Крэг. Э.Г. **Воспоминания, статьи, письма**. М.: Искусство, 1988.

**Актер и сверхмарионетка**

*Моим добрым друзьям Де Фосу и*

*Шандору Хевеши с любовью посвящается.*

*Для спасения театра необходимо,*

*чтобы театр был уничтожен и чтобы*

*все актеры и актрисы умерли*

*от чумы. Они… делают искусство*

*невозможным.*

*Элеонора Дузе*

Является ли искусством актерская игра, можно ли считать художником актера – этот вопрос всегда вызывал споры. У нас нет повода полагать, что вопрос этот занимал властителей дум в какой бы то ни было период истории, но более чем достаточно оснований считать, что, если бы они удостоили сей предмет серьезного рассмотрения, они применили бы по отношению к нему тот же метод исследования, какой применялся ими при рассмотрении таких искусств, как музыка и поэзия, зодчество, скульптура и живопись.

С другой стороны, в определенных кругах эта тема вызывает многочисленные жаркие дискуссии. Надо сказать, что актеры и вообще люди театра, как правило, держатся в стороне от этих споров, все участники которых обнаруживают большой полемический задор, пренебрежение к логике и очень слабое знание предмета. Доводы сторонников той точки зрения, согласно которой актерская игра – это не искусство, а актер – не художник, обычно настолько неразумны и настолько оскорбительно недоброжелательны к актеру, что, думается, именно это обстоятельство отбило у актеров охоту попробовать разобраться в существе дела. И вот теперь буквально каждый сезон актер и его славная профессия подвергаются жестоким нападкам на страницах некоторых ежеквартальных изданий; обычно эта атака заканчивается отступлением неприятеля. Как правило, в рядах атакующих преобладают литераторы и частные лица. Ссылаясь на то обстоятельство, что они всю жизнь ходили в театр или, наоборот, ни разу в жизни не бывали в театре, они по какой-то причине, известной только им самим, бросаются в атаку. Из сезона в сезон наблюдал я эти регулярные вылазки и пришел к выводу, что их главные побудительные мотивы – раздражение, личная неприязнь и тщеславие. В них нет никакой логики. Такого рода критика актера и его профессии просто недопустима. Я далек от мысли присоединиться к подобным «ниспровергателям» и лишь логически изложу фактическую сторону этого любопытного дела; по-моему, логика этих фактов не допускает никаких иных толкований.

Актерская игра – не искусство. Поэтому неправомерно говорить об актере как о художнике. Ведь художнику враждебно все случайное. Искусство являет собой полную противоположность тому хаосу, который создается вследствие беспорядочного нагромождения многих случайностей. Всякое искусство предполагает предварительный замысел. Из этого явствует, что при создании какого бы то ни было произведения искусства допустимо использовать лишь такие материалы, с которыми можно заранее планировать. Человек не принадлежит к числу таких материалов.

Все существо человека стремится к свободе; поэтому в нем самом уже заключено доказательство его непригодности как *материала* для театра. В силу того, что в современных театрах пластика актеров и актрис используется именно как материал, на всем, что предлагают театры зрителю, лежит печать случайного. Жесты и телодвижения исполнителя, выражение его лица, звуки его голоса – все это находится во власти его эмоций. Художник должен постоянно ощущать веяние эмоций; они волнуют его, но не выводят из равновесия. Другое дело – актер: эмоция *завладевает* им, ей становятся послушны все его члены. Он попадает в полное ее распоряжение, движется словно в горячечном сне или в припадке безумия, бросаясь из стороны в сторону. Его голова, руки, ноги, если даже они не перестали еще его слушаться, настолько слабы перед напором его страстей, что готовы в любой момент выйти у него из повиновения. Напрасны любые его попытки урезонить самого себя. Спокойные советы Гамлета (между прочим, советы мечтателя, а не логика) отброшены прочь. Тело актера снова и снова отказывается повиноваться его сознанию, как только воспламеняются его чувства, а сознание постоянно нагнетает душевный жар, от которого разгораются его чувства. С его выражением лица происходит то же, что и с движениями тела. Сознание изо всех сил старается заставить глаза или мускулы лица двигаться так, как оно прикажет, и на короткое время ему это удается. Но вот власть сознания, которое на несколько мгновений полностью подчинило себе мимику лица, вдруг оказывается сметенной порывом чувства, разгоряченного работой сознания. Пылкая страсть в один миг завладевает выражением лица актера, прежде чем сознание успевает опомниться и выразить протест. Его выражение лица непроизвольно меняется; под натиском эмоции лоб, переносица, рот актера перестают его слушаться, и вот он уже весь отдается во власть эмоции, как бы восклицая: «Делай со мной что хочешь!» Его вырвавшаяся из-под контроля мимика, безумствуя, выделывает бог знает что, но – увы и ах! – «из ничего не выйдет ничего». То же самое происходит и с голосом актера. Под действием эмоций голос его ломается. Эмоция управляет его голосом, тоже подчиняя его себе, как и сознание. Голос актера, искаженный эмоцией, придает ему вид человека, находящегося во власти противоречивых чувств. Нет никаких оснований утверждать, что эмоция – это вдохновение божье и что именно к выражению эмоции актер и стремится. Прежде всего, это неправда, но даже если бы это было чистой правдой, следует знать, что никакая случайная эмоция, никакое случайно возникшее чувство не могут быть полезными. Итак, сознание актер, как мы видим, слабее его эмоций. Ведь эмоция способна склонить сознание к соучастию в уничтожении плодов его работы. А поскольку сознание становится рабом чувства, это влечет за собой все новые и новые случайности. Таким образом, мы можем заключить: эмоция выступает и как созидающее и как разрушающее начало. Искусство, как мы уже говорили, не терпит случайного. Значит, то, что предлагает нам актер, не является произведением искусства; это серия случайных исповедей. На заре театрального искусства человеческое тело не использовалось в качестве материала. В те далекие времена считалось неподобающим выставлять эмоции мужчин и женщин на обозрение толпе. Слон и тигр, выпущенные на арену, вполне удовлетворяли вкус толпы, когда ей хотелось испытать волнение. Ведь яростная схватка слона и тигра волнует зрителя ничуть не меньше, чем представление в современном театре, с той разницей, что волнение здесь дается зрителю в чистом, беспримесном виде. Подобное зрелище не является более грубым; наоборот, оно более деликатно, более гуманно, чем современный спектакль, ибо нет большей бесчеловечности, чем выпустить на помост мужчин и женщин, с тем, чтобы они выставляли напоказ то, что художники соглашаются демонстрировать только лишь в завуалированном виде, в форме творений своего сознания. Не так уж трудно предположить, каким образом человек дошел до того, что позволил уговорить себя занять место, которое до того было отведено животным.

Вот муж, искушенный в премудростях, встречает на своем пути юношу с пылким темпераментом и обращается к нему примерно с такими словами:

– Какое у тебя прекрасное лицо! Как великолепны твои движения! Твой голос подобен пению птиц. И как сверкают твои глаза! Как благороден весь твой облик! Ты совсем как бог! Вот что: чудо, которое заключено в тебе, следует показать всем людям. Я напишу несколько слов, а ты обратишься с ними к собравшемуся народу. Ты встанешь перед толпой и прочтешь мои стихи так, как ты сам пожелаешь. У тебя это наверняка получится замечательно.

На что юноша с пылким темпераментом отвечает:

– Неужели все это правда? Тебе и впрямь кажется, что я похож на бога? До сих пор мне этого и в голову не приходило. Значит, ты считаешь, что, если я предстану перед людьми, я смогу произвести на них такое впечатление, которое пойдет им на пользу и наполнит воодушевлением их сердца?

– Нет, нет, нет, – поправляет того премудрый муж, – лишь в том случае, если ты не только *предстанешь*, но и обратишься к ним с каким-нибудь словом. Вот тогда ты действительно произведешь огромное впечатление.

– Боюсь, я не сумею как надо произнести стихи, которые ты напишешь. Мне было бы легче просто выйти и сказать что-нибудь по наитию, ну, например: «Приветствую всех людей!» Мне кажется, поступи я так, я как-то больше смогу быть самим собой.

– Какую превосходную идею ты подал! – подхватывает искуситель. – «Приветствую всех людей!» Я сочиню на эту тему стихи – строк, скажем, сто или двести. Кому же, как не тебе, прочесть их?!

– Ладно, раз тебе этого хочется, – с добродушной непоследовательностью соглашается его собеседник, чрезвычайно все этим польщенный.

И вот разыгрывается комедия автора и актера. Юноша предстает перед толпой и произносит стихи, и это является лучшей рекламой для литературы. После овации юношу быстро забывают; ему даже прощают его манеру чтения стихов. Но поскольку сама идея была новой и оригинальной для своего времени, автор счел ее плодотворной. А вскорости и другие авторы сочли, что это прекрасная мысль – использовать красивых и жизнерадостных людей *в качестве инструментов*. Их нисколько не смущало то, что этим инструментом стал живой человек. Хотя они не умели пользоваться клапанами нового инструмента, они научились кое-как играть на нем и нашли его весьма полезным. Вследствие этого сегодняшний актер являет собой престранную картину человека, который соглашается излагать мысли кого-то другого, облеченные тем в определенную форму, и в тоже время выставлять всего себя на публичное обозрение. Он поступает так, потому что стал жертвой лести, а тщеславие ведь не рассуждает! Но покуда стоит этот мир, природное в человеке всегда будет рваться на свободу и восставать против порабощения человека и против превращения его в средство для выражения чужих мыслей. Все это – дело очень серьезное, от которого не следует отмахиваться. Бессмысленно уверять, что актер, мол, не является средством для выражения чужих мыслей и что-де он вселяет жизнь в мертвые слова автора: ведь даже если бы это было правдой (а правдой это быть не может), даже если бы актер не выражал ничего, кроме идей, выношенных и оформленных им самим, его природа все равно оставалась бы порабощенной. Его тело должно было бы стать рабом сознания, а здоровое тело, как я уже объяснял, решительно противится этому. Вот почему человеческое тело в силу указанной мною причины *по самой своей природе* совершенно непригодно как материал для искусства. Я отдаю себе полный отчет в том, что это утверждение носит огульный характер. А поскольку оно затрагивает живых людей и целую касту, которая будет всегда пользоваться любовью, я должен дать более подробные объяснения, чтобы ненароком не обидеть кого-нибудь. Я прекрасно понимаю, что сказанное мною здесь не вызовет массового бегства актеров из всех театров мира в печальные монастыри, где они вплоть до скончания жизни станут отучать себя от привязанности к театральному искусству, высмеиванию которого будут посвящены все их остроумные беседы. Как мне уже довелось писать в другом месте, театр продолжит свое развитие, а актеры еще некоторое время будут его тормозить его прогресс. Но я вижу лазейку, через которую актеры смогут со временем выбраться из своего нынешнего рабства на волю. Они должны будут выработать для себя новую форму исполнения, альфой и омегой которой станет символический жест. Сегодня они *воплощают* и истолковывают; завтра они должны будут *представлять* и истолковывать; послезавтра они должны будут творить. Таким путем можно будет вернуть на сцену стиль. Сегодня актер кричит зрителям: «Смотрите на меня: сейчас я делаю вид, что я тот-то и тот-то; а сейчас я изображаю, будто я делаю то-то и то-то». После чего он принимается по возможности точно *копировать* то, что он собирался *обозначать*. Вот, например, он Ромео. Он сообщает публике, что влюбился, и дабы показать это, целует Джульетту. Как утверждают, все это являет собой произведение искусства: здесь, мол, налицо искусный способ передачи мысли по ассоциации. Простите, откуда сие видно? Ведь это все равно, как если бы художник нарисовал на стене животное с длинными ушами и подписал под ним: «Осел». Надо полагать, что осла можно узнать и без надписи – по длинным ушам; изобразить нечто в таком роде способен любой десятилетний ребенок. Различие между десятилетним ребенком и художником заключается в том, что художник, рисуя определенные знаки и формы, создает зрительный образ осла, причем самым большим художником является тот, кто запечатлевает образ всей ослиной породы, передает *дух*, самую сущность изображаемого.

Актер глядит на жизнь в точности так, как глядит на жизнь объектив фотоаппарата; он пытается создать картину, способную соперничать с фотографией. Он никогда не стремится к тому, чтобы его игра стала таким же искусством, как, например, музыка. Он старается воспроизводить природу; он редко помышляет о том, чтобы с помощью природы изобретать, и даже не мечтает о *творчестве*. Как я уже говорил, самое большее, на что он способен, когда хочет уловить и передать поэзию поцелуя, азарт драки или смертный покой, – это рабское, фотографическое копирование: он целует, дерется, имитирует смерть. Если подумать – какая все это ужасная глупость, правда? Каким убогим и неизобретательным должно быть искусство, которое неспособно передать публике дух и сущность идеи и может показать только грубую копию, факсимиле самого предмета? Поступающий так – не художник, а имитатор. Он, скорее, сродни чревовещателю.[[1]](#footnote-2)

На сцене бытует такое выражение: «Актер влезает в кожу своей роли». Уж лучше бы он полностью *вылез* из кожи своей роли. «Как же так, – восклицает полнокровный, цветущий актер, – выходит, в этом вашем театральном искусстве не должно быть плоти и крови? Не должно быть жизни?» Все зависит от того, синьор, что вы называете жизнью, когда употребляете это слово применительно к понятию искусства. Живописец, говоря о жизни в своем искусстве, имеет в виду нечто, весьма отличное от конкретной реальности, представители других искусств обычно тоже имеют в виду нечто духовное по своей сути, и только актер, чревовещатель или чучельник, рассуждая о внесении жизни в свою работу, имеют в виду фактическую и жизнеподобную копию, бьющую на вульгарный эффект. Вот почему я говорю, что было бы лучше, если бы актер вовсе вылез из кожи своей роли. Если среди читающих эти строки есть актер, то не попробовать ли мне найти способ заставить его осознать всю абсурдную нелепость этой его иллюзии, этой его убежденности в том, что он должен стремиться к воспроизведению жизни, к созданию ее реальной копии? Предположим, что этот актер находится здесь, рядом со мной. И я приглашаю композитора и живописца принять участие в нашей беседе. Пусть высказываются они сами. Мне надоело производить впечатление человека, который из мелочных побуждений поносит работу актера. Я говорил все это, потому что люблю театр и твердо верю в то, что в скором времени в театре начнут совершаться вещи необыкновенные и это возродит в нем угасшие было способности. И еще потому, что я твердо верю, что актер, собрав все свои силы и мужество, будет способствовать такому возрождению. Многие люди театра неправильно понимают мое отношение к этому вопросу. Они сочли, что это только мое, лично мое отношение; я кажусь им вздорным спорщиком, отбившимся от своего круга; ворчливым пессимистом; человеком, уподобившимся ребенку, который пытается сломать надоевшую ему игрушку. Поэтому пусть с актером разговаривают представители других видов искусства; пусть актер постарается как можно лучше обосновать свою точку зрения и выслушает то, что имеют сказать по вопросам искусства его собеседники. Итак, мы сидим здесь и беседуем – актер, композитор, живописец и ваш покорный слуга. Я, как представитель совсем иного вида искусства, буду слушать молча.

Сначала разговор заходит о природе. Вокруг нас, куда ни кинь взгляд, красивые волнистые холмы, поросшие деревьями; вдали возвышаются величественные горы со снежными вершинами; отовсюду доносятся к нам тихие звуки: это голоса жизни, которыми на тысячу ладов разговаривает природа.

– Как это прекрасно! – восклицает живописец. – Каким ощущением красоты наполняет этот вид душу! – Он мечтает о почти невозможном: перенести на свой холст всю земную и духовную ценность окружающей его картины. Однако он относится к воплощению этой мечты так, как люди обычно относятся к самым рискованным предприятиям. Композитор сидит, опустив очи долу. Актер обратил свой взор внутрь и созерцает собственную персону. Он бессознательно любуется собой, ощущая себя центральной фигурой на фоне отличной декорации. И вот он большими шагами прохаживается взад и вперед, все время держась между ними и раскинувшимся широким полукругом ландшафтом; он оглядывает величественную панораму и не видит ее, потому что всецело занят только одним – собой и собственной позой. Так вот, все мы собрались здесь и начинаем расспрашивать один другого. Давайте вообразим, что раз в кои-то веки мы по-настоящему захотели разузнать все об интересах и работе друг друга. (Я признаю, что это нечто весьма необычное и что умственный эгоизм, являющийся высшей формой глупости, побуждает многих художников замыкаться в узких рамках своих профессиональных интересов.) На сей раз мы будем исходить из того, что все одинаково заинтересованы: актер и композитор хотят что-то узнать об искусстве живописи, а живописец и композитор хотят расспросить актера, в чем состоит его работа, считает ли он ее искусством, и если да, то на каком основании. Они станут без обиняков, напрямик высказывать то, что думают. Поскольку единственной их целью являются поиски истины, опасаться им нечего. Все они славные люди и добрые друзья; они не обидчивы, умеют наносить в споре удары и с достоинством выдерживать ответные выпады.

– Скажите-ка, – спрашивает живописец, – это правда, что для того, чтобы хорошо исполнить роль, вы должны пережить эмоции персонажа, которого играете?

– Знаете ли, и да и нет; все зависит от того, что вы имеете в виду, – отвечает актер. – Прежде всего мы должны уметь чувствовать и сострадать, а также критически оценивать эмоции персонажа; перед тем как слиться с ним, мы всматриваемся в него со стороны: как можно больше узнаем о нем из текста и вспоминаем все эмоции, которые будет уместно проявить этому персонажу. Множество раз перебрав их все и остановив свой выбор на тех эмоциях, который сочтем важными, мы далее упражняемся, чтобы суметь изобразить их перед публикой. А для этого как раз нужно, чтобы мы чувствовали как можно меньше; в сущности, чем меньше мы чувствуем, тем лучше мы владеем мимикой своего лица и пластикой тела.

Живописец с добродушно терпеливым жестом поднимается и начинает расхаживать туда и обратно. Он думал услышать от своего друга нечто совсем иное: что актерское исполнении никак не связано с эмоциями и что актер умеет управлять своим лицом, голосом, руками, ногами и прочим так, как если бы его тело было инструментом. Композитор еще глубже погружается в свое кресло.

– Но неужели на свете никогда не было такого актера, – спрашивает живописец, – который бы так натренировал все свое тело от головы до пят, чтобы оно откликалось на работу его сознания без малейшего участия эмоций, который даже и не пробуждались бы? Ведь должен же был появиться такой актер – скажем, один из десятка миллионов?

– Нет, нет и нет! – восклицает актер тоном, не допускающим возражений. – Никогда ни одному актеру не удалось еще достичь такого совершенного автоматизма, при котором его тело стало бы абсолютно послушным рабом сознания. Я перебираю в памяти великие имена – англичанин Эдмунд Кин, итальянец Сальвини, Рашель, Элеонора Дузе – и повторяю: на свете никогда не было такого актера, такой актрисы, о которых вы говорите.

– Значит, вы признаете, что это было бы верхом совершенства для актера? – продолжает допытываться живописец.

– Ну конечно же! Но достичь этого совершенства невозможно! Оно всегда будет недостижимым! – восклицает, вставая, актер, испытывая нечто вроде облегчения.

– Из ваших слов вытекает, что на белом свете никогда не было совершенного актера; никогда не было актера, который бы раз-другой, десять, а то и сто раз за вечер не портил чем-нибудь свое исполнение, верно? И что никогда не существовало образчика актерской игры, который можно было бы назвать хотя бы близким к совершенству? Никогда не существовало и никогда не будет существовать?

– А разве существовало когда-нибудь произведение живописи, архитектуры или музыкального искусства, которое можно было бы назвать совершенным? – живо спрашивает в свою очередь актер.

– Безусловно! – дружно отвечают они. – Такое совершенство не противоречит законам, по которым управляются наши виды искусства.

– Возьмем, например, картину, – развивает эту мысль живописец. – Она может быть создана всего из четырех линий или из четырех сотен линий, расположенных в определенных местах; она может быть предельно простой, но вместе с тем и совершенной. Иначе говоря, я сначала могу выбрать инструмент, с помощью которого стану проводить линии; затем могу выбрать материал, на который нанесу эти линии, и притом выбирать буду столько времени, сколько мне потребуется. Сделав выбор, я могу потом изменить свое решение. Наконец, придя в душевное состояние, которому чужды возбуждение, поспешность, беспокойство, нервозность, обретя тот душевный настрой, который мне больше всего подходит для работы (а я, конечно же, и в этом случае жду, готовлюсь и выбираю), я смогу провести эти линии; и вот теперь они заняли свое место! Материал моего искусства таков, что никакая сила, кроме собственного желания, не сможет переместить или изменить эти линии, а мои собственные желания, как я уже говорил, полностью мне подвластны. Линия может быть прямой или волнистой, она может быть закругленной, если я того захочу, и нечего опасаться, что я проведу извилистую линию, когда хочу провести прямую, или, проводя кривую линию, сделаю ее частично прямой. И когда моя картина готова, закончена, она больше не претерпевает никаких изменений, помимо тех, что внесет время, которое в конце концов уничтожит ее.

– Да, это просто поразительно, – откликается актер. – Вот если бы и в моей работе было возможно такое!

– И впрямь поразительно, – говорит живописец. – По-моему, как раз тут и коренится различие между продуманным высказыванием и высказыванием случайным, сделанным наобум. Только продуманное высказывание может стать произведением искусства. Случайное же высказывание так и остается делом случая. Продуманное высказывание, достигая наивысшей своей формы, становится произведением изобразительного искусства. Вот почему мне всегда казалось, что ваша работа по самому характеру своему не является искусством. Иными словами (да вы и сами признали это), каждое высказывание, которое вы делаете по ходу своей работы, может подвергнуться под влиянием эмоции любым мыслимым изменениям. Природа не позволяет вашему телу дать законченное завершение замыслу, выношенному вами в сознании. Много раз бывало, что во время вашего выступления на сцене ваше тело, взяв верх над разумом, фактически прогоняло его прочь. Сдается, что некоторые актеры рассуждают так: «Ну какой мне прок от самых прекрасных идей? Зачем моему сознанию вынашивать изящную идею, тонкую мысль, если мое тело, совершенно мне неподвластное, испортит ее? Лучше уж я избавлюсь от сознания, и пусть мое тело вывозит и меня, и пьесу». Кстати, эта точка зрения не кажется мне такой уж глупой. По крайней мере, актер, который думает так, не колеблется между двумя силами, оспаривающими друг у друга власть над ним. Его нисколько не страшит конечный результат. Он энергично берется за дело и устремляется вперед, как скачущий кентавр; он отбрасывает всякую науку, всякую осторожность, всякое благоразумие, а в результате – хорошее настроение в зале. И за это хорошо платят. Но мы-то с вами толкуем не о прекрасном настроении публики, а о совсем иных вещах. Хотя мы аплодируем актеру, раскрывающему перед нами свою яркую индивидуальность, мы все-таки не должны забывать о том, что аплодируем-то мы его пылкой натуре, ему самому, а не тому, что и как он делает на сцене. Ведь его исполнение не имеет никакого отношения к искусству; да, да, ровным счетом никакого отношения к искусству, к вынашиванию и воплощению замысла.

– Ну спасибо, удружили! – с веселым смехом восклицает актер. – Взять и объявить мне, что мое искусство – и не искусство вовсе! Впрочем, я, кажется, понимаю, что вы имеете в виду. Вы хотите сказать, что я бываю художником до того, как выхожу на сцену; до того, как мое тело спутает все карты.

– Да, вы, лично вы, пожалуй, и бываете художником, потому что вы, простите, неважный актер; на сцене вы – пустое место, но у вас есть свои идеи, у вас есть фантазия. По-моему, такие, как вы, скорее, исключение в актерской среде. Вот вы рассказывали, как сыграли бы Ричарда III: что бы вы делали, какую бы необычную атмосферу придали своей постановке. Все, что вы как вам кажется, увидели в пьесе, и все, что вы дофантазировали и привнесли в нее, настолько интересно, настолько последовательно и связно по мысли, настолько четко и ясно по форме, что вы сумели бы создать из вашего замысла подлинное произведение искусства, *если бы* смогли превратить свое тело в послушный механизм или в неодушевленный материал вроде глины, и *если бы* оно в каждом своем движении в течение всего времени вашего пребывания на сцене могло полностью вам повиноваться, и *если бы* вы могли отложить в сторону стихи Шекспира. Ибо тогда вы бы не только мечтали, но и довели до совершенства свое исполнении, а то, что вы исполнили бы один раз, можно было бы повторять снова и снова без малейшего различия между двумя исполнениями.

– Ох, – вздыхает актер, – ну и веселенькую картину вы нарисовали передо мной! Вы хотите убедить меня, что нам, актерам, никогда даже в помыслах – нельзя считать себя художниками. Вы отнимаете у нас нашу лучшую мечту и хоть что-нибудь предложили бы взамен!

– Нет, предложить я вам ничего не могу. Это уж ваше дело – искать и найти. В основе театрального искусства наверняка лежат определенные законы, как лежат они в основе всякого подлинного искусства; если вы найдете их и овладеете ими, они дадут вам все, чего вы пожелаете. Разве не так?

– А ну как мы, отправясь на поиски, упремся в глухую стену?

– Так перемахните через нее!

– А если стена высока?

– Тогда взберитесь на нее!

– Еще неизвестно, куда это нас, актеров, заведет.

– Куда? Вверх и дальше.

– Ну, это легко говорить. Только как бы не повисло все дело в воздухе.

– Вот-вот, туда – в воздух – вам и следует устремиться: летайте по воздуху, живите в воздушной стихии. Как только некоторые из вас научатся этому, ваши поиски начнут приносить плоды. По-моему, со временем вы доберетесь до сути дела, и какое же прекрасное тогда откроется перед вами будущее! По правде говоря, я вам завидую. Как жалко, что фотографию не изобрели раньше живописи. Ведь тогда мы, художники нынешнего поколения, могли бы испытать острую радость от сознания своего продвижения вперед, от того, что мы наглядно показываем: фотография была по-своему хороша, но есть и кое-что получше!

– Неужели вы считаете, что наше ремесло стоит на одном уровне с фотографией?

– Нет, не считаю: оно намного уступает ей в точности. И в нем еще меньше от настоящего искусства, чем в фотографии. Кстати, вот мы с вами все время рассуждаем об искусстве, а композитор сидит да помалкивает и лишь глубже погружается в кресло; но ведь по сравнению с его искусством наши виды искусства – это так, забавы, игрушки, пустяки.

Услышав это, композитор оживляется, встает и отпускает глупое замечание, портя все впечатление от слов собеседника.

– Не слишком-то глубокое высказывание для представителя единственного подлинного искусства в мире! – тотчас же находится актер, и все трое разражаются смехом, композитор – несколько удрученно и сконфуженно.

– Дорогой мой, – парирует живописец, – он не мастак говорить именно в силу того, что он музыкант. Он весь, целиком, в своей музыке; вне ее он ничто. В сущности, он и не очень умен, когда не разговаривает языком нот, тонов и прочих музыкальных материй. Он плохо владеет нашим языком и слабо знает наш мир; притом чем крупней музыкант, тем это заметней; более того, если композитор обнаруживает ум, – это признак весьма опасный. А уж если вам встретится композитор-интеллектуал, то перед вами не иначе как… но не будем произносить его имени даже шепотом, ведь он так популярен сегодня! Каким актером мог бы стать этот человек, какая у него была бы яркая индивидуальность! Насколько я понимаю, он всю свою жизнь страстно желал быть актером, и, по-моему, из него вышел бы превосходный комик, а он возьми и стань композитором… или нет, он, кажется, стал драматургом? Как бы то ни было, все это обернулось громадным успехом – успехом яркой личности.

– Разве это не было успехом искусства? – перебивает композитор.

– Какое именно искусство вы имеете в виду?

– Ну, все искусства, вместе взятые, – отвечает композитор.

– Как же это может быть? Как могут все искусства объединиться и образовать одно искусство? Одна занятная затея, один театр – вот и все, что могло из этого получиться. Вещи, которые соединяются вместе медленно и постепенно, под действием закона естественного развития, возможно, и имеют какое-то право обратиться через много лет – или через много столетий – к Природе с просьбой дать новое имя результату их слияния. Только так может родиться новое искусство. Не думаю, чтобы мать-природа потерпела насилие в этом деле, ну а если подчас она и не вмешается сразу, то все равно вскоре отомстит за себя. Точно так и с различными видами искусства. Нельзя по собственному усмотрению смешать их и провозгласить, что вы создали новое искусство. *Вот если вы обнаружите в природе новый материал, который еще не использовался человеком для выражения своих мыслей, то тогда вы смело можете утверждать, что вступили на путь создания нового искусства. Ибо вы обретете то, при посредстве чего сможете создавать его.* Вам останется только начать. Театр, насколько я понимаю, еще не нашел своего материала.

Что до меня, то я согласен с этим последним высказыванием живописца. Мне не улыбается перспектива состязания с усердным фотографом, и я всегда буду стремиться получить нечто противоположное копии той жизни, которую мы видим. Эта земная полнокровная жизнь, столь милая нам всем, по-моему, не создана для того, чтобы ее изучали и потом снова предъявляли миру, пусть даже в условном изображении. По-моему, моя цель должна, скорее, состоять в том, чтобы уловить далекий отблеск той духовной сущности, которую мы называем смертью; чтобы воссоздать прекрасные черты воображаемого мира. Говорят, они мертвы и холодны. Не знаю; часто они кажутся более горячими и живыми, чем то, что кичливо именует себя жизнью. Тени, призраки представляются мне более прекрасными и более жизненными существами, чем реальные мужчины и женщины, все эти города, сплошь населенные пошлыми, мелочными мужчинами и женщинами – людьми бесчеловечными, скрытными, холодными и черствыми! Право же, когда слишком долго наблюдаешь жизнь, все эти ее проявления не кажутся тебе прекрасными, таинственными и трагичными, а только скучными, мелодраматичными и глупыми; это какой-то заговор против жизненности, против красного и белого накала жизни. А в подобных проявлениях, начисто лишенных жизненного солнца, невозможно черпать вдохновение. Другое дело – это таинственная, радостная и в высшей степени совершенная жизнь, называемая смертью, жизнь теней и неведомых форм, в которой, вопреки общему мнению, не могут царить мрак и туман; она наверняка полна сочных красок, залита ярким светом, наполнена четкими формами и населена странными, неистовыми и серьезными фигурами, красивыми и спокойными, послушными некой чудесной гармонии движения. Это вам не унылая проза жизни! Вот эта мысль о смерти как о весеннем цветении, эта страна смерти, идея смерти порождают во мне такое мощное вдохновение, что я без колебания и с ликующим чувством устремляюсь вперед – и через мгновение в руках у меня охапка цветов. Я делаю еще шаг-другой вперед – и снова меня окружает изобилие красоты. Свободно и непринужденно странствую я в океане красоты, плывя туда, куда понесет меня ветер, ибо там нет опасностей. Такова моя собственная заветная мечта, но… достаточно об этом. Ведь ни я , ни даже сотня художников или актеров еще не представляют весь мировой театр. За ним стоит нечто иное, отличное от нас. А посему, какова бы ни была моя личная цель, значение ее совсем невелико. Но ведь и у всего театра в целом есть своя цель – возродить собственное искусство, и начать тут надо с изгнания из театра этой идеи изображения жизни, этой идеи воспроизведения природы, ибо, покуда на подмостках царит традиция копирования, театр не будет свободен. Исполнители должны обучаться в духе более ранних сценических принципов (пусть даже самые ранние и самые прекрасные из этих принципов слишком суровы, чтобы можно было начать с них) и всячески избавляться от безумного желания внести в свою работу *жизнь*, ибо в двух тысячах девятистах девяноста девяти случаях из трех тысяч это означает привнесение на сцену чрезмерной жестикуляции, преувеличенной мимики, завывающей речи и броских декораций в нелепой и напрасной надежде произвести с помощью всех этих средств впечатление яркой жизненности. Правда, в редких случаях, являющихся тем исключением, которое лишь подтверждает общее правило, все это отчасти увенчивается успехом. Такой частичный успех приходит к ярким сценическим индивидуальностям. Они побеждают, несмотря на правила, наперекор все правилам, и мы, зрители, радостно подбрасываем вверх шляпы, кричим «браво» и аплодируем без конца. *Мы не можем поступить иначе*; мы не желаем раздумывать и сомневаться; мы вместе со всеми плывем по течению, поддавшись общему восторгу, поддавшись внушению. Наш вкус ничуть не обеспокоен тем, что нас загипнотизировали; ведь мы наслаждаемся своим волнением и буквально готовы скакать от радости. Великая личность одержала победу над нами и над искусством. Но такие личности крайне редки; к тому же если мы хотим увидеть, как яркая индивидуальность утверждает себя на сцене и добивается полного актерского триумфа, мы должны в то же время проникнуться полнейшим безразличием к пьесе и другим актерам, к искусству и красоте.

Те, кто не согласен со мной в оценке всего этого, принадлежат к числу восторженных обожателей или почтительных поклонников ярких сценических личностей. Мое утверждение, что для возрождения сцены нужно сначала очистить ее от всех актеров и актрис, воспринимается ими как вопиющее кощунство. Разве могут они согласиться со мной? Ведь тогда бы со сцены пришлось уйти и их кумирам – тем двум-трем личностям, которые преображают для них театр из грубой потехи в царство их идеала. Но чего они так боятся? Ведь их любимцам не грозит никакая опасность: даже если бы случилось невозможное и был принят закон о запрещении всем мужчинам и женщинам играть перед публикой на театральных подмостках, это ничуть не повредило бы их кумирам, этим мужчинам и женщинам с яркой индивидуальностью, которых прославляют зрители. Предположим, что эти личности родились еще до возникновения театра; разве это обстоятельство хоть как-нибудь ослабило бы их способности, помешало бы им выразить себя? Да ни в малейшей степени! Личность всегда изобретает средства и способы для самовыражения. Актерская игра – это лишь один (притом наименее совершенный) из таких способов, имеющихся в распоряжении у великой личности, и эти мужчины и женщины стали бы знаменитостями в любое время на любом поприще. Но если многим мое предложение очистить сцену от *всех* актеров и актрис во имя возрождения искусства театра представляется возмутительной дерзостью, то есть и такие, кому оно кажется вполне приемлемым.

«Художник, – говорит Флобер, – должен уподобляться в своем творчестве богу-созидателю, незримому и всемогущему; он должен ощущаться повсюду и нигде не должен быть виден. Необходимо поднять искусство над личным чувством и нервной восприимчивостью. Пора придать ему совершенство естественных наук с помощью беспощадно строгого метода». И еще: «Я всегда старался не принижать искусство ради удовольствия отдельной личности». Говоря об искусстве, Флобер имеет в виду главным образом литературу, но если уж он столь решительно высказывает эту мысль применительно к писателю, который фактически никогда не виден и лишь угадывается за своим произведением, то как же категорически должен он был возражать против физического присутствия на сцене актера, независимо от того, является тот личностью или нет.

Чарльз Лэм пишет: «Видеть сценическое воплощение Лира, глядеть, как ковыляет, опираясь на посох, старик, выгнанный в дождливую ночь дочерьми из дому, – какое это все-таки мучительное и неприятное зрелище! Хочется поскорей отвести старика куда-нибудь в укрытие – вот единственное чувство, которое когда-либо внушало мне исполнение роли Лира. Любой актер еще менее способен изобразить Лира, чем жалкие приспособления, при помощи которых имитируют бурю, бушующую вокруг него, способны передать ужас настоящего буйства стихий. Пожалуй, было бы легче изобразить на сцене мильтоновского Сатану или одну из страшных фигур Микеланджело, а исполнить на сцене роль Лира положительно невозможно».

«Вряд ли представляется возможным сыграть и самого Гамлета», – вторит Лэму Уильям Хэзлитт.

Данте в «Vita Niva» рассказывает нам, как ему явилась во сне Любовь в образе юного существа. Говоря с Данте о Беатриче, Любовь велела ему «изложить стихами определенные вещи, из которых будет видно, какую большую власть я забрала над тобой через нее. Ты же пиши эти вещи так, чтобы казалось, будто они говорятся третьим лицом, а не так, как если бы ты обращался прямо к ней, что едва ли уместно». И далее: «Я ощутил огромное желание высказать что-нибудь в стихах, но как только я начал размышлять о том, в какую форму облечь мои слова, мне подумалось, что говорить о ней пристанет лишь тогда, когда я и к другим дамам обращусь во втором лице». Итак, эти авторы, как видите, возражают против того, чтобы живой человек становился в раму картины и изображал свой собственный портрет. Они считают, что поступать так «не пристало», что это «едва ли уместно».

Все вместе они дают показания против принятых в современном театре обычаев и выносят следующий коллективный приговор: когда обращение к зрителю носит такой личный, такой эмоциональный характер, что он забывает о самом произведении, увлеченный личностью и эмоциями его создателя, это плохо для искусства. А теперь выслушаем свидетельство актрисы.

Элеонора Дузе писала: «Для спасения театра необходимо, чтобы театр был уничтожен и чтобы все актеры и актрисы умерли от чумы. Они отравляют воздух, делают искусство невозможным».[[2]](#footnote-3)\*

Уж ей-то мы можем поверить. Она имеет в виду то же, что говорили Флобер и Данте, хотя выражает это иначе. А если все эти свидетельства покажутся вам недостаточными, я могу привести множество других. На моей стороне люди, которые никогда не бывают в театрах, а их миллионы против тысяч театралов. Да и большинство нынешних театральных директоров и режиссеров невольно подтверждают наше мнение. Современный режиссер полагает, что пьесы должны идти на сцене в пышном декоративном оформлении. Он твердит, что надо прилагать все усилия к тому, чтобы способствовать созданию у зрителей иллюзии реальной действительности. Он не устает повторять, сколь важны эти его декорации. У него есть немало причин проповедовать все это и одна из них, далеко не последняя, сводится к следующему. Он инстинктивно чувствует серьезную опасность, исходящую от простого и хорошего произведения искусства; ему известно, что имеется группа людей, протестующих против этих роскошных декораций; он к тому же знает, что в Европе оформилось движение противников подобных декоративных эффектов, которые утверждают, что великие пьесы выигрывают, когда их представляют на фоне самой простой обстановки. Это движение, безусловно влиятельное, уже распространилось от Кракова до Москвы, от Парижа до Рима, от Лондона до Берлина и Вены. Режиссеры видят эту подстерегающую их впереди опасность; они понимают, что стоит людям однажды осознать этот факт, стоит им один раз вкусить прелесть постановки без декораций, как они пойдут дальше и пожелают увидеть пьесу, поставленную без актеров, а затем пойдут еще дальше и еще дальше, так что в конце концов *они*, а не режиссеры, произведут коренную реформу театрального искусства.

В выводе о театре без актеров есть своя логика. Уберите со сцены реальное дерево, избавьтесь от реальной манеры исполнения, разделайтесь с реальностью действия, и вы уже на пути к упразднению актера. Именно это и должно произойти в будущем, и мне приятно видеть режиссеров, которые уже сейчас поддерживают эту идею. Упразднив актера, вы упраздните средство, с помощью которого создается и насаждается низкопробный сценический реализм. Со сцены будет изгнана живая фигура, которая запутывала нас, побуждая смешивать действительность с искусством, - живая фигура, в которой были заметны слабость и трепет человеческой плоти.

Актер должен будет уйти а на смену ему грядет фигура неодушевленная – назовем ее сверхмарионеткой, покуда она не завоевала права называться другим, лучшим именем. О марионетке написано немало. Ей посвящено несколько превосходных книг; она стала темой ряда произведений искусства. Сегодня, в наименее счастливый период существования марионетки, многие люди видят в ней детскую игрушку, куклу высшего качества, и полагают, что она произошла от куклы. Это не так. Марионетка ведет свое происхождение от каменных идолов в древних храмах; это выродившаяся к нашему времени форма изображения божества. Неизменный близкий друг детей, марионетка и сегодня умеет выбирать и привлекать к себе поклонников.

Предложите любому изобразить на бумаге марионетку, и он нарисует вам застывшую, угловатую и комичную фигуру. Автору такого рисунка невдомек, какой глубокий смысл кроется в понятии, которое мы обозначаем теперь словом «марионетка», ибо он принимает важность лица и спокойствие тела за глупую невыразительность и уродливую неловкость. Однако даже современные марионетки – это нечто удивительное. Гремят ли бурные аплодисменты или звучат жидкие хлопки, их сердца не начинают биться чаще и не замирают; их движения-сигналы не становятся торопливыми или сбивчивыми; лицо актрисы на первых ролях останется таким же серьезным, красивым и отрешенным, как всегда, даже если на нее обрушат потоки похвал, восторгов и выражений любви. В марионетке угадывается что-то от гения, что-то большее, чем развязное выставление напоказ человеком своей души и тела. Мне марионетка представляется последним отзвуком какого-то благородного и прекрасного искусства былой цивилизации. Но, как и всякое искусство, попавшее в сальные или грубые руки, марионетка выставлена на позорище. Ныне все марионетки – лишь комики низкого пошиба.

Они подражают комикам обычного театра с актерами из плоти и крови. На сцену они выходят лишь для того, чтобы шлепнуться на спину, пьют – чтобы шататься, а любят – чтобы посмешить публику. Они предали забвению родительский совет сфинкса. Их тела утратили свою серьезную грацию, одеревенели. Их глаза утратили ту бесконечную проницательность взор, благодаря которой казалось, что они видят; теперь они только невидяще таращатся. Они щеголяют и позванивают своими проволочками, довольные собой и своей деревянной мудростью. Они совсем не помнят о том, что их искусству должна быть присуща такая же печать сдержанности, которую мы подчас встречаем в произведениях иных художников; они забыли, что высочайшее искусство скрывает свое мастерство и оставляет в тени мастера. Если я не ошибаюсь, древний путешественник-грек, живший за восемь веков до нашей эры, сказал, описывая посещение храма-театра в Фивах, что его покорила там красота «благородной искусственности» марионеток. «Войдя в храм зрелищ, я увидел в отдалении дивную смуглую царицу, восседавшую то ли на троне, то ли на надгробии: это показалось мне и тем и другим. Я откинулся на своем ложе и созерцал ее символические телодвижения. С такой легкостью менялись ритмы ее движений по мере того, как движение передавалось от члена к члену; с таким ясным спокойствием открывала она нам свои сердечные тайны; с такой серьезной и прекрасной медлительностью повествовала о своем горе, что нам казалось: никакое горе не сможет убить ее. Никаких судорожных движений ее тела, никаких искривленных черт лица, которые позволили бы нам вообразить, что она сломлена, побеждена. Она как бы снова и снова ловила руками страсть и боль и спокойно созерцала их, осторожно держа в ладонях. В какой-то момент ее руки от плеч до кончиков ногтей уподобились фонтану, взметнувшемуся тонкой теплой струей, рассыпавшемуся вверху на множество брызг и низринувшемуся ей на колени пеной ее нежных бледных пальцев. Для нас это искусство было бы настоящим откровением, если бы я к тому времени уже не отметил, что этот же дух присущ и другим образцам египтян. Это «искусство показывать и прикрывать», как они называют, является в их стране такой большой духовной силой, что оно играет важную роль в их религии. Оно может научить нас понимать силу и грацию мужества, ибо увидевший такое представление не может не испытать чувство физического и духовного обновления». Это было сказано за восемьсот лето до наступления нашей эры. И как знать, может быть, марионетка снова станет верным средством для выражения представлений художника о красоте? Разве не можем мы с надеждой ожидать, что в один прекрасный день нам будет снова явлено изображение человека или символическое существо, созданное, как и встарь, умением художника, благодаря чему мы вновь обретем ту «благородную искусственность», о которой говорил древний автор? Ведь тогда мы больше не будем испытывать на себе жестокое влияние эмоциональных признаний собственных слабостей, очевидцами которых ежевечернее становятся посетители театров и которые в свою очередь порождают у зрителей слабости, аналогичные увиденным. Вот почему нам следует научиться делать эти образы заново – не довольствуясь более марионеткой, мы должны будем создать сверхмарионетку. Сверхмарионетка не станет соревноваться с жизнью и скорее уж отправится за ее пределы. Ее идеалом будет не живой человек из плоти и крови, а, скорее, тело в состоянии транса: она станет облекаться в красоту смерти, сохраняя живой дух.

Мудрые сдержанные мастера, сильные своей приверженностью законам, которым они поклялись оставаться верными навеки, члены славной семьи художников, чьи имена по большей части безвестны, создатели больших и малых богов Востока и Запада, хранителей тех лучших эпох, – все они устремляли свои мысли вперед, к неведомому, стремясь найти зрелища и звуки в том безмятежном и радостном краю, а затем изваять фигуру из камня или пропеть стих, вдохнув в свое творение безмятежность и радость, увиденные издалека, и тем самым уравновесить все горе и сумятицу здешнего мира.

Мы можем нарисовать в своем воображении картину жизни членов этой семьи мастеров в Америке далекого прошлого: они живут в своих великолепных древних городах, колоссальных городах, которые могут – я всегда так считал – сняться с места за один день; в городах просторных шелковых шатров и золотых балдахинов, под которыми обитают их боги. Их жилища удовлетворяют всем требованиям даже самых привередливых. Странствующие города, которые, то спускаются с гор на равнины, то перебираются через реки и движутся по их долинам, они напоминают огромную наступающую армию, прекрасную мирную рать. И в каждом городе есть свои художники – не два-три чудака, на которых остальные горожане смотрят как на никчемных бездельников, а многочисленный отряд людей, выбранных всей общиной художниками за их б*о*льшую способность воспринимать и постигать. Ведь что это такое – художник? Это человек, который лучше других воспринимает окружающее и запечатлевает больше того, что видит. И не последнюю роль среди тех художников играет художник по церемониям, создатель прекрасных зрелищ, жрец, призванный восславлять их главное божество – дух движения.

В Азии забытые мастера, создавшие древние храмы и все, что в этих храмах находилось, тоже наполняли каждую мысль, каждую черту в своих произведениях тем же ощущением спокойного движения, подобного смерти, восславляя его и приветствуя. В Африке (которую, как полагает кое-кто из нас, мы только сейчас примемся цивилизовать) исстари обитал этот дух, основа и сущность совершенной цивилизации. И там тоже жили великие мастера – не индивидуалисты, одержимые идеей утвердить свою собственную личность (как будто это такая уж большая ценность!), а подвижники, которые с поистине святым терпением довольствовались тем, что все свои творческие помыслы и каждое движение своих рук во время работы направляли на осуществление одной-единственной цели, дозволенной законом, – на служение простым истинам.

О том, сколь строг был этот закон и в сколь малой степени художник той эпохи позволял себе выставлять напоказ свои личные чувства, можно судить на примере искусства Древнего Египта. Вы можете хоть до второго пришествия вглядываться в любую статую, изваянную египтянами, во все ее члены, в каждую пару глаз, вырезанную из камня, – они не замечают вас. Они настолько молчаливы, что их немота схожа со смертью. И тем не менее в них есть и нежность, и очарование, и даже изящество бок о бок с силой; притом каждое отдельное произведение дышит любовью. Ну а присущи ли им сентиментальность, эмоции, самолюбование художника? Ни в малейшей степени! А неистовые сомнения надежды? Ни намека на них. Исступленная решимость? Ни тени ее. Ни одно из этих глупых признаний не вырвалось у художника. Никаких признаков гордыни, страха, стремления рассмешить и вообще всего того, что хоть на тысячную долю мгновения побудило бы сознание или руку художника выйти из повиновения законам, управляющим его творчеством. Как это великолепно! Вот что значит быть великим художником! Никакие эмоциональные излияния сегодняшнего и вчерашнего искусства не являются проявлениями высшего разума; иначе говоря, это не проявления высшего искусства. Тот древний дух проник в Европу, витал над Грецией, долго удерживался в Италии, но, в конце концов, был изгнан оттуда и бежал, оставив нам бисерный ручеек слез-жемчужин. Мы же раздавив большинство из них (поскольку мы грызли их вместе с желудями, нашей излюбленной пищей), пошли искать от добра добра, и , распростершись ниц перед так называемыми «великими мастерами», сотворили себе кумиров из этих опасных и ярких личностей. В недобрый час мы по невежеству своему решили, что это нас они призваны изображать, что это наши мысли они призваны выражать, что нечто, связанное с нами, они призваны вкладывать в свои архитектурные и музыкальные произведения. Вот так и получилось, что мы начали требовать, чтобы во всем, к чему бы они ни приложили руку, мы могли узнать себя; иными словами, мы настаивали на том, чтобы и в своем зодчестве, и в своей скульптуре, и в своей музыке, и в своей живописи, и в своей поэзии они отображали нас; да еще притом напоминали им, чтобы они приглашали нас в свои произведения знакомыми словами: «Придите такими, какие вы есть».

После многовековых уговоров художники уступили и удовлетворили все наши просьбы. И вышло так, что после того, как наше невежество изгнало светлый дух искусства, который некогда управлял сознанием и водил рукой художника, его место занял темный дух; законы стал диктовать бесшабашный хулиган. Иначе говоря, воцарился дух глупости и всяк принялся кричать о Ренессансе. А живописцы, музыканты, скульпторы, зодчие все это время старались перещеголять друг друга по части удовлетворения главного нашего требования, предписывающего, что все их творения должны быть сделаны так, чтобы каждый человек мог узнать в них что-то свое.

В изобилии появились портреты людей с красными лицами, выпученными глазами, кривыми ухмылками – людей, чьи пальцы словно норовят вылезти из рамы и на чьих запястьях виден пульс; все краски на этих произведениях положены сумбурно, все линии проведены беспорядочно, словно в припадке безумия. Форма мечется в ужасе; спокойный и холодный отзвук жизни в трансе, некогда исполненный такой невыразимой надежды, был разогрет до состояния горячечного бреда, воспламенен и уничтожен. А на его место явился *реализм*, прямое воспроизведение жизни, нечто всеми узнаваемое и всеми же неправильно понимаемое. И, добавим, далекое от подлинного назначения искусства, которое состоит отнюдь не в том, чтобы отражать реальные факты действительности: ведь художнику не пристало тащиться позади жизни, коль скоро он завоевал привилегию идти впереди нее, вести за собой. Это уж пусть жизнь уподобляется духу, ибо дух первым выбрал художника, чтобы тот запечатлел его красоту.[[3]](#footnote-4)\* И если форма на этой картине будет формой живой жизни, поскольку она прекрасна и нежна, то краски для нее следует искать в неведомой стране фантазии. А разве не является эта страна обиталищем того, что мы называем смертью? Вот почему я без тени легкомыслия и пренебрежения говорю о марионетках и их способности сохранять красивое и отрешенное выражение лица и невозмутимость позы, даже когда их осыпают похвалами и бурно им рукоплещут. Есть люди, для которых эти марионетки стали объектом насмешек. Слово «марионетка» приобрело презрительное значение; однако кое-кто все еще способен обнаружить прекрасное в этих фигурках, пускай и выродившихся.

Заговорить с большинством мужчин и женщин о марионетке – значит вызвать у них глупый смешок. Им сразу же приходят на ум всякие там проволочки, несгибающиеся руки, дергающиеся движения; для них марионетка – это «забавная куколка». Но я хотел бы кое-что рассказать им об этих марионетках. Позволю себе повторить: это потомки великого и благородного семейства символических изображений, которые и впрямь создавались «по образу и подобию божьему». Много веков назад эти фигуры двигались ритмично, а не рывками; они не нуждались в проволочках, за которые бы их дергали; не гнусавили измененным голосом спрятавшегося кукольника…

Вы, леди и джентельмены, думали, что эти марионетки всегда были куколками не выше одного фута ростом? Вот уж нет! В давние времена эти куклы были побольше вас.

Вы полагали, что марионетки всегда расхаживали, дрыгая ногами, по подмосткам величиною в шесть квадратных футов, сделанным по образцу сцены старомодного театра, так что их головы почти упирались в верхушку просцениума? Вы думали, что они всегда жили в кукольных домиках с маленькими дверьми и окошками, на которых нарисованы занавески, раздвинутые посредине, и с садиками перед ними, в которых произрастают цветы с роскошными лепестками, каждый из которых превосходит своим размером их голову? Так постарайтесь же поскорее отделаться от этой мысли и послушайте, что я расскажу вам о том, где они жили раньше.

Первое царство марионетки возникло в Азии. На берегу Ганга для нее был выстроен дом – просторный дворец с колоннадой, уходившей далеко вверх и снова спускавшейся вниз, к воде. Этот дворец окружали сады с пышными коврами пламенеющих цветов и прохладой фонтанов; сады, в которые не проникали посторонние звуки, и в которых царила недвижность покоя. И только в прохладных и уединенных палатах этого дворца беспрерывно работала, не ведая покоя, мысль быстрых разумом придворных. Они создавали нечто, призванное стать ею; нечто, призванное почтить дух, ее породивший. И вот в один прекрасный день – праздничная церемония.

В этой церемонии они и появилась впервые; как и всегда, на празднестве восславлялось сотворение мира, возносились благодарственные молитвы Создателю, пелись восторженные хвалы существованию и более строгие гимны – в честь грядущего существования, скрытого за словом «смерть». В ходе этой церемонии перед глазами ее смуглых участников проходили символы всего сущего на земле и в нирване: символ красивого дерева; символ гор; символ богатых руд, залегающих в горных недрах; символ облака, ветра и всего, что быстро движется; символ животного, символ Будды и человека – и вот тут-то она явилась взору толпы в виде прекрасной фигуры. То была движущаяся кукла, марионетка, над которой вы все столько потешаетесь. Вы смеетесь сегодня над нею, потому что у нее не осталось ничего, кроме недостатков, которые, кстати сказать, являются отражением ваших. Но вы бы не смеялись, если бы увидели ее в расцвете сил, в эпоху, когда ей отводилась роль символа человека на большой праздничной церемонии и она, выступая вперед, радовала наше сердце своею красотой. Насмехаясь над марионеткой и оскорбляя ее память, мы в действительности смеемся над самими собой и над собственными верованиями и порушенными кумирами. По прошествии нескольких веков мы обнаруживаем в доме марионетки признаки упадка. Из храма он превратился если и не в театр, то в нечто среднее между храмом и театром, и в этом обиталище у марионетки пошатнулось здоровье. Что-то опасное чувствуется в воздухе; врачи советуют ей поберечься. «А чего я должна больше всего остерегаться?» – спрашивает она у них. «Пуще всего бойся людского тщеславия», - отвечают они. «Как странно, – думает она, – ведь и я сама всегда это проповедовала: мы, радостно прославляющие наше земное существование, должны больше всего опасаться этой пагубы. Возможно ли, чтобы я, постоянно открывавшая людям эту истину, сама же и забыла о ней и в числе первых пала жертвой тщеславия? Наверное, на меня собираются произвести какое-то коварное нападение. Воззрюсь же на небо и не стану сводить с него глаз». И, отпустив врачей, она погружается в раздумье.

А теперь я расскажу вам, кто пришел нарушить атмосферу безмятежности, которая окружала эту удивительно совершенную вещь. Из истории известно, что некоторое время спустя марионетка поселилась у самого берега моря на Дальнем Востоке. И туда же явились посмотреть на нее две женщины. На торжественной церемонии, которую они посетили, она блистала таким земным великолепием и такой неземной простотой, что у тысячи девятисот девяноста восьми участников празднества это вызвало душевный подъем, одновременно опьяняющий и очищающий сознание, и только у этих двух женщин опьянение не сменилось просветлением. Марионетка не увидела их, ибо ее глаза были возведены к небу, но она вселила в них необоримое желание предстать перед людьми в качестве непосредственного символа божественного в человеке. Задумано – сделано. И вот, облачившись в одежды понарядней («совсем как у нее», -– думали они), переняв ее жесты («точь-в-точь как у нее», – говорили они), научившись изумлять зрителей («как это делает она», – восклицали они), эти женщины построили для себя храм («как у нее», «как у нее») и принялись лицедействовать, угождая вульгарному вкусу и превращая все это в жалкую пародию.

Так записано в анналах истории. Это первое на Востоке письменное упоминание об актерах. Актер ведет свое начало от глупого тщеславия двух женщин, которые оказались слишком слабы, чтобы увидев символ божества, не удержаться от желания ввязаться в это дело. Их обезьянничание оказалось выгодным занятием, и лет через пятьдесят-сто заведения для показа подобных пародий уже можно было встретить по всей стране.

Как говорится, сорная трава в рост идет, и очень скоро выросли целые заросли сорняков, именуемые современным театром. Фигура божественной марионетки привлекала к себе все меньше и меньше поклонников, а выдумка тех женщин была последним криком моды. С угасанием интереса к марионетке и с повсеместным успехом зрелища, предложенного двумя женщинами, которые вместо нее стали показывать на сцене самих себя, воцарился и смутный дух, называемый хаосом, а вслед за тем наступило торжество необузданной личности. Поняли вы теперь, почему я полюбил и научился ценить то, что мы зовем сегодня «марионеткой», и возненавидел то, что принято называть «жизнью» в искусстве? Я искренне мечтаю о возвращении в театр символа – сверхмарионетки; стоит ему только прийти и показаться нам, как его полюбят с такой силой, что мы сможем вернуть себе древнюю радость участия в праздничных церемониях: снова люди будут ликуя, восславлять сотворение мира, воспевать земное существование и обращаться с благостной и счастливой молитвой к смерти.

Флоренция, март 1907 года.

Перевод В. В. Воронина

1. «Если же человек, обладающий умением перевоплощаться и подражать чему угодно, сам прибудет в наше государство, желая показать нам свои творения, мы преклонимся перед ним как перед чем-то священным, удивительным и приятным, но скажем, что такого человека у нас в государстве не существует и что недозволенно здесь таким становиться, да и отошлем его повязкой, а сами удовольствуемся, по соображениям пользы, более суровым, хотя бы и менее приятным, поэтом и творцом сказаний, который подражал бы у нас способу выражения человека порядочного и то, о чем он говорит, излага бы согласно образцам, установленным нами вначале, когда мы разбирали воспитание воинов». – Платон (поскольку весь отрывок, имеющий отношение к нашей теме, слишком велик для того, чтобы перепечатывать его здесь полностью, мы отсылаем читателя к третьей книге «Государства»). – *Примеч. Авт. (Платон.* Соч. в 3-х т., т. 3, ч. 1. М., «Мысль», 1971, с. 398-99. – *Ред.)* [↑](#footnote-ref-2)
2. \* Symons A. Eleonora Duse. – In: Symons A. Studies in Seven Arts. London, 1907, p. 336. – Ред. [↑](#footnote-ref-3)
3. \* «Все формы совершенны в сознании поэта; однако получены они не путем извлечения или переработки форм, существующих в природе; они взяты из воображения» (Уильям Блейк) – *Примеч. авт.* [↑](#footnote-ref-4)