«**Синяя птица»: Сборник статей**. М.: Проблемы искусства, 1908. 98 с.

Юбилей Художественного театра 3 [Читать](#_Toc341044774)

*В. Фриче.* Метерлинк на рубеже двух миров 16 [Читать](#_Toc341044775)

*В. Чарский.* «Синяя птица» на сцене Художественного театра 45 [Читать](#_Toc341044776)

Критика о постановке «Синей птицы» 86 [Читать](#_Toc341044777)

# **{3}** Юбилей Художественного театра

Художественный театр недаром отпраздновал свой юбилей именно в этом году, когда миновало лишь 10 лет его служения искусству.

Нынешний год является, несомненно, поворотным пунктом в его жизни. Как десять лет тому назад, он снова стоит перед неизвестным будущим.

Так склонны смотреть на переживаемый момент сами основатели и руководители театра: 14 октября для них — «переходный день»[[1]](#footnote-2).

Десять лет тому назад художественники начали свою деятельность, как реалисты с импрессионистическим оттенком, как реалисты, стремившиеся воссоздать на сцене с наивозможно большей точностью не только тот или другой уголок жизни, {4} но и характерное для него «настроение». По словам К. С. Станиславского, они положили в основу своей эстетической программы принцип слияния «заветов Щепкина с новаторством Чехова»[[2]](#footnote-3). Потом в силу отчасти художественных, отчасти материальных соображений, они все дальше уклонялись от этого первоначального замысла[[3]](#footnote-4). Они сделались чистыми натуралистами с Гауптманом и Горьким, крайними импрессионистами с Метерлинком (первого периода), наконец сторонниками стилизации с Гамсуном и Л. Андреевым.

На все эти «новшества» театральной техники художественники потратили целых десять лет упорных размышлений и исканий, огромного труда и немало таланта.

И теперь, озираясь назад на прошлое, они начинают проникаться сознанием, что все время шли неправильной дорогой. Путь, который должен был их вывести в храм «нового искусства», завел их в действительности в непроходимую чащу. Тот свет, который они принимали за сияние {5} зари, оказался самым обыкновенным болотным огоньком.

И вот, в день юбилея, Художественный театр устами одного из своих вождей торжественно отрекается от пройденного пути, ставит крест над десятью годами упорной работы, усматривает в своих «исканиях» не более, как блуждания.

Конечно, эта смута назревала постепенно. Уже до официального чествования художественники нервно метались из стороны в сторону. Эта растерянность сказалась уже в том странном беспокойстве, с каким они ломали ими же намеченный репертуар. Пьеса Гамсуна «У царских врат» бракуется, потому что ставилась Комиссаржевской, «Лес» почему-то откладывается, «Черные маски» Л. Андреева отвергаются за трудностью постановки. Остается один «Ревизор». Вместо определенного репертуара зазияла неожиданно — бездна.

Тревога охватывает недавних смелых новаторов. «Буйные сектанты» точно потеряли почву под ногами.

С искренностью, достойной большого уважения, оповестил об этой тревоге К. С. Станиславский московскую публику в день юбилея.

«Будущее начинает меня страшить, — {6} признавался он в своей речи, предпосланной отчету, — при таком доверии к нам, чтó мы покажем, чтó дадим?»[[4]](#footnote-5)

Одна мысль более или менее ясно вырисовывается перед руководителями Художественного театра из того хаоса, в котором они очутились. Они решили, *по крайней мере на время*, отказаться от своих обычных «исканий» и вернуться назад, к старым театральным традициям, слегка подновленным новейшими приобретениями сцены.

Об этом возврате к прошлому говорил в конце своего отчета К. С. Станиславский. «Выйдя из принципов реализма, мы сделали полный круг и теперь *возвращаемся к этому реализму*»[[5]](#footnote-6).

Об этом повороте к доброму старому времени толковал и Вл. Немирович-Данченко по поводу предполагающейся постановки «Ревизора»[[6]](#footnote-7).

«В постановке “Ревизора”, — заметил он, — мы постараемся *вернуться ко времени* Щепкина, связав это время с эволюцией современной сцены. Главная наша цель (при этом) — проявление русского искусства. {7} Пути, по которым мы надеемся дойти до этого, — искренность и простота».

По-видимому, перед взорами руководителей Художественного театра носится идея о совершенно новом репертуаре, преимущественно из русских классических пьес, поставленных в реалистическом духе, но без всякой «стилизации», без всяких декоративных и машинных фокусов.

Этот упрощенный репертуар, естественно, предполагает особую публику, как выразился один из руководителей Художественного театра, зрителя «не блезированного», «не изощренного рафинированными зрелищами», а такого, который «поверит всему, происходящему на сцене»[[7]](#footnote-8).

И вот в логической связи с возвратом к старым традициям реализма художественники выкидывают лозунг «общедоступного» «народного» театра.

В этой идее кульминировали юбилейные речи обоих создателей Художественного театра. Это был, может быть, самый неожиданный из всех сюрпризов, когда-либо устроенных этими мастерами ослеплять публику сюрпризами.

{8} Напомнив о том, как Художественный театр родился из беседы, длившейся от 2 час. дня до 7 час. утра, между К. С. Станиславским и ним, Вл. Немирович-Данченко просил в конце своей речи слушателей пожелать им другой такой же продолжительной беседы, в которой «с таким же горячим чувством говорилось бы об общедоступном театре».

В том же духе закончил свою речь и К. С. Станиславский. «Первые шаги к осуществлению народного театра, надеемся, будут сделаны уже в недалеком будущем. Просим теперь же принять под общественное покровительство это нарождающееся будущее народного театра»[[8]](#footnote-9).

Эффект вышел великолепный!

Юбилей, грозивший перейти в панихиду по «новому» театру, благодаря этому сюрпризу вновь получил торжественный и радостный характер.

И как было не прийти в восторг от этого превращения театра из просто художественного в художественно-общедоступный!

Лучший из русских театров, первый по пониманию задач сценического искусства, гостеприимно раскроет свои двери серой {9} массе, трудовому народу! По примеру всей передовой русской интеллигенции он понесет свое вдохновение на служение тем, кто, по словам И. Киреевского, «как Атлант, стеная и корчась, поддерживает небесный свод культуры».

Где же причины этого неожиданного «демократизма»?

Правда, об общедоступном театре и раньше мечтал Вл. Немирович-Данченко. Еще в 1897 г. он составил записку, где горячо ратовал за эту идею. «В Москве, — говорил он в ней, — существует огромный контингент учащейся молодежи, приказчиков, чиновников, их семей; весь огромный район центральной местности Москвы занят всевозможными торгово-промышленными заведениями с сотнями служащих в них, и все это почти вовсе лишено возможности посещать драматический театр»[[9]](#footnote-10).

Эта мысль о демократизации сценического искусства потом бесследно потонула в исканиях художественниками новых путей для театрального искусства.

И вдруг, по прошествии десяти лет, они снова о ней вспомнили. Только о ней они теперь, по-видимому, и думают.

{10} «Говорят, народу нужен плохой театр, — замечает К. С. Станиславский в беседе с сотрудником одной газеты, — какое заблуждение. Ему нужен наиболее художественный, наиболее искренний, но глубокий по своим впечатлениям театр»[[10]](#footnote-11).

Простая ли случайность, что эта мечта об общедоступном театре всплыла как раз теперь, когда художественники стоят на роковом перепутье, когда они ломают свой репертуар, когда их охватил невольный страх за будущее?

Мы думаем, что это неслучайное совпадение.

Заглянем на мгновение в отчет Художественного Театра за истекши сезон (1907 – 8 г.)

За этот год были поставлены «Борис Годунов», стоивший 115 тыс. руб. (включая расходы по помещению, жалованье артистам и служащим и т. д.), «Жизнь Человека», обошедшаяся в 100 тысяч, и «Росмерсхольм», поглотивший несмотря на всю простоту обстановки 46 тысяч.

Если предположить, что каждая пьеса обходится Художественному театру в среднем в 50 тысяч, то все 40 пьес, поставленные за 10 лет его существования, стоили ему 2 миллиона рублей.

{11} А из отчета, прочитанного в день юбилея, видно, что общая сумма сбора за это время равнялась 2 миллионам.

Другими словами, Художественный театр работает в убыток.

В самом деле: отчет за истекший год показывает, что «Борис Годунов» дал дефицит в 11 тыс. руб., а «Жизнь Человека» в 2 тыс. руб.[[11]](#footnote-12)

Ясно, что Художественный театр, как экономическое предприятие, не может существовать при том небольшом количестве публики, которое он вмещает, и при тех огромных затратах, которые требует модернистская драматургия. Недаром он начал нынешний сезон целой финансовой реформой, новой расценкой мест, имевшей целью повысить сумму сбора.

Перед Художественным театром, как экономическими предприятием, лежат лишь два пути.

С одной стороны, он мог бы стать театром для немногих наподобие берлинской «интимной» сцены Макса Рейнхардта, где каждое из двухсот мест стоит 20 марок. {12} Этот путь не мог особенно прельстить художественников, так как пришлось бы отказаться от влияния на широкие круги общества, от роли руководящего театра, да и попытка берлинского директора показала всю ненадежность существования «интимной» сцены.

Так остается лишь другой выход: апеллировать к широким кругам населения, понизить цены на места, чтобы привлечь как можно больше публики, словом стать «общедоступными».

А для новой «не блезированной» публики необходим другой более простой репертуар.

Такова истинная причина поворота художественников к демократизации сценического искусства и к заветам старого реализма.

Но сделавшись общедоступным, станет ли Художественный театр вместе с тем, как уверяет К. С. Станиславский, и «народным»?

Опыт заграничных театров отвечает на этот вопрос отрицательно. Достаточно привести два примера.

В 1892 г. Парижская опера устроила ряд общедоступных представлений специально для трудящейся массы. Цены были {13} до крайности понижены. Кресло стоило вместо 16 франков — 2 фр. 50.

Эта затея оказалась очень выгодной финансовой спекуляцией, давшей 7 тыс. фр. чистого дохода.

Кто же извлек главную выгоду из этой демократизации оперных представлений?

«Спектакли эти, — говорил докладчик бюджетной комиссии по ведомству изящных искусств Массэ, — посещались чрезвычайно усердно, но театр был наполнен торговцами и буржуа, *обычной* публикой *средних мест*, обрадовавшейся возможности воспользоваться понижением мест, устроенным вовсе не для нее». Спектакли с обычными ценами посещались зато меньше, давали вместо 16 тыс. фр. в среднем только 13 тыс. фр.

В том же самом 1892 г. одно просветительное общество устроило в рабочих кварталах Парижа представления классических пьес по очень удешевленным ценам. «Красивая зала Трианона, — рассказывает один очевидец (Ромен Ролан), — была наполнена вовсе не народом, а буржуазной публикой, элегантности которой мог бы позавидовать Одеон». Между тем как места в 1 фр. пустовали, места в 3 фр. и 2 фр. 50 были все раскуплены.

{14} Опыт заграничных театров показывает, таким образом, что демократизация сценических представлений, являясь выгодным для антрепренеров предприятием, вместе с тем на руку средне- и мелкобуржуазной публике.

То же самое произойдет и у нас.

Подобно тому, как слушателями наших «народных» университетов являются отнюдь не представители физического труда, так не они будут и главными посетителями будущего Общедоступного Художественного театра.

Можно, конечно, только радоваться, что широкие слои малоимущей публики получат возможность за сравнительно небольшую плату увидеть ряд серьезных литературных пьес в образцовом исполнении.

Но не следует забывать, что лозунг общедоступности театральных представлений, выкинутый художественниками в трагический день их десятилетнего юбилея, представляет для них единственный выход из того экономического кризиса, в котором они очутились с одной стороны благодаря небольшим размерам своего театра, а с другой вследствие своих исканий усовершенствованной техники, требующей огромных расходов.

{15} И в особенности не следует забывать, что возникновение и существование истинно-народного театра тесно связаны с коренным изменением всей существующей системы наемного труда и прежде всего с увеличением заработной платы и с сокращением рабочего дня.

Глубоко прав поэтому Вандервельде, утверждая, что «десятки тысяч людей, не редко совершенно некультурных, борющихся за минимальную заработную плату или за восьмичасовой рабочий день в профессиональных организациях или в политических партиях» делают для будущего народного театра несоизмеримо больше «всех любителей, эстетов и меценатов буржуазии».

# **{16}** Метерлинк на рубеже двух миров

## I

Метерлинк принадлежит к числу тех немногих модернистов, мысль и творчество которых постоянно эволюционирует и притом в направлении, несомненно, прогрессивном.

В этом отношении он представляет полную противоположность Художественному театру.

Между тем как последний старается уйти все дальше от социальной действительности с ее треволнениями и битвами, бельгийский поэт все решительнее идет ей навстречу.

Правда, в настоящее время между Художественным театром и Метерлинком нашлись еще некоторые точки соприкосновения, так как бельгийский поэт только как мыслитель, а не как художник порвал с тем прошлым и настоящим, {17} на защиту которого все энергичнее становится Художественный театр.

Но уже и теперь можно предугадать тот момент, когда оба разойдутся по разным дорогам. Художественный театр будет на сцене поэтизировать то самое «прошлое», которое Метерлинк в своих последующих пьесах, вероятно, будет «разрушать, чтобы расчистить путь будущему»[[12]](#footnote-13).

Когда в 90‑х годах Метерлинк выступил на литературное поприще, он был одним из наиболее ярких представителей «нового искусства», нервозного, пессимистического и фаталистического.

Человек представлялся ему существом «маленьким, ничтожным, пассивно-задумчивым», беспомощным среди враждебных сил, предательски подстерегающих и коварно уничтожающих его.

Это быль период создания таких пьес, как «Слепые», «Непрошенная гостья», «Там внутри».

Земная планета казалась Метерлинку небольшим островом, вокруг которого бушует грозная стихия, готовая смыть его в пропасть уничтожения. На этом острове люди живут, как слепые, плохо знающие {18} окружающую их обстановку, мало знающие и друг друга. Религия, служившая долгое время уютным для них пристанищем, давно перестала «видеть» от дряхлости лет и уже не может указать им путь, по которому следует идти.

Наука бродит в потемках и не нашла еще тех средств, которые могли бы спасти человечество от неминуемой гибели.

Люди точно находятся в каком-то дремучем лесу среди тьмы и ужасов, где все заставляет их трепетать и пугаться — крик зловещих птиц, порхающих по деревьям, шорох падающих листьев, треск сухих сучьев. И все эти таинственные ужасы принимают постепенно образ смерти, которая невидимо подкрадывается, кося без разбора и без справедливости свои жертвы. (Слепые).

В этот ранний период творчества смерть казалась Метерлинку главным актером на подмостках жизни, и она была и главной героиней его коротеньких импрессионистических пьес.

«Все поры моих маленьких драматических поэм, — признавался сам Метерлинк, — были насквозь пропитаны мрачным предчувствием смерти». Страшный призрак смерти стоял в самом деле {19} за каждым углом дома, за стенами которого мирно и тихо протекала жизнь метерлинковских героев. Она незримо входит в круг семьи, ожидающей в напряженной радости рождения младенца (Непрошенная гостья); она неожиданно вторгается в дом, где родители, беззаботно коротающие вечер, ничего не подозревают о гибели дочери (Там внутри).

Со всех сторон окруженные ужасами и тайнами, люди, изображенные Метерлинком, вечно находятся во власти гнетущих предчувствий, и нервное беспокойство, охватившее их душу, обнаруживающееся в их неуверенных жестах и словах, не позволяет им жить полной жизнью.

«О чем ни подумаешь, все так страшно», — говорит слепой старый дед, духовным оком прозревающий печальную сущность мира. (Непрошенная гостья).

Теснимые грозной стихией, таинственными силами и беспощадной смертью люди казались Метерлинку этого периода беспомощными и беззащитными в борьбе с злым Роком. Как король Аркель (Пелеас и Мелизанда), они считают «терпение» высшей мудростью и видят в смиренной резиньяции единственное лекарство против угнетающих их бед. Как сестры Тентажиля (Смерть Тентажиля), они {20} предпочитают активной борьбе против Судьбы — покорность и ждут ее ударов «коленопреклоненные» с пассивно на груди для мольбы сложенными руками.

Так предстает перед нами Метерлинк в 90‑х годах безусловным пессимистом и фаталистом, типическим выразителем нервозного искусства, созданного буржуазной интеллигенцией конца века.

Энергическая борьба буржуазной женщины за свое экономическое и политическое освобождение, кажется, впервые вывела Метерлинка из этого состояния неврастенического оцепенения, фаталистической подавленности.

По крайней мере, в его пьесах переходного периода (конец 90‑х годов) начинают мелькать образы не только развитых и умных женщин, способных стать товарищами избранного ими мужчины (как Аглавена в пьесе «Аглавена и Селизетта»), но и активных борцов, смело поднимающих бунт против Царицы — Судьбы, засевшей в неприступной крепости (как Ингрена в «Смерти Тентажиля»).

Эти жизнерадостные призывы к борьбе звучат еще громче в пьесе «Ариана и Синяя Борода». В темном подземелье томятся в злой неволе пять жен феодального {21} барона, давно примирившиеся с своей жалкой долей. Одна Ариана не желает покориться. Когда она нисходит в мрачную тюрьму, ей навстречу несутся умоляющие голоса: «Освободи нас». — «Что же вы делали до сих пор?» — спрашивает их Ариана. — «Мы молились, плакали, пели, а потом все ждали и ждали». — «И вы не пытались бежать», — удивляется Ариана. — «Ведь это было запрещено», — слышит она робкий ответ. И тогда в ее душе властно прорывается веками накопленное мятежное чувство: «Это мы еще увидим!» — протестует Ариана. Могучим ударом разбивает она окна страшной тюрьмы и показывает пленницам необъятный божий мир, залитый светом свободы, радости и солнца.

Так сбрасывал Метерлинк постепенно с своих плеч оковы пессимистического фатализма, чтобы с головой окунуться в свежие и могучие волны новой жизни.

В «Монне Ванне» (1902 г.) уже не веет былыми ужасами и гнетущими тайнами, люди являются уже хозяевами собственной судьбы и хотя изображенные поэтом герои, кондотьер Принцивалле и жена пизанского вельможи, Ванна, и не похожи на настоящих итальянцев эпохи Возрождения с их крепкими нервами, с их жаждой физических наслаждений и {22} бурных приключений, с их неразборчивой совестью, важно то, что на этот раз Метерлинк искал вдохновения в такой эпохе, когда жизнь и страсти били ключом, когда люди боготворили с почти религиозным благоговением земную действительность, не веря в царство потусторонних призраков, когда они не хандрили и не плакали, а брали счастье с боя, несмотря ни на какие препятствия.

Вслед за «Монной Ванной» Метерлинк пишет «Жуазель» (1903 г.), где снова ставит на очередь вопрос о влиянии судьбы на человека, показывая, что при известных условиях человек может победить судьбу, как ее побеждает силою глубокой и всепрощающей любви Жуазель.

В том же самом году Метерлинк покинул сказочные острова волшебника Мерлина, чтобы взглянуть в глаза окружающей действительности и создал в комедии «Чудо св. Антония» язвительную сатиру на жадность, эгоизм и плоскую рассудочность родной буржуазии.

## II

Между «Чудом св. Антония» (1903 г.) и «Синей птицей» (1907 г.) лежит событие {23} первостепенной важности — русская революция.

Если эмансипация буржуазных женщин была тем первым толчком, который вывел автора «Слепых» из его пессимистической пассивности, то происшедший в России переворот, очевидно, окончательно поставил его лицом к лицу с великой социальной проблемой.

За те четыре года, которые отделяют «Синюю птицу» от «Чуда св. Антония» Метерлинк выпустил только два сборника этюдов на философские, литературные, научные и общественные темы: «Двойной сад» и «Разум цветов».

В последнем из них помещена между прочим чрезвычайно любопытная статья под заглавием «Социальный долг».

В ней Метерлинк утверждает, что коренная проблема века заключается в низвержении «скалы несправедливости».

Два пути ведут к этой цели.

С одной стороны «имущие» могли бы «отдать все, чем владеют», и «стать в ряды неимущих». Таков *их* социальный долг, о котором много толковали уже первые христиане и разные монашеские ордена. Но этот призыв к добровольному отречению от своих прав, к сожалению, всегда оставался гласом вопиющего в {24} пустыне. Метерлинк считает поэтому гораздо целесообразнее второй путь, — а именно, стать на сторону тех, которые хотят «разрушить современное социальное здание». Он последовательно опровергает все доводы, приводимые обыкновенно в пользу необходимости сохранения существующего «социально-экономического положения», считая более или менее достойным внимания только одно возражение, а именно, что социальный переворот надолго прервет победное шествие человечества против общего врага, против стихии. Но если бы подобный перерыв в самом деле и наступил в работе человеческого гения, то новый общественный строй, который придет на смену, очень скоро сделает его неощутительным.

«Разве мы можем предугадать, — спрашивает Метерлинк, — что случится, если все человечество будет участвовать в той умственной работе, которая одна достойна человека. В настоящее время едва один мозг из десяти тысяч находится в условиях благоприятных для его деятельности. В современном обществе происходит непозволительная трата духовных сил. В господствующих классах праздность убивает умственную энергию, как в низших слоях ее убивает физический {25} труд. В тот день, когда *все* будут в таком положении, в которое ныне поставлены только некоторое избранники фортуны, несомненно, явятся тысячи новых возможностей для достижения таинственной цели, предназначенной человечеству».

Метерлинк считает поэтому важнейшим социальным долгом каждого мыслящего человека «разрушить все, что охраняет прошлое, дабы расчистить дорогу будущему».

И здесь снова встают две возможности.

С одной стороны путь медленных преобразований. Метерлинк едко смеется над реформистами, над этими «благоразумными» людьми, желающими лишь постепенно устранить «неизбежные проявления несправедливости». «Ужели, — спрашивает он, — у человечества еще не достаточно опыта, чтобы понять, что истина всегда на стороне крайних, т. е., высших идей». Эти «крайние» требования сводятся к «уничтожению собственности» и к «общеобязательному труду».

«Мы не знаем, — говорит Метерлинк, — как осуществятся в действительности эти требования, но уже и теперь ясно, что в один прекрасный день, благодаря очень простым обстоятельствам, они покажутся {26} столь же естественными, как, например, упразднение дворянских привилегий».

И Метерлинк призывает к уничтожению прошлого во имя иного лучшего будущего.

«В деле социального прогресса, — замечает он, — величайшей и труднейшей задачей является разрушение прошлого. Не нам думать о том, чтó поставить на место уничтоженного. Сама жизнь возьмет на себя задачу строительства. Она, вероятно, будет очень спешить с этой работой, и с нашей стороны было бы неблагоразумно еще помогать ей в этом ее лихорадочном творчестве».

Так превратился певец безысходного положения человечества, певец всемогущества смерти и смиренной покорности постепенно в проповедника новых социальных отношений, в пророка грядущего мира.

Таково новое profession de foi Метерлинка, как человека, как мыслителя: в душе художника под этими боевыми и социалистическими идеями продолжают еще жить унаследованные от прошлого настроения и симпатии.

Последняя его пьеса «Синяя птица» и выросла из глубины этого раздвоенного {27} психического состояния: она расцвела как бы на рубеже двух миров.

## III

Драматическая сказка Метерлинка одной стороной как будто в самом деле обращена к далекому будущему.

В ней нет и следа былого пессимизма и фатализма. Вся она искание и надежда. Вся она гимн величию и мощи человека, гимн «лазурному дворцу» будущего.

Метерлинк выбрал на этот раз героями своей пьесы не взрослых, а двух детей, потому что детям будущее ближе и интереснее прошлого и настоящего. Мальчик и девочка, поставленные в центр внимании, принадлежат не к общественному верху, из которого вышли прежние герои Метерлинка, а к трудящимся классам, хозяевам будущего.

Тильтиль и Митиль, дети дровосека, отправляются искать Синюю птицу, символ лучшего будущего, когда люди будут «все знать и все видеть»[[13]](#footnote-14), когда они фактически овладеют «тайной вещей и счастья»[[14]](#footnote-15).

И по мере того, как юное человечество подвигается вперед к своей заманчивой {28} цели, не взирая ни на какие препятствия, перед глазами зрителя развертывается величественная картина успехов человеческого гения в его борьбе с обступившей его стихией, картина победного поступательного движения человечества к царству справедливости и знания.

Было время, когда на земле властвовала одна только стихия. «Вода и огонь были единственными владыками мира». «Свободно по лицу земли бродили» кровожадные хищники…[[15]](#footnote-16)

Теперь и стихия, и животные покорены разумом человека. Пусть они втайне ненавидят своего господина и на каждом шагу строят ему ловушки, пусть они ежеминутно готовы «взбунтоваться», чтобы восстановить царство древнего хаоса, они не опасны больше человеку, хотя он и «один против всех на земле»[[16]](#footnote-17).

С каждым столетием все меньше становятся и владения мрачной и злой Ночи, праматери стихии. Пядь за пядью отвоевывает человек ее области и крепости. *Призраки*, когда-то пугавшие его неразвитой ум, потеряли при свете знания свой прежней страшный облик, и они, «скучая», сидят в своих темных пещерах. *Болезни*, {29} когда-то уничтожавшие массу населения, теперь «присмирели», потому что человек «не дает им жить». Если раньше его со всех сторон обступали страшные *Тайны*, то теперь благодаря прогрессу науки их осталось лишь «несколько». Не пугают его больше ни *Ужасы*, ни *Тьма*. Осталось только несколько еще не побежденных врагов, как *Войны* и *Смерть*[[17]](#footnote-18).

А в будущем на земле воцарится настоящий рай.

Путем интенсивной культуры и усовершенствованных орудий люди будут производить плоды огромной величины и пищи будет достаточно, чтобы прокормить в 100 раз большее население[[18]](#footnote-19). Вместе с нищетой и голодом исчезнет и всякая социальная несправедливость[[19]](#footnote-20). Никакие болезни уже не будут страшить человечество, так как будет найдено по крайней мере 33 средства продления жизни, и люди победят в конце концов и самую смерть[[20]](#footnote-21).

{30} Машинная техника достигнет изумительных размеров.

Как теперь покорены земля и вода, так будет подчинен человеку и воздух, по которому он будет перелетать как птица[[21]](#footnote-22). Между отдельными планетами установится беспрерывное сообщение, и их обитатели сольются в единый интеркосмический союз, символом которого будет идеальный король, не в смысле правителя, а лишь как олицетворение объединенного мира[[22]](#footnote-23).

И если бы даже на небесах потухло солнце, будет найден огонь, который «сохранит тепло на земле»[[23]](#footnote-24).

Тогда настанет время, когда люди будут «все видеть и все знать», когда они овладеют «тайной вещей и счастья».

Конечно, в этом сказочном царстве будущего, где живет и поет «Синяя птица», останется возможность и печальных переживаний, но они, вероятно, ограничатся сферой половых отношений. И тогда будут {31} возможны случаи, когда одна душа будет тосковать по другой родственной, которая или уже умерла, или еще не родилась, но и для этих «одиноких» душ есть лекарство, позволяющее им перенести тяжесть своего одиночества, — надежда[[24]](#footnote-25).

Так тонут немногие пессимистические нотки бесследно в общем радостном настроении, в бодром предчувствии светлого будущего. И это лазурное царство знания и счастья не пустая мечта. Возникновение его на земле предопределено историческими законами, которые воплощает седой старик, всезнающее и неумолимое Время.

Так звучит сказка Метерлинка с одной стороны как будто радостным гимном грядущему социалистическому миру.

Но как же быть с настоящим, которое так мало похоже на это светлое будущее?

Мы помним, что в статье «Социальный долг», задолго до «Синей птицы», Метерлинк видел в разрушении старого мира главное условие возникновения более прекрасной, разумной и справедливой жизни.

В пьесе проводится совсем другая тенденция.

В хате дровосека Тиля тесно и бедно. {32} Он схоронил уже семерых детей, а десятый ребенок, который еще должен родиться, также падет жертвой болезни. Ясно, что нищета родителей рано надломила организм потомства, не дала ему достаточно сил для борьбы за существование. Бедность так велика, что порой дети не наедаются досыта и не каждый сочельник они получают подарки.

Немудрено, что перед умственным взором сына дровосека часто проносятся в сказочной дымке картины привольной жизни богачей, но эти картины не вызывают в нем ни зависти, ни негодования. Тильтиль считает социальное неравенство со всеми вытекающими из него последствиями совершенно в порядке вещей[[25]](#footnote-26).

На вопрос феи, сердится ли он на богатых за то, что они сами съедают все {33} пирожное, и ему ничего на дают, он спокойно отвечает: «Ничуть, ведь они богатые»[[26]](#footnote-27). Тильтиль вообще убежден, что для бедного ребенка совершенно достаточно со стороны смотреть на роскошь богачей. На вопрос одного из неродившихся детей, хорошо ли на земле, он говорит: «Да, ничего, на свете есть птицы, пирожные, игрушки. У некоторых все это есть. Ну, а те, *у которых нет, могут глядеть на все это у других*»[[27]](#footnote-28).

Метерлинк заставляет далее фею внушить сыну дровосека мысль, что между жизнью богатых и бедных нет никакой существенной разницы. Когда Тильтиль находит, что у богатых все очень красиво, фея возражает: «Нисколько не лучше, чем у тебя», — а когда мальчик протестует: «Ну, однако, у нас темнее, теснее, нет пирожных», — она резко подчеркивает: «Здесь *все совершенно такое*, как и там, только ты не видишь»[[28]](#footnote-29).

Как все это звучит иначе, чем призыв того же Метерлинка в статье «Социальный долг» к ниспровержению «скалы несправедливости».

{34} Здесь в драматической сказке Метерлинк старается провести ту мысль, что людям социального низа нет надобности стремиться к лучшей доле, так как и в настоящем, «тесном и темном», для них бьет родник красоты и счастья.

Когда Тильтиль просыпается от светлого сна о лучшем будущем, то всё, «стены, предметы, воздух», кажется ему «несравненно более красивым, волшебно-преображенным, более веселым, свежим и счастливым». Мальчик невольно спрашивает родителей, что сделали они с домом, который точно заново выкрашен, да и лес, видный из окна, точно вырос и похорошел. «Боже, — восклицает он, — как все кругом красиво, как я счастлив»[[29]](#footnote-30).

Оказывается, таким образом, что для того, кто умеет «видеть скрытое в предметах» и настоящее, как бы оно ни было «темно и тесно», — прекрасно.

Стоило ли тогда ходить за тридевять земель искать Синюю птицу?

В самом деле, Тильтиль приходит именно к этому убеждению: «Ведь это та самая птица, которую мы искали, — говорит {35} он, глядя на простого голубя в клетке, — мы так далеко ходили, а она тут»[[30]](#footnote-31).

А если так, то стоило ли писать пьесу?

Если Метерлинк только что приведенными словами Тильтиля уничтожает raison d’être всей сказки, то последними событиями пятого действия он уничтожает самую ценность этих слов.

После прекрасного сна мальчик настроен так празднично, что готов подарить своего голубя бедной больной девочке в надежде, что она выздоровеет. И чудо совершается. Внучка соседки входит, здоровая и веселая, с голубем в руке, и душа мальчика переполняется восторгом. В бедной хате дровосека воцаряется такое жизнерадостное настроение, какое редко бывает в богатых домах. И вдруг птичка улетает. Веселье и счастье сменяются унынием и плачем.

Одной добровольной жертвы, одной альтруистической любви, таким образом, недостаточно, чтобы тесное и темное настоящее превратить в волшебную страну радости и счастья.

{36} Эта неясность в постановке и решении вопроса вызвана тем обстоятельством, что мысль автора беспомощно бьется на рубеже двух миров. Прежняя вера Метерлинка в возможность скрасить настоящее грезами и любовью подорвана его новым сознанием, что иная, прекрасная и разумная жизнь может расцвести только тогда, когда будет уничтожена «скала несправедливости».

## IV

Новая пьеса Метерлинка лишний раз показывает, что современная буржуазная драма развивается роковым образом в направлении к механическому театру. «Синяя Птица», быть может, последняя попытка современной драматургии вступить в конкуренцию с кинематографом, доказать возможность существования театра рядом с кинематографом.

Кто внимательно следил за развитием Метерлинка как драматурга особенно в последний период его деятельности, когда он отказался от прежней импрессионистической техники, того не удивят механические приемы творчества в его новой сказке. Уже пьеса «Жуазель» была в гораздо большей степени пантомимой, чем драмой. Уже здесь драматическое действие и психологические {37} переживания были подавлены немыми картинами феерического характера. Из морской глубины поднимались туманы, в которых гибли корабли, и путешественники таинственным образом спасались на волшебномый остров Мерлина (действие 1). Жуазель и Лансеор встречаются в запущенном парке и в то самое время, как в их сердцах вспыхивает любовь, бурьян и тернии превращаются в пахучие цветы, летают бабочки и поют птицы (действие 2). Волшебник Мерлин подходит к спящей девушке с целью ее соблазнить и вдруг превращается из старика в красивого и статного юношу, (действие 3). Отравленный ядовитой змеей лежит Лансеор на мраморном ложе, около него мечется безутешная Жуазель, но вот появляется волшебник Мерлин и пробуждает к жизни мертвеца (действие 4).

Все эти пантомимические картины, обильной рукой рассыпанные автором в пьесе «Жуазель», придвигали драму к обстановочной феерии, превращали театр в кинематограф.

«Синяя птица» лишь дальнейшее развитее этой своеобразной техники. Главное внимание зрителя обращено здесь не на основную идею пьесы, не на психологию действующих лиц, а на скульптурный, декоративный {38} и феерический элемент, на постоянное превращение неодушевленных предметов в одушевленные лица, леса в хижину, ночи в зарю и т. д.

Если выкинуть из новой пьесы Метерлинка весь диалог и все монологи, она ничего бы не потеряла в смысле красивой и занимательной сказки.

Чем вызвано такое превращение драмы в кинематограф?[[31]](#footnote-32)

Главной причиной преобладания декоративного и обстановочного элемента в новейшей драме является, несомненно, отсутствие в ней «действия». Когда герой пьесы, будь то личность или толпа, не действует, вместо него должны действовать посторонние факторы — декоратор и машинист, и драма будет фатально упираться в тупик пантомимы. Если бы Метерлинк показал нам, хотя бы в форме сновидения, как человечество в отдельных своих представителях или в своей совокупности *активно* расчищает себе дорогу к будущему, ему, конечно, не пришлось бы прибегать к помощи {39} обстановочных эффектов и чисто декоративных картин, потому что у него хватило бы внешних и внутренних событий более чем на пять актов. Но Метерлинк — модернист, т. е. буржуазный интеллигент, пассивный и мечтательный, и потому сделал героем своей сказки мальчика, являющегося лишь *пассивным свидетелем* поступательного движения человечества к лучшему будущему.

Но сам Метерлинк прекрасно понимает, что драма тем и отличается от всякого другого вида словесного творчества, что вся она живет и дышит действием.

«Драматург, — говорит он в одном месте[[32]](#footnote-33), — не должен иметь ничего общего с созерцательным философом или с пассивным наблюдателем жизни. Каков бы ни был ход событий, … высшим законом и первым требованием театра всегда останется — *действие*».

«Как только поднимается занавес, … то мыслитель, моралист, мистик и психолог, живущие в нас, немедленно уступают место инстинктивному зрителю, индивидууму, наэлектризованному массой, у {40} которого одно только желание: дайте нам побольше событий, побольше действий».

Единственной возможностью для драмы освободить себя от вторжения кинематографа, было бы ее превращение в ряд *действий*.

Поэты могли бы найти активных героев и активную толпу в пролетариате, единственном классе, имеющем достаточное основание действовать и бороться, чтобы преобразовать мир соответственно своим идеалам.

Но Метерлинк пока не верит в будущее социальной драмы.

«Массовая социальная драма, — замечает он, — в которой, казалось, заключен новый и неисчерпаемый источник для драматургов, дала только посредственные результаты»[[33]](#footnote-34).

## V

Как же представляет себе Метерлинк будущее драмы?

Этому вопросу он посвятил специальную статью в сборнике «Двойной сад».

Старая трагедия с преобладанием внешних событий в духе Шекспира, Шиллера {41} и Гюго, по его мнению, теперь немыслима, так как жизнь стала проще. Если бы современный драматург задумал изобразить на сцене историю Ромео и Юлии, он уже не мог бы ее вставить в рамку таких пестрых и разнообразных событий, как распри феодальных семейств, уличные битвы и т. д. «Счастье и несчастье людей теперь решаются обыкновенно в тесной комнате, за столом, у камина».

Невозможна в наши дни такая драма, где главной пружиной действия были бы какие-нибудь таинственные трансцендентные силы.

«Мы не верим больше в богов, произвольно растягивающих или сокращающих цепь событий, не верим мы и в неумолимый рок, окружавший даже самые незначительные жесты и выражения людей трагическим и торжественным фоном». Правда, на место богов и судьбы люди поставили другие не менее таинственные факторы, как закон наследственности или имманентную событиям справедливость, но эти «недавно родившиеся загадки уже кажутся нам более произвольными и менее правдоподобными, чем даже те силы, место которых они так высокомерно заняли».

{42} Драматургам XIX века пришлось, таким образом, перенести центр тяжести от внешнего действия в область «морально-психологических проблем».

С легкой руки младшего Дюма они принялись ставить и решать вопросы вроде следующих: заслуживает ли неверная жена прощения, или являются ли незаконные дети равноправными гражданами, или какой брак предпочтительнее, по любви или по расчету?

«Строго говоря, — замечает Метерлинк, — весь французский театр, а иностранный есть только его отражение, питается исключительно подобными вопросами и совершенно лишними на них ответами».

Эта морально-психологическая драма — последнее слово буржуазного театра[[34]](#footnote-35) — обречена на постепенное умирание.

По мере того, как будут отживать многочисленные предрассудки под влиянием социального прогресса, все более сузится область морально-психологических проблем, интересных для драматурга. Если в настоящее время еще можно себе {43} представить борьбу склонностей души с разными фетишами, вроде «чести, условностей, религиозного мистицизма», то в будущем, когда в сердцах людей будет царить «ясный и животворный свет», когда их сознание будет просветлено разумом и гуманностью, когда все станут «мудрецами», подобные конфликты станут непонятными и невозможными.

Метерлинк подчеркивает, что большинство морально-психологических проблем Ибсена, величайшего представителя этого типа драмы, предполагает ненормальную конструкцию психики. «Долг, составляющий главную пружину действия в трагедиях Ибсена, лежит обыкновенно по ту сторону здорового просветленного сознания, и этот долг часто очень близок к совершенно неосновательному высокомерию, к своего рода ворчливому и чисто патологическому безумию».

С течением времени, по мнению Метерлинка, останется только *одна* достойная внимания драматурга нравственная проблема, а именно *борьба между эгоизмом и альтруизмом*.

Из глубины этой моральной проблемы еще может вырасти «истинная драма века».

Но она, по признанию самого Метерлинка, {44} ничего не будет иметь общего с нашими трагедиями.

«Когда в сознании мудреца взойдет солнце, — а будет время, когда оно взойдет в сердце всех людей, — оно осветит в нем только одну обязанность, а именно делать как можно больше добра и как можно меньше зла, любить ближнего, как самого себя, а из недр такого чувства не *может родиться трагедия*».

Так предсказывает Метерлинку когда-то теоретик и певец безысходного трагизма современного (буржуазного) мира смерть трагедии в будущем (социалистическом) обществе.

И он заключает статью о современной драме следующими многознаменательными словами:

«Если в жизни и на сцене будет сделан этот шаг (т. е. нашей единственной обязанностью будет признана любовь к ближнему или социальный долг), тогда, быть может, позволено будет говорить о *новом* театре, *театре мира, счастья и красоты без слез*».

*В. Фриче*

# **{45}** «Синяя птица» на сцене Художественного театра

## I

Московский Художественный театр представляет исключительное явление в сфере театрального искусства. За минувшее десятилетие на нем сильнее и явственнее чем на каком-либо другом театре отразилось повышение и понижение общественных настроений. К тому же театр ставит не больше четырех-пяти пьес в сезон, и всякой постановке предшествует такая вдумчивая работа, такое многостороннее изучение пьесы, автора, эпохи, что как бы ни были велики ошибки режиссера, его работа всегда имеет громадное значение. Вполне понятно, что каждая новинка Художественного театра имеет большой интерес и для широкой публики, и для специалистов. Последняя же его постановка «Синяя птица» — совпавшая с юбилеем — имеет особенно крупное значение, какого не имели постановки двух предыдущих сезонов. {46} Даже больше: ни одна из постановок Художественного театра не имеет для его истории такого значения как «Синяя птица», за исключением разве «Чайки» и «Федора Иоанновича», которыми театр вступал в жизнь.

Когда полтора года тому назад г. Станиславский приступил к репетициям «Синей птицы», то казалось, что эта постановка должна начать собою новый период в истории сцены. В «Mercure de France» (№ 240 15 Juin 1907, стр. 756 – 762) помещена речь г. Станиславского, которую он произнес перед началом репетиций и которая ясно показывает, какова должна была быть эта постановка.

Констатировав в начале речи восторженный прием, оказанный труппой «Синей птице», г. Станиславский указал, что артистов ждет необычайно трудная работа. Особенная трудность состоит в том, что мысли и чувства Метерлинка слишком нежны и тонки для сценической передачи. Единственное средство остаться на высоте задачи заключается в том, чтобы все артисты, режиссеры, художники, музыканты, декораторы, механики и т. д. прониклись до глубины души мистицизмом автора. Только при этом условии спектакль может иметь успех у театральной {47} публики столь разнородной по своему составу.

Другая коренная трудность заключается в том, что на сцене придется изображать сны, мечты, предчувствия: все это слишком нежно, слишком воздушно по сравнению с теми грубыми средствами, которыми обладает современная театральная техника. *И тут открывается широкая возможность для искания новых способов воплощения сценического произведения*.

Постановка «Синей птицы» должна походить на фантазию десятилетнего ребенка. Она должна быть наивна, проста, легка, радостна, призрачна, как детский сон, прекрасна как мечта и вместе с тем грандиозна, как видение гениального поэта и мыслителя. Она должна восхищать детей и рождать серьезные мысли и глубокие чувства у взрослых. Пусть сердца детей, вернувшихся домой из театра, будут полны той радостью жизни, которая наполняет Тильтиля и Митиль в последней картине! Пусть старики у края могилы загорятся желанием удивляться природе и наслаждаться ее красотой!

Раньше, чтобы подготовить зрителя к восприятию впечатлений, пользовались такими сильнодействующими средствами как оглушительные марши и веселые польки: {48} этим искусственно подымали его возбудимость. Это было понятно в то время, когда в театре царили довольно примитивные вкусы, когда костюмы и декорации были кричащи и ярки.

Этой театральности необходимо избежать. Театр не хочет больше забавлять: под маской развлечения он стремится к более серьезной цели, и автор пользуется теперь театром, как средством для внушения толпе возвышенных мыслей и образов. Отвлеченность чужда буржуазной толпе, так что задача труппы еще более осложняется, и потому для воплощения сценического произведения *надо воспользоваться новыми способами, вполне отличными от прежних*; надо отбросить пестроту и крикливость прежних костюмов и декораций и заменить их простой живописью и материями мягких тонов.

Самый главный враг театра — театральность, и необходимо объединиться для его уничтожения самыми радикальными средствами. *Новый театр будет почерпать силы в уничтожении театральности и в утверждении гармонии*. И этот принцип должен покорить публику с первого момента поднятия занавеса.

Что касается материальной стороны постановки, то здесь самое страшное — риск {49} превратить сон, мечту поэта в обыкновенную феерию. Сто раз зритель видит превращение Фауста и всегда прекрасно знает, что с него стаскивают костюм через отверстие в полу. Довольно с нас волшебных палат с бегающими детьми, и потому *все ремарки автора должны быть исполнены не старыми, а новыми способами, лучшими какие только может дать усовершенствованная техника сцены*. Чтобы избегнуть театральности, *нужно дать нечто новое и неожиданное* как в декорациях, так и в различных сценических эффектах.

Роскошная постановка часто есть ни что иное как узорчатая пестрота. *Поищем чего-нибудь менее причудливого, чего-нибудь более простого, но и более интересного в смысле художественной фантазии*. Воспользуемся как материалом для наших декораций детскими рисунками облаков, зданий и предметов, их окружающих, и чем больше в декорациях будет наивности, простоты, легкости и неожиданности, тем лучше они передадут детскую фантазию.

Таково в главных чертах содержание речи г. Станиславского, излагавшей программу постановки. Публика знала, что постановка будет совершенно необычайна именно по своей новизне. Казалось, что она будет началом новой эры в истории {50} театра. Все ждали — и этому ожиданию значительно способствовала невозможность ознакомиться с содержанием пьесы — что этой постановкой Художественный театр откроет новые пути, покажет новые горизонты. Наконец наступил день долгожданного спектакля и результаты получились прямо противоположные: в ближайшие дни после первого спектакля руководители театра решительно порвали с такими декоративными постановками. Театр круто поворачивает, выкидывает иные лозунги, ставит себе иные цели.

Таким образом «Синяя птица» явилась не прологом, не первым шагом куда-то в новую неизведанную высь, а, наоборот, кульминационным пунктом и заключительным этапом по пути декоративных постановок.

## II

После первого спектакля, даже после генеральной репетиции, среди рецензентов и театралов раздавался вопрос «следует ли ставить на сцене такую пьесу»? Самый вопрос о пригодности таких пьес для сцены требует иной постановки.

Всякое произведение, написанное в форме драматического диалога, по самому смыслу его существования, по форме, в которую {51} оно облечено, предназначается для сценической интерпретации. Если литературное произведение написано в форме пьесы, но не предназначено для представления на сцене, то автор это обыкновенно оговаривает, как это делал Байрон со своими трагедиями. Следовательно Художественный театр имел полное основание поставить «Синюю птицу».

Другое дело задать вопрос: для какой же публики предназначается эта пьеса? Ведь романы Золя и сказки Перро предназначаются одинаково для чтения, но контингент читателей имеют в виду совершенно разный. Какую же публику имели в виду Метерлинк, создавая свою «Синюю птицу», и Художественный театр, облекая ее в плоть и кровь. Для кого же она писалась и ставилась?

Уже одно посвящение Художественному театру заставляет предполагать, что пьеса написана не для детей. Некоторые мысли и сама основная идея о поисках счастья тоже слишком серьезны для детского возраста. Стóит только перелистать книгу, чтобы убедиться, что многие места «Синей птицы» имеют в виду взрослых зрителей; вот например диалог Тильтиля с Дитятей в Царстве Будущего.

Дитя. Тот младенец, который сидит {52} у подножья колонны, принесет в мир чистую радость.

Тильтиль. Каким образом?

Дитя. Посредством мыслей, которых еще никто не видел.

Тильтиль. А вот тот розовенький? Он с таким серьезным видом сосет палец, что ему предстоит?

Дитя. Кажется, его делом будет уничтожить несправедливость на земле.

Тильтиль. А тот рыжий карапуз?

Дитя. Кажется, ему суждено победить смерть.

С другой стороны взрослый человек на каждом шагу встречает напоминание со стороны самого автора о том, что пьеса приноровлена к детскому пониманию. То фея поучает: «Не ешьте так много сладкого, дети. Не забудьте, что вы сейчас будете ужинать у бабушки и дедушки»; то пес говорит, желая понравиться мальчику: «Я буду очень рассудителен. Я научусь читать, писать, играть в домино. Я буду очень опрятен. Я не буду ничего таскать из кухни»; то Тильтиль успокаивает сестру: «Не плачь ты, пожалуйста, беспрерывно как вода! Как тебе не стыдно! Такая большая девочка!»

Вот что говорит Ночь о болезнях: «Они, бедняжки, присмирели. Им теперь {53} плохо. С тех пор как стали открывать микробы, им совсем беда. Доктора слишком нелюбезно с ними обращаются». Вряд ли взрослые люди нуждаются в таком популярном изложении успехов медицины.

Царство Будущего представляет собой ни что иное как вариант на тему о капустном листе или аисте.

Свет. Мы в Царстве Будущего среди детей, которые еще не родились.

Тильтиль. Что же они тут делают?

Свет. Они ждут часа своего рождения.

Тильтиль. Часа своего рождения?

Свет. Отсюда являются все дети, рождающиеся на нашей земле. Каждый ждет своего часа. Когда отцы и матери желают иметь детей, то растворяют большие двери, — вот видишь, те направо — и дети спускаются вниз.

Следующий затем разговор Тильтиля с Дитятей о шляпе, «которая нужна на то, чтобы здороваться», о деньгах, «которые — то, чем платят», о веселой жизни на земле, п. ч. там есть «птицы, пирожные, игрушки», о маме, которая «как бабушка, добрая», бесспорно указывает, что тут Метерлинк не имел в виду взрослого {54} зрителя: слишком все это примитивно и наивно.

Не для взрослых же написан следующий диалог.

«Тильтиль *(в лесу)*. Что я вам сделал?

Баран. Ничего особенного, только съел моего младшего брата, моих двух сестер, трех дядей, мою тетку, моих дедушку и бабушку. Подожди-ка ты теперь у меня! Когда мы тебя повалим на землю, ты увидишь, что у меня есть зубы». Взрослые люди читают иногда детям про Машу и Ваню, которые отломили кусок пряничного домика, но никому из них не придет в голову штудировать эту сказку для собственного удовольствия, а детям прочитать главу из научного труда по детской психологии. Хотя объект один и тот же, но существенная разница в угле зрения.

Сопоставление цитированных и многих других мест из «Синей птицы» приводит к невозможности ответить определенно на вопрос: для кого же она написана, для взрослых или для детей? И для взрослых и для детей. Ни для взрослых, ни для детей.

Эта двойственность послужила главной причиной неуспеха пьесы, и в ней {55} именно коренятся все недостатки этого произведения. Глубокая идея часто облекается в тривиальную форму: например, Дитя в Царстве Будущего идею, долженствующую просветить толпу, держит в «баночке», как фунт грибов или порцию компота. В лесу Кролик на вопрос Дуба, все ли животные налицо, отвечает: «Курица не могла оставить яиц, Заяц оказался в бегах, у Оленя рога разболелась. Лисица больна — вот прислала докторское свидетельство, Гусь ничего не понял, а Индюк рассердился». Это чисто детский язык сказок, красивый и образный, а во второй картине зритель слышит препирательства огня и хлеба, имитирующие заседание[[35]](#footnote-36).

Часто рядом с глубокой по смыслу фразой, за которой скрывается символ, стоит другая, предназначающаяся для детей. Например:

Дитя. Я должен буду изобресть то, что делает счастливым.

Тильтиль. А что это будет? Что-нибудь {56} вкусное? Оно производит сильный шум?

Или следующей диалог из второй картины:

Кот *(Хлебу)*. А дети уже оделись?

Хлеб. Да, Тильтиль одел красную курточку, серые чулки и синие штанишки Мальчика с Пальчика, а Митиль платьице Гретель и Туфельки Золушки. Но самое трудное было выбрать одежду для души Света.

Кот. Почему?

Хлеб. Фея находит ее столь прекрасной, что не хотела ничего надевать на нее. Тогда я запротестовал от имени всех нас, насущных и почтенных начал жизни. В конце концов я заявил, что при таких условиях отказываюсь ходить с нею!

В Стране Воспоминаний Тильтиль соглашается поужинать и говорит: «Суп с капустой! Я уже так давно его не ел, с тех пор как путешествую… В отелях[[36]](#footnote-37) ведь его не подают»[[37]](#footnote-38).

## **{57}** III

Едва ли не самым существенным недостатком пьесы является отсутствие в ней всякого действия. Сказка, как и всякая драма, прежде всего требует, чтобы в ней шли не созерцательные размышления, а происшествия. Все эти «Храбрый портнишка», «Солдат и ведьма», «Гадкий утенок», {58} «Щелкунчик», «Пестрая шкурка» и т. д., и т. д. именно потому и привлекают к себе (в известном, конечно, возрасте), что с действующими лицами происходит нечто такое, что обеспечивает им со стороны читателей сочувствие или антипатию. Дети только тогда интересуются рассказом, когда они радуются или боятся за действующих лиц.

Ничего подобного нет в сказке Метерлинка: Тильтиль и Митиль отправляются искать Синюю птицу, и естественно ожидать, что содержание пьесы будет состоять из тех препятствий, которые им придется преодолеть, и тех уловок, к которым им придется прибегнуть.

Ничуть! Дети только ходят и смотрят. Во всей пьесе есть только одно место, когда центральные лица действуют: это в лесу, когда Тильтиль защищается от нападения животных. Однако это скорее состояние необходимой обороны, чем активное выступление. Единственное активное лицо — Кот, но и тот не идет дальше подстрекательства.

В пьесе нет действия, есть лишь противодействие: для драмы этого недостаточно. К тому же, в Царстве Ночи есть противодействие, хотя нет действия, зато в Царстве Будущего, как и в Стране Воспоминаний, {59} нет ни действия, ни противодействия.

В Царстве Будущего пассивность героев достигает предела: Тильтиль из главного действующего лица становится сам зрителем[[38]](#footnote-39). Автор до такой степени не знает и не умеет заставить своих персонажей действовать, что не только заговор во второй картине никак не реализуется, но предметы даже не приходят к тому или иному решению: автор выпускает на сцену Фею и избавляет себя от необходимости привести в движение свои марионетки-силуэты.

Отсутствие действия характеризует собой не только «Синюю птицу», но и всю модернистскую драматическую литературу. Собственно это не драма, не пьеса. Автор имеет целью нарисовать ряд картин. Нет в них определенного плана, нет строгой последовательности событий. Картины связаны между собой отдаленно, лишь основной идеей, объединяющей их; предыдущая не подготовляет последующую, последующая не вытекает из предыдущей. Возможно повторение одной и той же картины: в «Синей птице», например, дважды {60} появляется прошлое — Страна Воспоминаний и Кладбище[[39]](#footnote-40). Каждая картина представляет нечто целое, самостоятельное и, как картина, носит вполне законченный характер. Поэтому их можно без особого ущерба для целого переставлять, опускать, даже заменять одну другой[[40]](#footnote-41).

В такой драме при полном отсутствии действия главное — диалог. И «Синяя птица» как всякое модернистское драматическое произведение утопает в бесконечных диалогах. Царство Будущего представляет типичный образец: вся картина сплошной диалог.

Но логически доведенная до конца концепция модернистской драмы приводит к уничтожению даже диалога. Современный драматург — импрессионист, он мыслит свои персонажи в картинах, а не в действии. Поэтому живописный и даже описательный элемент играет здесь громадную {61} роль. Ремарки автора приобретают особое значение и занимают почти доминирующее в тексте пьесы положение. Интересно проследить, сколько в «Синей птице» уделяется места для диалога и для ремарок, в которых автор описывает, чтó происходит на сцене? Возьмем первую и седьмую картину и представим себе, что они напечатаны на длинной бумажной ленте, которую можно измерить сантиметром. Что же получается? В седьмой картине длина текста равна 32, а длина ремарок 8 сантиметрам т. е. ровно четвертая часть картины проходит не в диалоге, а в описании автором происходящего на сцене. В первой картине ремарок еще больше: там на 145 сантиметров текста приходится 45 сантиметров авторских указаний. Итак, третья часть картины проходит перед зрителем без сопровождения диалога: на сцене идут превращения, танцы, причем эта живая картина иногда сопровождается музыкой, например, соловьиное пение во дворце Ночи.

Такова модернистская драма, уничтожающая не только действие, но и диалог, и тем самым фатально стремящаяся к немому театру — синематографу.

## **{62}** IV

Если «Синяя птица» по манере письма и многим особенностям не имеет в виду определенного контингента публики, если в ней такое полное отсутствие действия, что ее даже нельзя назвать драматическим произведением, то является вопрос, для чего же ставил Художественный театр эту пьесу? Чем же он руководствовался, работая над ней полтора года, убив столько времени, затратив такую массу энергии и труда? Здесь театр остался верен самому себе.

Театр решил ставить «Синюю птицу» из тех же соображений, в силу которых он остановил свой выбор на Каине[[41]](#footnote-42). Здесь с особенной силой сказалось всегдашнее зло Художественного театра: погоня за внешними эффектами[[42]](#footnote-43).

Пьеса действительно представляет совершенно исключительные трудности для постановки, но то, что введено г. Станиславским, по трудности превосходит во много раз задачу заданную Метерлинком режиссеру. В постановке «Синей птицы» мы видим то упоение техническими трудностями, {63} которое всегда отличало работу Художественного театра.

Но раньше внешняя сторона никогда не занимала такого исключительного положения в спектакле. Раньше сверчки, птицы в клетках, скрип лестницы и т. д. играли служебную роль, не исключительно в них было дело. Правда, в их изобилии видна была точная фотография жизни, отсутствовало чувство меры, своим количеством они подавляли зрителя и затушевывали игру актеров, но они несомненно способствовали общему впечатлению. Вся эта армия мелких подробностей была направлена к художественной цели: дать возможно полное, и верное представление о физиономии автора или эпохи; в конечном итоге она оправдывала свое существование, т. к. зритель должен был посредством ее уяснить себе кое-что. К тому же режиссер работал тогда над произведением, которое стоило работы само по себе…

А теперь? Сколько вдохновения, сколько адских трудов положено за полтора года исканий, за полтора года паломничества… на феерию, которая, даже как феерия, бесконечно уступает и Жюль Верну и Аладину. Для Художественного театра всегда на первом плане стояло не то, над *чем* работать, а то, *как* работать. Эта особенность {64} проходит красной нитью чрез всю его деятельность, и «Синей птицей» Художественный театр довел ее до логического конца, — до абсурда.

## IV

Полное отсутствие действия в «Синей птице» заранее предопределяло, какова должна быть ее постановка. Задача режиссера естественно и неминуемо сводилась к тому, чтобы дать ряд картин, интересное зрелище для глаз. Таким образом на первой план выдвигается театральная техника и машинные приспособления.

Насколько же успешно разрешил г. Станиславский свою задачу? Надо признать, что его постановка «Синей птицы» оставляет далеко за собой все, что когда-либо было сделано и на русских, и на западноевропейских сценах. Сидишь в партере и не веришь самому себе, что ты в театре, что на сцене можно показать такие чудеса: кажется, что все эти превращения возможны лишь в мечтах ребенка, когда, утомленный необычными впечатлениями, он засыпает и его разыгравшаяся фантазия перемешивает сон с действительностью, жизнь во сне с грезами наяву.

{65} На всем протяжении спектакля режиссер рассыпал много красот. Хорошо путешествие лампы в первой картине: г. Станиславский осветил сцену так, что получается полная иллюзия зрительных впечатлений во сне. Замечательно первое появление огня, дающее полную иллюзии перебегающего в камине или на очаге пламени. Удивительно хорошо оживление молока, танец звезд, шелест листьев в лесу; поразителен полет призраков; много красоты в позе Света, когда в предпоследней картине он облокачивается на балюстраду, напоминая собой упавший луч. Хороша прощальная речь Воды: точь‑в‑точь журчит ручеек.

Лучше всего декорации: дворец Ночи и Лазурное царство производят сильное, цельное впечатление, но превращение сада в страну воспоминаний и обратно составляют красу и шедевр спектакля. Как первая любовь, эта картина оставляет незабываемое впечатление. Густая чаща цветущих деревьев постепенно тускнеет, блекнет, как бы заволакивается туманом прошлого, и сквозь этот туман медленно вырисовываются слабые очертания пирамиды, символа вечности и незыблемости[[43]](#footnote-44): мысль {66} глубокая, полная смысла и удивительно реализованная. Волшебной грезой, истинной сказкой, полной задушевной нежности и поэтичности окутано это превращение. «Есть такие чувства, — говорит Тургенев, — музыка одна может их выразить». Один из таких моментов родит в душе эта картина. Но вот Станиславский уступает место Метерлинку, слышатся претенциозные разговоры «о супе с капустой, который не подают в отелях»… и трудно удержать жест досады; исчезла сказка, улетела мечта.

Второй лучший момент спектакля тот, когда в Царстве Будущего распахиваются в глубине двери и сквозь них видна бесконечная даль голубого эфира. Необъятное пространство открывается взору, и сочетание голубых и белых тонов — не то льдин, не то облаков на голубой синеве — вливает в душу столько бодрости, столько силы!.. Чувствуется легкая свежесть, почти морозность воздуха, наполняющего эту бесконечную ширь.

Таковы незаурядные плюсы этого незаурядного с внешней стороны представления.

Каковы же его минусы?

Постановка с чисто режиссерской стороны дает довольно крупные недочеты, {67} и чуткий зритель должен будет согласиться, что на этот раз отрицательные стороны спектакля не просто неудачные подробности, нет, они имеют серьезное симптоматическое значение; они являются показателем утомления или начинающегося упадка в творчестве главного режиссера.

Предшествовавшие постановки Художественного театра всегда давали впечатление чего-то цельного; спектакль всегда представлял собой стройное целое, где все сливалось в одну определенную гармонию. Заслуга Художественного театра в том-то именно и заключалась, что он стремился дать цельность впечатления.

Когда смотришь «Синюю птицу», прежде всего поражает именно отсутствие цельности в исполнении и не только целых сцен, но и отдельных ролей. В течение всего спектакля чувствуется дисгармония между обстановкой и действием, в ней происходящим: не приведено это все к одному знаменателю. Каким резким диссонансом со всем окружающим звучат тривиально резкие фразы Ночи: «всюду вмешивается… слишком рано выскочил… Тьма, Ужасы выходите… Оставайтесь… в день всех святых… Хорошо… я не знаю!» Эти слова особенно режут ухо своей грубой, как бы плоской крикливостью.

{68} В Лазурном царстве среди голубого сияния и блеска невыносимо тривиальны и грубы речи Времени: в них слышатся интонации, типичные скорее для ночного сторожа, чем для непреклонного Времени.

Можно было спорить о той или иной фигуре, которую давал Художественный театр, можно было не соглашаться с ним в толковании того или иного лица, но нельзя не признать, что театр всегда давал выдержанную фигуру во всем до мельчайших подробностей, до неправильно пришитой пуговицы включительно. В «Синей птице» Хлеб не продолжает эти славные традиции театра: во второй картине это почти придурковатое существо, а в последней, когда он возвращает клетку, он является в своей речи франтом, говоруном, каким-то щеголем: не достает только грассирования.

Параллельно с этим замечается некоторая недоделанность в работе. Сошлюсь на то место в царстве Ночи, когда Кот, встречая остальных, останавливается у перила лестницы. Первым мимо него проходит Пес. Кот фыркает и вот это-то фырканье недостаточно определенно и отчетливо — точно артист сделал это по собственному побуждению и лишь слегка[[44]](#footnote-45). Это {69} чувствуется еще кое-где и в других местах.

Но что уж совершенно неожиданно для посетителя Художественного Ттатра, так это довольно многочисленные режиссерские несообразности. Хлеб во второй картине «не плюхается» на пол, как это следовало бы ожидать от такого мучнистого существа, Кот сначала выводит Сахар через маленькую дверь на сцену и уже потом, приняв позу, говорит: «Пройдите сюда», Пес стоит во весь рост и говорит: «Хочешь я стану на задние лапы»? Есть такие минусы спектакля, которые невольно наводят на размышления: я подразумеваю то отвратительное впечатление, почти отвращение, которое внушает Корова: кажется, что видишь перед собой что-то клиническое, благодаря этим толстым подушкам, скверно прилаженным на лице. Свинья и Вол не вызывают такого отталкивающего чувства. Как объяснить, что режиссер допустил появление на сцене такой антихудожественной фигуры? Вообще костюмы в лесу очень неудачны. Костюм Петуха мало напоминает собой эту птицу, а Вол, Корова, Бык — однообразны. Точно в реестре заказанных художнику костюмов они стоят рядом и утомленный художник рисовал их к {70} сроку, не имея возможности отложить и подождать, когда отдохнувшее воображение поможет ему дать что-нибудь лучше.

Короче сказать: на всей режиссерской работе лежит отпечаток усталости, утомления; мотивы повторяются, смешения красок дают уже использованные комбинации, нет прежней чуткости, нет прежней остроты взгляда. Наряду с моментами высокого вдохновения попадаются грубости, недопустимые для изящного или даже воспитанного вкуса.

В заключение надо указать еще одну подробность, которая имеет отношение к режиссеру постольку, поскольку мы привыкли отождествлять его со всем, что происходит в театре: ему хвала, ему и порицание.

Есть в деятельности Художественного Театра нечто такое, что вполне заслуженно снискало ему искреннее уважение: это то благородство, с которым его артисты и вся труппа в целом работают на своем поприще. И вот это *есть* грозит перейти в *было*. Все та же злополучная «Синяя птица» дает основания для таких выводов. В царстве Ночи есть место, когда все действующие лица, перепуганные призраками, мечутся из стороны в сторону. Один из призраков гонится за Хлебом, а {71} «Хлеб улепетывает во все лопатки с неистовыми криками ужаса». Жаргон перевода был старательно перенесен на сцену. Взрыв хохота чисто внешнего, который мало чем разнится от «гоготанья», покрывает эту сцену и сквозь шум слух улавливает сухо и злобно брошенное роковое слово «балаган»!

## V

Постановка «Синей птицы» в Художественном театре — торжество усовершенствованной театральной техники. Режиссеру отведено здесь почетное место. Каково же положение актера в этой пьесе?

Приходится констатировать, что актера в пьесе вовсе нет, что ни автору, ни режиссеру он не нужен. Нужно ли быть актером для того, чтобы изображать корову, вола, березу, тополь, каштан[[45]](#footnote-46) и т. д.? При полном отсутствии психологии единственно, что можно сделать в таких ролях, это или «брыкаться», как лошадь, или хлопать себя руками по бедрам, подражая движениям петуха. Даже человеческой речи не нужно актеру; теперь ему приходится быть эквилибристом для роли Огня, подражать журчанью воды, {72} «гавкать»[[46]](#footnote-47) и даже выть по-собачьи: именно вытьем Пса и заканчивается в Художественном театре вторая картина.

Нам неизвестно, каково мнение артистов Художественного театра о новой выпавшей на их долю задаче изображать домашних животных, лесные злаки и даже съестные припасы. Интересно было бы узнать мнение о роли и значении актера, как общественного деятеля, той труппы, которой оказали беспримерную в истории театра честь титулом: «Господа Художественный театр». Этой труппе есть чем гордиться: за ней много незабываемых заслуг перед искусством; больше того, — за ней много заслуг перед русским обществом. В начале истекшего десятилетия в скромном зале Эрмитажа перед удивленным и пораженным зрителем развернулась чудная по выполнению и глубокая по замыслу панорама: вереницей одна за другой шли талантливо изображенные, полные правды, картины современной русской жизни. Высоко и вполне заслуженно стоял тогда Художественный театр во всеобщем уважении, способствуя развитию общественного самосознания. Критик «Мира искусства», относившийся недоброжелательно {73} к принятому тогда Художественным театром курсу, говорит в № 11, 1902 года: «Руководители театра поняли связь, которая существует между пресловутым настроением чеховских пьес и настроением русской жизни… Полный чеховщины приходит зритель в театр на пьесу Чехова, переполненный ею уходит из него, потеряв всякое ощущение границы между сценой и жизнью. Он сидит в театре покорный, смирный, чувствуя, что он сам один из героев драмы». При такой связи театра с жизнью положение самого маленького актера почтенно. А теперь, когда ставятся такие пьесы как «Синяя птица», положение даже главных актеров смешно. На что тратят они вполне серьезно свои силы и время! На спектакли, которые напоминают собою рождественские вечера с ряжеными или праздничную шутку.

Можно ли что-нибудь требовать от актера при том положении, какое ему отведено в метерлинковской сказке? Даже центральные лица лишены всякой психологии и переживаний; им остается одно: демонстрация возраста, — трудная и неблагодарная задача.

Г‑жа Халютина не везде была одинаково хороша и временами выбивалась из {74} тона; к тому же как фигура, так и некоторые интонации были тяжеловаты, но это вина режиссера, т. к. за полтора года работы можно было бы подыскать другую исполнительницу, более подходящую к роли мальчика, хотя бы по внешним данным. Г‑жа Халютина сделала все, что могла и многое было превосходно. В последней картине у нее столько мальчишеского задору, столько непосредственности, что когда она устраивает — куча мала, — трудно поверить, чтобы это был не мальчишка. Хорошо очень заглядывает она в квашню, но лучший момент роли в первой картине — испуг Тильтиля при виде феи. Так и звучит в ушах ее «ох! ох!» Чувствуется, как Тильтиль прирос к постели, как он не может отвести глаз от лица феи. Это один из лучших моментов спектакля.

Г‑жа Коонен в роли маленькой сестрички Тильтиля выше всякой похвалы. Нет слов выразить впечатление, которое остается от ее игры. Да игра ли это? Не сама ли действительная жизнь? Можно ли усвоить себе в такой степени интонации ребенка, шестилетней малютки, не чувствуя себя душой в этом возрасте? Слыша тот нежный голос, полуплач, полулепет, кажется, что при звуках его самое {75} тяжелое горе позабудется, самые глубокие морщины разгладятся.

Но ей даже не надо слов! Когда при первом появлении феи Митиль прячет свою головку в подушку и оттуда выглядывает ее маленькое, крохотное личико, — сколько в нем жизни! Сколько внимания и страха отражается в этих широко открытых глазках, направленных в воображаемую темноту! Удивительна цельность образа, но тонкость отделки еще удивительнее: все ее интонации как бы слегка завуалированы одной, которая необычно тонко передает не просто плач ребенка, а плач ребенка *во сне*. Режиссер и артистка могут быть довольны достигнутыми результатами.

Чудно хорошо превращение сада в Страну Воспоминаний, но все же пальма первенства принадлежит г‑же Коонен, т. к. исполнение ею роли Митиль согрето теплом и лаской человеческой души. И потому она — лучшая краса всего спектакля.

У г‑жи Германовой в небольшой роли Феи есть между прочим несколько фраз, которые она произносит, стоя направо на авансцене. Фразы малозначительные[[47]](#footnote-48) по содержанию, но как она их говорит! {76} Какое богатство чувства, сколько в голосе нежности, томности, неги и вместе с тем какой-то особенной полноты звука! Эти несколько слов полны сказочного очарования! Но до превращения старухи в фею речь ее чересчур отрывисто-тороплива, а местами даже неразборчива[[48]](#footnote-49). К тому же и в голосе не чувствовалось старухи.

Г. Москвин в роли Кота оставляет впечатление, но не потому, чтобы «роль» была особенно хорошо сыграна. Правда, в его манерах, движениях есть вкрадчивость, характер животного схвачен и передан, но всякий любитель при старании может сыграть эту роль не хуже. Однако «Синюю птицу» неизменно связывают с г. Москвиным. Почему? Потому что Кот единственное живое лицо из всех выведенных автором. Психология несложна, чувства примитивны, но все же в этой роли есть хоть подобие жизни и среди всех этих деревьев и манекенов, вроде Сахара и Воды, единственно Кот движется и хлопочет.

В положении этой роли в пьесе и заключается секрет ее успеха у публики.

## **{77}** VI

Как же реагировала публика на постановку «Синей птицы»? Пьеса не имела успеха и это было констатировано самими руководителями театра, когда в своих юбилейных речах они отказались от декоративных постановок. Им не было бы надобности поворачивать так круто назад, если бы публика поддержала их на этом пути.

Во всяком другом театре такой неуспех был бы отмечен как полный провал пьесы. Кажется, впервые за все десять лет зрители уходили из Художественного театра до окончания спектакля[[49]](#footnote-50). По существу неуспех «Синей птицы» есть усугубленный неуспех «Бориса Годунова»[[50]](#footnote-51), и объясняется одинаково. Главная его причина — отсутствие на сцене действия. Малая содержательность пьесы, отрывочность сцен, связанных лишь основной идеей, калейдоскопичность спектакля превращает его в зрелище, которое нисколько не волнует зрителя, оставляя его совершенно спокойным и безучастным ко всему происходящему на сцене.

{78} У Художественного театра оставался еще один козырь: показать «Синюю птицу» детям. Утренние спектакли должны были окончательно уничтожить и это утешение. Самое количество детей в зрительном зале не особенно велико: в спектакле 21 октября вряд ли оно превышало 15 % всех зрителей. Ведь посещение театра семьей — удовольствие слишком дорогое, а сенсационность пьесы заставляет взрослых пользоваться уменьшенными для утренников ценами.

Как же все-таки чувствовала и вела себя детвора на «Синей птице»? — Совсем, совсем не так, как в Большом театре на «Спящей Красавице». Сколько там торопливого говору, немолчного смеха, и как здесь все пристойно, почти церемонно. Последняя картина, благодаря реальным тонам, в которых она поставлена, имела больший успех, чем все остальные: она понятна, проста и близка детской душе. Имела успех и первая картина — самая интересная по постановке благодаря превращениям. Во время остальных картин с их длиннотами в зале царила напряженность и равнодушие.

Неуспех «Синей птицы» был совершенной неожиданностью для Художественного театра: его можно сравнить с ударом {79} грома средь ясного неба по тому замешательству и растерянности, которую легко видеть хотя бы в ломке репертуара и в полном отсутствии у руководителей театра *определенных* взглядов на будущее.

Каковы же дали открывающегося горизонта?

Во-первых «Синяя птица» как юбилейная постановка, как завершение десятилетней деятельности Художественного театра дает иллюстрацию к современному положению театра вообще. Заслуга Художественного театра в том и заключается, что он сделал колоссальный скачок вперед, грандиозный опыт усовершенствовать театр, поставить театральную технику на ту высоту, на которой она может стоять благодаря завоеваниям машины. И что же получилось? Машина задавила театр. С одной стороны Художественный театр блестяще доказал, что вполне оборудованный театр по степени выполнения работы может соперничать с синематографом, но с другой стороны он воочию увидел и показал, что такой театр не нужен, что незачем тратить колоссальные деньги и массу труда, так как публику это не привлекает. Он должен был отступить, и до тех пор пока театр — вообще, не только Художественный, зап. европейский, не только {80} русский, — не даст действия в подлинно жизненном смысле, до тех пор, пока театр будет оставаться таким, каков он по преимуществу теперь, т. е. театром статики, а не динамики, — до тех пор невозможно никакое возрождение театра.

Во-вторых, неуспех «Синей птицы» интересен потому, что обозначает собою поворотный пункт во вкусах и симпатиях публики. Он знаменует собой крушение всей вообще модернистской драматической литературы[[51]](#footnote-52).

Предшествующие два сезона — особенно последний — были обильны такими пьесами, которые стремились превратить театр в зрелище. Их отличительными чертами являются бессодержательность и удаленность от жизни. Все они отвлекали зрителя от современной действительности «вглубь веков». Все эти чертовские сюжеты с мнимыми смертями, воскресениями переносили центр тяжести в потусторонний мир. Человеку XX века, высвободившемуся уже из-под власти если не верований, то суеверий серьезно показывали камень, который стилизованный рыцарь раскалывал картонным мечом надвое и под которым {81} таится соль земли, сила жизни, судьба и прочая дребедень.

Это стремление отрешить театр от жизни было проводимо модернистскими драматургами и режиссерами, стремившимися создать технику условного театра. Содержание и форма шли рука об руку.

Эта полоса дала попытки Мейерхольда в Петербурге и «Драму жизни», «Жизнь Человека» в Москве. Даже Малый театр, гнездо и оплот реализма, поддался этому течению. Это сказалось, во-первых, в постановке «Коринфского чуда», а, во-вторых, в условной сцене для Шекспировских пьес.

На постановке «Много шуму из ничего» (с условной сценой) можно видеть, сделало ли тут сценическое искусство новое завоевание? — Нет, потому что режиссер вернул всех назад лет на триста.

Пока идут остроумные диалоги, турниры между Бенедиктом и Беатриче, пока перед занавеской располагается ночная стража — эта занавеска не шокирует… Но вот замолк смех, кончилась сатира и начинается драма: талантливый артист, — в лице которого сценическое искусство понесло невознаградимую потерю — с присущими ему правдой и силой раскрывает перед зрителем глубокое горе, доходящее до {82} ужаса, до отказа верить фактам, горе отца при виде бесчестия дочери. И на фоне чего же разыгрывается эта драма? На фоне скромной обстановки убогой квартирки, или на фоне шелковых обоев раззолоченных гостиных? Нет, на фоне лиловой занавески, за которую этот отец и уходит. Где же тут жизнь и правда? Ведь великие артисты ценой усилий за целых сто лет приучили зрителя к тому, что благодаря таланту исполнителя он забывает, что смотрит на театральную «игру в страсти»; охваченный разнообразными чувствами, он забывает, что возле него кресло номер такой-то, что он является невидимым свидетелем происходящего в квартире или в саду, не замечает, что он — не один, нескромный свидетель чужих страданий, что зрителей много…

А теперь в тот момент, когда артист, шатаясь, в рыданиях, уходит за лиловую занавеску величиной с трехэтажный дом, — зачем-то висящую где-то, не то на площади, не то на дворе, — зритель сразу видит, что это не театр в том смысле, как он привык понимать это слово т. е. в смысле совместного с актером переживания известных чувств, а только зрелище, представление. И чем талантливее исполнение, тем оно здесь неуместнее, потому {83} что переживаемая актером драма требует оправдания, как и повешенная на улице драпировка.

«Синяя птица» воочию и неопровержимо показала, что публика не хочет больше таких постановок: ее томит ничем не оправдываемая затрата душевной энергии со стороны актеров.

Что за этим кроется? Простая потребность в переменах, свойственная человеку, жажда новых мод, новых фасонов, новых сюжетов, или же тут можно видеть далекий отголосок чего-нибудь более серьезного?

Загадывать бесполезно: будущее неизвестно, но мысль невольно поражается аналогией, которую можно провести между началом первого и второго десятилетия Художественного театра. Снова театральный кризис и снова русский театр стоит перед необходимостью иной, чем прежде, формы сценической интерпретации драматических произведений; снова замечается то неустойчивое равновесие, которое должно привести к перемещению центра тяжести. Выяснение этого заняло бы слишком много времени — укажу на один характерный симптом.

Художественный театр в течение десяти лет представлялся нам как воплощение {84} единой воли режиссера. Мы привыкли видеть, что актер не проявляет там своей индивидуальности, что он лишь послушное орудие, мягкий воск в руках режиссера. В свое время в книжке, посвященной Художественному театру[[52]](#footnote-53), Сергей Глаголь писал следующее: «Г. Станиславский в его театре есть именно тот художник, от которого все зависит. В его руке тот рычаг, которым все управляется на сцене… В труппе г. Станиславского есть очень талантливые актеры. Никто не усомнится, что они совершенно самостоятельно сыграют ту или другую роль и все-таки в труппе г. Станиславского они будут играть именно так, как этого захочет г. Станиславский».

А вот что теперь говорит тот же Сергей Глаголь в своей рецензии по поводу постановки «Синей птицы» об исполнении Лужским роли Пса. — «Вообще я вполне понимаю г. Лужского, который, точно отчаявшись хоть что-нибудь сделать из роли души собаки Тилло, одетой в нарядную ливрею, прямо перестает совсем играть и только читает прилично свою роль»[[53]](#footnote-54).

{85} Отзыв, с которым нельзя не согласиться и который устанавливает, что теперь в Художественном театре можно вовсе не играть и, следовательно — что важнее — можно играть не так, как режиссер того желает.

Случайный ли это факт или здесь театр служит как бы сейсмографом, отмечающим подпочвенные колебания, — покажет будущее.

И если наша общественная жизнь так или иначе оживится, то отразится ли это на Художественном театре, если не отразится, то почему, а если отразится, то в какой степени — покажет недалекое будущее, и мы еще надеемся к этому вернуться.

*В. Чарский*

# **{86}** Критика о постановке «Синей птицы»

В виду того исключительного значения, которое руководители Художественного театра придавали постановке «Синей птицы» Метерлинка, и той роковой роли, которую суждено было сыграть этой постановке в истории Художественного театра, не безынтересно будет сопоставить в извлечении мнения о ней, высказанные в ежедневной и еженедельной прессе. Несколько восторженных голосов почти бесследно тонут среди преобладающих или умеренных, или протестующих. Отрицательное (в общем) отношение критики к последней новинке представляет тот аккомпанемент, под звуки которого Художественный театр теперь поворачивает назад к традициям незатейливого и беспретенциозного реализма.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

«На генеральной репетиции “Синей птицы” интерес сосредоточивался не на произведении Метерлинка, не на его поэтических красотах и мыслях, а именно на сценическом воплощении сказки. В этой области Художественный театр одержал {87} колоссальную победу, оставив за собой все, что было видано и сделано до сих пор. Наши казенные театры блистали чудесами постановки в “Волшебных пилюлях”, в “Сне в летнюю ночь”; Художественный театр создал целый ряд новых страниц в истории постановок, но на этот раз он превзошел самого себя. К. С. Станиславский показал себя гением великим, проникновенным художником, поэтом… Так необычайно красивы, так смелы и художественны полеты его режиссерской фантазии, проявившейся в постановке “Синей птицы”. Мы бы сказали, что он не имел соответственного сотрудничества в декораторах. Головин или Коровин сделали бы больше в смысле декорации, но то поэтическое настроение, и та необычайная красота, переносившая зрителя в далекую высь, те совершенно новые и незнакомые приемы сценического приспособления и техники, проявленные в постановке “Синей птицы”, не имеют никакого подобия в прошлом».

(Новости сезона № 1602. «На генеральной репетиции “Синей птицы”» С. К.).

«Вчерашняя премьера “Синей птицы” повторила те овации, которые были устроены {88} Художественному театру, прежде всего — К. С. Станиславскому, на репетиции.

Мы видели не феерию, а истинно-художественное произведение, царство легкокрылых грез и красивых сновидений. Мы видели сказку, очаровательную и наивную. Все, о чем грезит детская душа, все что рисует пылкое детское воображение, зажженное сказками, — стало явью и заворожило нас, давно ушедших от детства, своею красотою и нежностью.

В этих картинах вкус и воображение Станиславская и изобразительный талант декоратора Егорова достигают своей вершины. “Синяя птица” — спектакль режиссера и декоратора. Они — его истинные герои. И потому им — первая похвала, И самая большая».

(Театр № 281. «На открытии Художественного театра»).

«Поразительное ощущение сопровождает вас в театре. Для того, чтобы сделать эту сказку законченной, Метерлинку не хватало одного: волшебства, чародейства, власти превращать одни предметы в другие. И Станиславский дал ему свое. Здесь перед глазами зрителей совершается настоящее колдовство. Словно какой-то философский камень на ваших глазах превращает {89} в горячее золото, в сапфиры и алмазы бедную действительность жизни. Вы спускаетесь в мир, о котором только грезят спириты — в мир четырех измерений, стены, колонны храмов становятся прозрачными, и вы видите двигающихся за ними людей, вы действительно слышите, как смыкается кольцо вечно бегущего времени и улавливаете шорох событий. Лес говорит с вами внятным шепотом и открывает вам тайны».

(Рампа № 7. «В астральной сфере». Т. Ардова).

«Художественный театр сделал новое и чрезвычайно ценное завоевание в области искусства. Он нашел тон и краски для воплощения на сцене тех неуловимых движений и настроений человеческой души, в лучах которых мы чувствуем поэзию, окутывающую дымкою обыденные предметы обыденной жизни. Он в совершенстве постиг дух поэзии Метерлинка и воплотил его в живых образах и чарующих картинах на подмостках сцены.

Вчерашнее исполнение “Синей птицы” — прекрасная, славная страница в славной истории Художественного театра».

(Голос Москвы № от 1 октября. Дий Одинокий).

{90} «Никогда фантазия режиссера не умела так искусно пользоваться всеми средствами, которые представляет современная машинная техника, чтобы ласкать взор и слух зрителя. И если бы автор был некто неизвестный, а местом исполнения другой театр, то кроме восхищения никто из зрителей, вероятно, ничего не унес бы из спектакля.

Нам кажется, что для большинства и даже огромного большинства зрителей так и было: они следили за детьми с снисходительной улыбкой взрослого. А при таких условиях они не могли в конце концов не почувствовать утомления от постоянно сменяемых картин детского воображения. И в этом, конечно, не их вина.

Повторять ли, что постановка необыкновенно художественна, что световые эффекты удивительны, что оттенок мягкой сказочной непритязательности был положен на все, что артисты отлично передавали те небольшие роли, которые сказка возлагает на них, что лучше поставить это произведение нам представляется невозможным? Правда, что на подготовку к этому спектаклю было потрачена так много времени: говорят, полтора года».

(Русские ведомости № 228. «Художественный театр». И.).

{91} «Синяя птица.

В ней все должно быть именно детски. Схематично. Просто.

До того просто, чтобы наивная мысль могла предстать во всей своей психологической глубине.

Во всей наготе откровения.

И тогда это будет Метерлинк.

Художественный театр подошел к пьесе с другого конца.

И сделал из нее “пиротехническое чудо”.

Калейдоскоп красок. Фейерверк самых ярких зрительных впечатлений.

Это было волшебство в смысле сценической техники. Но не волшебство сказки в художественной, внутренней сути ее.

И Бердслей (сцена у Дедушки). И грузный натурализм (в лесу). И прозрачный прерафаэлитизм (лазоревое царство).

Все промелькнуло перед нами.

Все побывало тут.

От Метерлинка была получена во время спектакля телеграмма:

“Мысленно и душой с вами”.

Нет, души Метерлинка не было с нами.

Она осталась в телеграмме.

А на сцене было, повторяем, — чудо техники.

{92} И временами даже пиротехники».

(Раннее утро № 362. Э. Б.).

«С дозволения правительства медицинской конторы заседания господ врачей в сем зале отворяют кровь заграничным инструментом пиявочную, баночную и жильную, прическа невест, бандо, стрижка волос, завивка и бритье и прочие принадлежности мужского туалета по желанию на дом по соглашению экзаменованный фельдшерный мастер Ефим Филиппов и дергает зубы.

Я люблю Художественный театр. Ценю труд, энергию, ум его. Но после “Синей птицы” я невольно вспомнил только что процитированную горбуновскую вывеску. За два года работы, за 150 репетиций чего-чего только не выдумали! Буквально — “и черти, и цветы”. Актеры подобраны по росту. Сцена превращена в кунсткамеру. Деревья *качали* верхушками. Бык мычал. Баран блеял. Пес лаял. Кот красиво выгибал спину. Вода бултыхала. Звезды горели. Призраки летали. Словом, — “прическа невест, бандо, стрижка волос, завивка и бритье и прочие принадлежности мужского туалета”.

Но за всем этим — чрезвычайно характерно {93} для Художественного театра — потонул Метерлинк.

Художественный театр по существу своему театр натуралистический.

Художественный театр уже раз пробовал ставить Метерлинка. И неудачно. Теперь “Синей птицей” сделал вторую попытку. И опять неудачно.

Можно ли театр натуралистический в корне своей психологии заставить превратиться в символиста метерлинковского толка? Нет, — нельзя. Режиссерский гений Станиславского может многое сделать, именно *сделать*, но есть предел и для него.

Секрета мистической тайны Художественный театр не знает. Он берет ее по-своему. Внешне, натуралистически. И создает в смысле, если хотите, чисто бытового воплощения сна больше, чем можно, чем может требовать самая необузданная фантазия. Фееричность он доводит до невероятного. Но все это — картина сна, а не самый сон с его причудливым миром невидимых теней и неслышных звуков. Это — Станиславский, а не Метерлинк».

(Рампа № 7, «Станиславский и Метерлинк». Э. Бескин).

«Я сидел, смотрел, и пока ласкали мои глаза, моя завистливая душа протестовала во мне.

{94} — Какое мне дело до того, с помощью каких машин делаются призраки, делаются ли они из картона или из газа, каким образом выходят и входят. “Черный кабинет”, в котором невидимо откуда появляются стол, а на столе букет, где летают по воздуху играющие инструменты и показывается висящая в воздухе дама с обрубленным туловищем, — это тоже было поразительно для тех, кто незнаком с оптикой, и занятно для всех, кто никогда этого не видел. Но мы увидели, узнали нехитрый секрет, и черный кабинет с тех пор пребывает в области балагана, для весьма неприхотливой публики.

— А разве не красивы, — продолжала душа, — огни у кинематографов? Например, на Страстной площади, где они сверкают звездами и вензелями? Конечно, красиво. А разве не красива игра цветов в волшебном фонаре? Или переливы блещущих красок, бросаемых рефлектором на широкие, волнующиеся складки серпантина? Разве все это не нравилось нам в первый раз?

И отчего же мы не считаем ничего этого за высокое, за настоящее искусство? Оттого, что все это машина. Машина, машина и машина. Она может восхищать {95} техника, она может обмануть того, кто не имеет понятия о том, что такое я, живая Человеческая душа, но ценителя она не обманет.

Даже там, где она самозванно выдает себя за меня и начинает говорить человеческим голосом, как в граммофоне или фонографе, она продолжает оставаться мертвой машиной и ненавистна тому, кому нужна настоящая доподлинная душа!»

(Русское слово, 1 окт. «Синяя птица». С. Потресов).

«Если Метерлинку Синяя птица кажется счастьем человечества, то он, очевидно, забыл о нас, бедных актерах. Для нас его “Синяя птица” может оказаться в один день очень злой мачехой.

Если бы лет семьдесят назад появились такие пьесы и такой чародей в постановке, как г. Станиславский, ведь Мочаловым пришлось бы плохо! Им бы смело могли сказать: “знаете ли, милые друзья, вы совсем не боги и нечем вам гордиться. Боги — это электричество — пиротехника”.

Но при всем огромном чутье режиссера фееричность, как необходимое следствие световой техники, все же неумолимо выступала на первый план и заставляла {96} играть почтенных артистов почти служебную роль. Поистине, большое спасибо за такое самоотвержение. Они сделали все, что было в их распоряжении».

(Театр и искусство № 42. «Теософия с пиротехникой». Н. Россов).

«И вот невольно приходит в голову, что и здесь повторилось то же, что не раз бывало раньше, что и здесь на первом плане оказался соблазн совершенно новой трудной постановки, соблазн осуществить на сцене с небывалым уменьем сказочное волшебство, т. е. на первом плане оказался все тот же режиссерский спорт, а то, что само произведение — неудавшаяся феерия, то, что она очень мало дает и сердцу и уму, — это все даже осталось незамеченным или же этому не было придано никакого значения. — Вывод довольно грустный, но иначе трудно объяснить себе факт постановки “Синей птицы”, постановки, потребовавшей огромных денег и колоссального труда всей труппы…

Впрочем, надо сказать правду. И с точки зрения узко понимаемого режиссерства, едва ли работа театра стоит в “Синей птице” на той же высоте исканий как стояла… ну, хотя бы в “Драме жизни” или “Жизни {97} Человека”. Ведь и режиссерство идет по пути упрощения, обобщения и стилизации, в “Синей же птице” — скорее возвращение к мейнингенству с его загромождением сцены. Вообще в начале нового десятилетия хотелось бы видеть на сцене Художественного театра не “Синюю птицу”».

(Московский еженедельник № 41. «Из жизни искусства». С. Глаголь).

И вот теперь, когда «Синяя птица» сыграна, когда пришел час синтеза, час оценки и вывода, мне кажется, можно смело сказать, выражаясь тривиально, — «игра не стоит свеч». Гг. режиссеры, вы вложили такую массу энергии, гения, труда, что просто жаль вас делается — ведь результатом этого не явился священный пламень в зрительном зале, и та изумительная красота, которую вы создали, все-таки не заставляет преклониться перед собой в молитвенном экстазе.

И еще одна сторона.

Не дает ли такая постановка новый козырь в руки тем противникам нового театра, которые уверяют, что в новом театре машинист и художник задавят автора и артиста и что новая драма и новая сцена идут верными шагами к кинематографу.

(Новости сезона. № 1604. «На Синей птице». Р—н).

1. «На сегодняшний день мы смотрим как на переходный день нашего движения». Из речи Вл. Немировича-Данченко. «Голос Москвы» № от 15 окт. [↑](#footnote-ref-2)
2. Отчет о юбилее в «Русских ведомостях». № от 15 окт. [↑](#footnote-ref-3)
3. Газета «Театр» № 297, статья «Москва 17 окт.» Автор упрекает К. С. Станиславского за некоторую двойственность в освещении эволюции Художественного театра; «то этап (в развитии Худож. театра) характеризовался торжеством определенного эстетического принципа, то материальным положением театра». [↑](#footnote-ref-4)
4. «Голос Москвы» от 15 окт. [↑](#footnote-ref-5)
5. «Русские ведомости» от 15 окт. Газета «Театр» № 297 ст. «Москва 17 октября»: «мы вернулись к реализму, к живой и простой правде воссоздания жизни и души». [↑](#footnote-ref-6)
6. «Театр» № 284. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Театр» № 294. «У К. С. Станиславского». [↑](#footnote-ref-8)
8. Отчет о юбилее в «Голосе Москвы» 15 окт. [↑](#footnote-ref-9)
9. «Театр» № 288. [↑](#footnote-ref-10)
10. «Театр» № 294 «У К. С. Станиславского». [↑](#footnote-ref-11)
11. Приносим глубокую признательность дирекции Художественного театра за ту любезность, с которой она предоставила в наше распоряжение отчет за истекший год. [↑](#footnote-ref-12)
12. Статья «Социальный долг» в сборнике «Разум цветов». [↑](#footnote-ref-13)
13. Слова Кота, стр. 34 изд. Шиповник. [↑](#footnote-ref-14)
14. Слова Дуба, стр. 67. [↑](#footnote-ref-15)
15. Слова Кота, стр. 33. [↑](#footnote-ref-16)
16. Картина V. В лесу. [↑](#footnote-ref-17)
17. Картина IV. Дворец Ночи. [↑](#footnote-ref-18)
18. Появляются еще двое лазурных детей и несут кисть винограда невероятной величины: каждая ягода величиной с грушу. Другое дитя сгибается под тяжестью корзины с яблоками, величиной каждая с дыню. стр. 93. [↑](#footnote-ref-19)
19. Стр. 95 и 98. [↑](#footnote-ref-20)
20. Погляди на него хорошенько, кажется, ему суждено победить смерть. Стр. 95. [↑](#footnote-ref-21)
21. Детей увлекают к лазурным мастерским, и там каждый изобретатель приводит в движение свою идеальную машину. Получается непрерывное движение колес, дисков, шестерней, приводных ремней и разных странных еще не имеющих названий предметов. Стран. 93. Посмотри на мою машину, которая летит по воздуху, как птица без крыльев. Стр. 93. [↑](#footnote-ref-22)
22. Стр. 94. [↑](#footnote-ref-23)
23. Стр. 94. [↑](#footnote-ref-24)
24. Стр. 100. [↑](#footnote-ref-25)
25. Могут возразить, что такой сложный вопрос, как социальный, вообще превышает детский ум и что ребенок принимает разделение на богачей и бедных, как нечто совершенно естественное. Это конечно так. Но Метерлинк заставляет в своей пьесе мальчика грезить о таких вещах, которые точно также недоступны детскому воображению. Возможно ли допустить, чтобы деревенский мальчик в возрасте Тильтиля мог напасть на мысль, что мертвые не умерли, если мы о них думам, или что человечество победило большинство болезней или что машинная техника достигнет небывалых размеров и т. д. Все это мысли не Тильтиля, а самого Метерлинка, и мы поэтому имеем право привлекать к ответственности за все, что говорится и происходить в пьесе, самого автора. [↑](#footnote-ref-26)
26. Стр. 17. [↑](#footnote-ref-27)
27. Стр. 90. [↑](#footnote-ref-28)
28. Стр. 17. [↑](#footnote-ref-29)
29. Стр. 117, 118. [↑](#footnote-ref-30)
30. Аналогичная мысль проведена в сказочной пьесе Зудермана «Три соколиных пера», где принц, вечно неудовлетворенный, ищет по всей земле идеал возлюбленной, совершенно не замечая и слишком поздно приходя к сознанию, что она все время около него, в образе его жены. [↑](#footnote-ref-31)
31. В последнее время западные драматурги все резче протестуют против преобладания на сцене декоративного элемента, так Ведекинд замечает в своей новой драме «Oaha»: «бьющая в глаза декорация и бутафорские принадлежности, стилизация, применение вертящейся сцены, все эти нелепости нынешнего режиссерского искусства недопустимы при постановке этой пьесы». [↑](#footnote-ref-32)
32. Статья «Современная драма» в сборнике «Двойной сад». [↑](#footnote-ref-33)
33. Статья «Король Лир» в сборнике «Разум цветов». [↑](#footnote-ref-34)
34. Метерлинк ни словом не упоминает о своих собственных маленьких импрессионистических пьесах, представляющих, без сомнения, неизбежное звено в развитии буржуазной драмы, но как видно из всей последующей деятельности Метерлинка, он не признает за ними никакой будущности. [↑](#footnote-ref-35)
35. Этот прием повторяется в предпоследней картине, из чего можно видеть, что он понравился Метерлинку, но он неприятно поражает читателя как образчик дешевого остроумия, чисто фельетонного пошиба. [↑](#footnote-ref-36)
36. Это далеко не единичный в пьесе пример банальности. [↑](#footnote-ref-37)
37. Вообще в пьесе много противоречий и несообразностей. В Царстве Будущего есть и горе, и отчаяние, и даже обморок, а Дитя не понимает, что такое слезы, очевидно лишь для красоты диалога. Предметы во второй картине составляют против детей заговор, и в последней даже плачут, расставаясь с ними.

    Совет Времени влюбленным надеяться — нелепость, так как они знают, что одного уже не будет на земле, когда другой туда придет. Пес только что спас Тильтиля, а Фея говорит, что человек на земле всегда один. В Стране Воспоминаний фразы дедушки о том, что синий цвет может полинять, тоже несообразность: ведь ему неизвестно, что все дело в синем цвете. Та же фраза в устах Тильтиля в последней картине вполне естественна, так как он находится под впечатлением своего сна.

    Одно место в Царстве Будущего даже уничтожает всю пьесу.

    Тильтиль. Что это за большие синие крылья?

    Дитя. Это для одного изобретения: я должен буду изобресть то, что делает счастливым.

    Тильтилю незачем искать «Синюю птицу», раз на земле появится это Дитя и сделает всех людей счастливыми.

    В числе многих petit jeu есть такая: каждый из ее участников пишет ответ на известный вопрос. Один отвечает на вопрос «кто?», другой на вопрос «с кем?», третий «когда?», четвертый «где?», пятый «что делали?», шестой «что из этого вышло?». Каждый не знает, что пишут все остальные, и когда все читается вслух в связной фразе получаются забавные и комические совпадения. «Синяя птица» производит впечатление такой пьесы, написанной несколькими лицами, из которых каждый писал, не зная, что происходит раньше и что будет потом. [↑](#footnote-ref-38)
38. В конце картины Свет неожиданно объявляет Тильтилю: я поймал «Синюю птицу». [↑](#footnote-ref-39)
39. В Художественном театре Кладбище опущено. Вообще в некоторых случаях Художественный театр «исправил» Метерлинка к большой выгоде для пьесы. Сравните напр. конец предпоследней сцены у Метерлинка и в театре. Или Царство Будущего, где величие режиссерского замысла и удивительная строгость стиля исполнения поражает зрителя, оставляя далеко позади себя худосочные потуги автора. [↑](#footnote-ref-40)
40. По газетным сведениям Художественный театр хотел для детских спектаклей Ночь заменить Кладбищем. [↑](#footnote-ref-41)
41. Постановка не состоялось благодаря цензурному запрету. [↑](#footnote-ref-42)
42. См. «Кризис театра», сборник статей, стр. 153. [↑](#footnote-ref-43)
43. У автора ее нет: эта подробность добавлена режиссером. [↑](#footnote-ref-44)
44. В спектакле 13 и 21 это место производило вполне одинаковое впечатление, следовательно, это не случайно. [↑](#footnote-ref-45)
45. А Плющ просто заменяет собой бутафорскую вещь — веревку. [↑](#footnote-ref-46)
46. Тильтиль *(Псу)*: Тиль, иди ей на помощь!

    Пес *(прыгая и лая)*: Ату! Ату! Ату! [↑](#footnote-ref-47)
47. Одна из них: «это, дитя, минуты твоей жизни». [↑](#footnote-ref-48)
48. Спектакль 21 октября. [↑](#footnote-ref-49)
49. 13 октября из первых одиннадцати рядов 23 человека ушли перед последним актом. [↑](#footnote-ref-50)
50. «Кризис театра», Сборник статей, стр. 152. [↑](#footnote-ref-51)
51. И драматурги, очевидно, это чувствуют. Последняя пьеса Л. Андреева «Любовь Студента» написана в совершенно реальных тонах. [↑](#footnote-ref-52)
52. «Под впечатлением Художественного театра», страница 19. [↑](#footnote-ref-53)
53. «Московский Еженедельник» № 41, стр. 59. [↑](#footnote-ref-54)