. Умолкнут слова о революции на сцене. Восстановится в скромном своем достоинстве традиционный театр.

Современный театр разобьется о Сциллу Шекспировского театра, или о Харибду синематографа.

Поскорей бы!

1. Дух, душа для меня не что иное, как совокупность переживаний данной личности, связь и единство которых дано в единстве физически отвечающей им — нервно-мозговой системы. Между процессами в этой системе и переживаниями существует функциональная взаимозависимость? Ср. мое «Популярное изложение критики Чистого Опыта Авенариуса». [↑](#footnote-ref-2)
2. Подр. этой теории смотри в моей статье «Очерки Позит. эстетики».

   Очерки реалист, мировоззрения, изд. 2, Чарушников и Дороватовский. [↑](#footnote-ref-3)
3. Я сожалею, что вынужден цитировать по неуклюжему переводу старика Губера, но другого у меня случайно нет под руками. [↑](#footnote-ref-4)
4. Все эти писатели как раз *стараются* выйти за пределы простого натурализма и подслушать «романтическое» в душе пролетария. [↑](#footnote-ref-5)
5. Я должен быть жесток, и это только для того, чтобы быть добрым. [↑](#footnote-ref-6)
6. Отрывки из этой статьи были уже напечатаны. [↑](#footnote-ref-7)
7. Так называется мастерская, где художники театра по плану и под руководством режиссера клеят из картона миниатюру сцены (в масштабе). [↑](#footnote-ref-8)
8. Под «стилизацией» я разумею не точное воспроизведете стиля данной эпохи или данного явления, как это делает фотограф в своих снимках. С понятием «стилизация», по моему мнению, неразрывно связана идея условности, обобщения и символа. «Стилизовать» эпоху или явление значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения. [↑](#footnote-ref-9)
9. Другой вариант художника уже крайне упрощенный: ни ворот, ни решетки, только боскетные арки с плетеными корзинами; за ними — клумбы цветов. [↑](#footnote-ref-10)
10. 1906 г., январь. [↑](#footnote-ref-11)
11. Написано в 1906 году. [↑](#footnote-ref-12)
12. *Репертуар*: Самоуправцы — Писемского, Шейлок — Шекспира, Геншель — Гауптмана, Стены — Найденова, Дети Солнца — Горького и т. п. [↑](#footnote-ref-13)
13. *Репертуар*: пьесы А. П. Чехова. [↑](#footnote-ref-14)
14. Шопенгауэр. [↑](#footnote-ref-15)
15. Шопенгауэр. [↑](#footnote-ref-16)
16. Пьеса ставилась в Моск. Худож. Театре. [↑](#footnote-ref-17)
17. Шопенгауэр. [↑](#footnote-ref-18)
18. Л. Н. Толстой — «О Шекспире и о драме». [↑](#footnote-ref-19)
19. Такие же мимолетные диссонирующие нотки, врывающиеся из фона в лейтмотив акта, вложены: в чтение начальником станции стихов, в сцену сломанного кия Епиходовым, в падение Трофимова с лестницы. И смотрите, как близко и тонко сплетены две мелодии — лейтмотива и сопровождающая его фона у Чехова:

    Аня (взволнованно). А сейчас на кухне какой-то человек говорить, что *Вишневый сад уже продан сегодня*.

    Любовь Андреевна. Кому продан?

    Аня. Не сказал кому, ушел. *(Танцует с Трофимовым)*. [↑](#footnote-ref-20)
20. Из моего дневника. [↑](#footnote-ref-21)
21. Georg Fuchs. «Die Schaubühne der Zukunil». Стр. 28. [↑](#footnote-ref-22)
22. Дальше я буду говорить, только о двух поэтах (Вал. Брюсов и Вяч. Иванов), статьи которых об искусстве и театре, на мой взгляд, являются самыми ценными предвестниками совершающегося переворота. Это не значит, однако, что я забываю о будирующем влиянии других. Да и можно ли забыть таких, например, как Антон Крайний, который в заметках своих о театре («Вопросы жизни», «Новый путь») смело порвал со старыми театральными традициями и свободно направил взор на новые предвидения в области драматического искусства — или Пшибышевского с его архиаристократическим пониманием искусства вообще и театрального в особенности. Памятны превосходный страницы из «Книги великого гнева» А. Л. Волынского, в главе «Старый и Новый репертуар». [↑](#footnote-ref-23)
23. Первая его пьеса «Принцесса Мален» написана в 1890 г. [↑](#footnote-ref-24)
24. «Le Trésor des humbles». «Блаженство души». Перевод Л. Вилькиной. См. «Трагедия каждого дня». [↑](#footnote-ref-25)
25. Брюсов. «Ненужная правда». «Мир Искусства». Том VII, отд. 3‑й, стр. 67. [↑](#footnote-ref-26)
26. Курсивы мои. [↑](#footnote-ref-27)
27. А. Блок (Перевал, 1907 г.) боится, что актеры такого театра «могут сжечь корабль пьесы», но, на мой взгляд, «разноголосица» и крушение мыслимы тогда только, когда «прямая» будет превращаться в волнообразную. Опасность устранима, если режиссер, верно истолковал автора, верно передал его актеру, а последний верно понял режиссера. [↑](#footnote-ref-28)
28. «Театру-треугольнику» нужны актеры безиндивидуальные, но *выдающееся виртуозы*, а какой они школы безразлично. «Театру прямой» очень важен индивидуальный блеск актерского дарования, без чего немыслимо свободное творчество, и непременно *новая школа*. Новая школа не та, где учат новым приемам, а та, которая возникнет один только раз, чтобы родить новый свободный театр и затем умереть.

    «Театр прямой» однажды вырастет из школы, из единой школы, как из одного семени вырастает одно растение. И как для последующего нового растения нужно снова бросить новое семя, так и новый театр будет вырастать всякий раз из новой школы.

    «Театр-треугольник» терпит школы вокруг, школы при театре, но задача этих школ сводится к тому, чтобы дать элемент заместителей-кандидатов на освобождающиеся места, подготовляя подражателей большим актерам современного театра. Именно эти школы, я убежден, виноваты в отсутствии свежих истинных дарований на наших сценах.

    *Школа вне театра* должна дать таких актеров, которые оказались бы негодными ни для одного театра, кроме того, который будет создан ими самими. *Новая школа та, которая создаешь новый театр*. [↑](#footnote-ref-29)
29. Аннибал Пасторе. «Морис Метерлинк». Вестн. Ин. Лит. 1903, сент. [↑](#footnote-ref-30)
30. Практикой был выдвинуть вопрос, разрешение которого я не беру на себя, но хочу его выставить на разрешение: должен ли актер сначала выявить внутреннее содержание роли, дать прорваться темпераменту и потом уже облечь это переживание в ту или иную форму или наоборот? Тогда мы держались такого метода: не давали темпераменту прорываться до тех пор, пока не овладевали формой. И это кажется мне верным. Скажут: вот это и есть то, на что справедливо жалуются — форма сковывает темперамент. Нет, это не так. Старые натуралистические актеры, наши учителя, говорили: если не хочешь загубить для себя роль, начинай ее читать не вспух, а про себя, и только, когда она прозвучит в твоем сердце, тогда произноси ее громко. Подойти к бытовой роли через молчаливое проглядывание текста и подойти к роли небытовой, овладев сначала ритмом языка и ритмом движения — одинаково верный прием. [↑](#footnote-ref-31)
31. Об эволюции драмы, о театре-зрелище и судьбе Маски из книги Вяч. Иванова «По звездам» (Готовится к печати. Книга любезно была мне предоставлена автором в гранках). [↑](#footnote-ref-32)
32. Почему Метерлинк рядом с Ибсеном, Метерлинк рядом с Верхарном («Зори», напр., и «Смерть Тентажиля» рядом)?

    Страдающий бог двулик: Дионис — хмель, Аполлон — сновидение. Душа Вяч. Иванова стремится к пьесам дионисическим в смысле хмелевом. Это не значит, однако, что дионисическая драма, по Вяч. Иванову, должна быть непременно «оргийна» по своему внешнему выражению. Хоровое начало он видит в двух различных картинах:

    «Оргийное безумие в вине,

    Оно весь мир, смеясь, колышет,

    Но в трезвости и мирной тишине

    Порою тож безумье дышит.

    Оно молчит в нависнувших ветвях

    И сторожит в пещере жадной».

    *Ф. Сологуб*.

    «Равно дионисичны, по мнению Вяч. Иванова, пляска дубравных сатиров и недвижимое безмолвие потерявшейся (во внутреннем созерцании и ощущении бога) менады». [↑](#footnote-ref-33)
33. Театр-Студия в Москве, Станиславский («Драма жизни»). Gordon Craig (Англия), Reinhard (Берлин), я (Петербург.). [↑](#footnote-ref-34)
34. Г. Эмихен. Греческий и римский театры. [↑](#footnote-ref-35)
35. «Чайка». [↑](#footnote-ref-36)
36. См. мою статью в «Весах», 1907, № 6. «Из писем о театре». [↑](#footnote-ref-37)
37. Слова Леонида Андреева из частного письма. [↑](#footnote-ref-38)
38. Эту мысль высказал между прочим А. Г. Горнфельд. Полемизируя со мной, уважаемый критик писал: «не-символичной поэзии не существует» («Товарищ», № 352). [↑](#footnote-ref-39)
39. Весьма показательно, что заимствуя сюжет, воспроизводя древний миф, они изображали современную придворную среду, современный язык, мысли, чувства, миропонимание.

    Что касается Шекспира, то он стоить в стороне от главного пути театра и одинаково примыкает и к первичному театру и к современному. Это смутно всегда ощущалось, и почти каждый поворот в сторону нового театра всегда пытались связать с тем и не без основания. И может быть тогда будет создан тот новый театр, через который уже все увидят прямое преемство его с театром. Шекспира и свяжут его с ним, а не с тем, кто во времени ближе стоить к этому новому. [↑](#footnote-ref-40)
40. Предлагаемые наброски заимствованы из обширного труда о театре, подготовляемого мною к печати. Поэтому, многие положения, выставленные здесь, не достаточно обоснованы, а о многих вопросах, существенно важных, говорится лишь мимоходом. Эти недостатки, как я надеюсь, будут исправлены, когда работа моя будет полностью в руках читателей. Замечу, что часть ее, под заглавием «Театр Будущего» была читана мною, как публичная лекция, весною 1907 г. в различных аудиториях Москвы, и что первая глава данной статьи, критика реалистического театра, повторяет доводы, высказанные мною еще в 1902 году, в статье «Ненужная Правда» («Мир Искусства», 1902 г. № 4). [↑](#footnote-ref-41)
41. Здесь не место возобновлять старый спор вообще о «реализме» в искусстве. Вопрос может быть признан решенным, пока защитники реализма не найдут новых доводов. Только не желающие слушать и понимать могут до сих пор твердить, что искусство должно «воспроизводить» или «отражать» действительность. Давно доказано, что искусство, во-первых, никогда этого не исполняло, во-вторых, не может этого исполнить, в‑третьих, если бы и исполняло, создало бы вещь ни на что не пригодную. Популярный свод всех относящихся сюда доводов можно найти в остроумной книжке И. Фолькельта «Современные вопросы эстетики» (Первое немецкое издание — 1895 г.; русский перевод, изд. журнала «Образование», — 1900 г.). [↑](#footnote-ref-42)
42. Теория «искусства, как познания» здесь только намечена. Несколько подробнее она развита в моей статье «Ключи тайн» («Весы» 1904 г., № 1), требующей, однако, значительных поправок. Сходные идеи, исходя из других предпосылок, развивал А. А. Потебня (см. изложение его взглядов на искусство в книгах и брошюрах Д. Овсянико-Куликовского). Вопрос о делении искусств по тем сторонам действительности, на которых они фиксируют внимание, достаточно полно рассмотрен в книге Карла Гросса «Введете в эстетику». (Русское издание Ф. Иогансона, 1899 г.). [↑](#footnote-ref-43)
43. Теория драмы, как «действия» («совершающегося», а не «совершившегося»), выставленная Аристотелем, подробно разработана немецкими критиками, начиная с Лессинга. [↑](#footnote-ref-44)
44. Спешу оговориться, что анализируя новейшие взгляды о путях драмы, я не имею в виду тонкую и глубокую теорию В. И. Иванова, с деталями которой я не согласен, но в основных тезисах принимаю. Я не имею намерения анализировать эту теорию. Такой анализ должен был бы занять слишком много места. Я решительно протестую против вульгарных истолкований этой теории и против слишком легких выводов из основоположений В. И. Иванова. А с этими легкими выводами только приходится иметь дело в кружках резонирующих модернистов. Отдавая должное серьезному мыслителю, я не могу не считаться с опасностью поспешной популяризации взглядов этого мыслителя. [↑](#footnote-ref-45)