

Вс. Мейерхольду

О ТЕАТРѢ

ВС. МЕЙЕРХОЛЬДЪ. О ТЕАТРѢ.

1913. С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

КН-ВО „ПРОСВѢЩЕНІЕ“, ЗАБАЛКАНСКІЙ ПР., 75.

ВС. МЕЙЕРХОЛЬДЪ.

О ТЕАТРЪ.

Автору
„Балаганчика“
съ любовью
И. Мейерхолю
СПБ., 1912, 20 динаров.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ,
КНИГОИЗДАТЕЛЬСКОЕ Т-ВО „ПРОСВѢЩЕНИЕ“,
ЗАБАЛКАНСКІЙ ПРОСПЕКТЪ 75.

121005



ПРЕДИСЛОВІЕ.

Предлагаемая книга, являясь собраніемъ моихъ статей, частью ранѣе появлявшихся въ различныхъ журналахъ, частью впервые здѣсь напечатанныхъ, заключаетъ въ себѣ развитіе моихъ взглядовъ на сущность Театра, тѣсно связанныхъ съ режиссерскими моими работами на сценѣ, въ періодъ 1905—1912.

Книга раздѣлена на три части.

Въ первую часть включены двѣ статьи: „Къ исторіи и техникѣ Театра“ и „Къ постановкѣ „Тристана и Изольды“ на Маріинскомъ театрѣ 30 октября 1910 года“. Обѣ статьи остались безъ измѣненій. Мнѣ казалось, я нарушилъ бы ихъ цѣльность, если бы сталъ редактировать тѣ мѣста, которыя кажутся мнѣ теперь требующими нѣкоторыхъ дополнительныхъ разъясненій и экскурсовъ.

Во вторую часть вошли замѣтки и рецензіи изъ Дневника. Кое-что изъ этой части (въ формѣ „Писемъ о Театрѣ“ и „Листковъ изъ записныхъ книжекъ“) было помѣщено въ „Вѣсахъ“, „Золотомъ Рунѣ“, „Аполлонѣ“ и „Журналѣ Литературно-Художественнаго Общества“.

Третья часть представлена статьей „Балаганъ“, гдѣ отражены всѣ тѣ воззрѣнія на Театръ, къ которымъ привелъ меня опытъ послѣднихъ моихъ постановокъ, въ періодъ 1910—12. На отношеніе мое къ методамъ инсценировокъ особенно значительное вліяніе имѣли приемы, примѣненные мною при постановкѣ двухъ пьесъ: „Донъ-Жуана“ — Мольера и пантомимы А. Шницлера — „Шарфъ

Коломбины“, въ передѣлкѣ Доктора Дапертутто¹. Первый толчокъ къ опредѣленію путей моего искусства данъ былъ, однако, счастливой выдумкой плановъ къ чудесному „Балаганчику“ А. Блока. Со времени постановокъ этихъ трехъ пьесъ основной заботой моей становится рѣшеніе театральныхъ вопросовъ, связанныхъ съ проблемой просцениума. Несмотря на то, что ни въ одной изъ предлагаемыхъ здѣсь статей тема о просцениумѣ не освѣщена всесторонне, читатель легко замѣтитъ, что къ вопросу о просцениумѣ стянуты въ этой книгѣ всѣ нити различныхъ темъ.

Мнѣ, начавшему режиссерскія свои работы въ 1902 году, только къ концу десятилѣтія дано коснуться тѣхъ тайнъ Театра, которыя скрыты въ такихъ первичныхъ его элементахъ, какъ просцениумъ и маска. И я понимаю теперь, почему два имени никогда не исчезнутъ изъ моей памяти: А. Я. Головинъ и покойный Н. Н. Сапуновъ, — это тѣ, съ кѣмъ, съ великой радостью, вмѣстѣ шелъ я по пути исканій въ „Балаганчикѣ“, „Донъ-Жуанѣ“ и „Шарфѣ Коломбины“; это тѣ, кому, какъ и мнѣ, приоткрыты были потайныя двери въ страну Чудесъ.

*
*
*

Первая и вторая части этой книги неразрывно связаны съ режиссерскими моими работами 1905—1910 гг., третья часть — съ исканіями, относящимися ко времени, близкому къ 1912 году.

Въ виду того, что теоретическія мои построенія шли всегда рука объ руку съ опытами на сценѣ, считаю излишнимъ приложить въ концѣ книги списокъ пьесъ, инсценированныхъ мною съ 1905 года, съ описаніемъ (въ примѣчаніяхъ) нѣкоторыхъ приемовъ моей режиссуры.

¹ Докторъ Дапертутто — мой (уже раскрытый теперь) псевдонимъ въ работахъ режиссуры, отмѣченной наиболее сильнымъ устремленіемъ къ той манерѣ сценическихъ истолкованій, о которой говорится въ третьей части этой книги.

По приложенному списку моихъ режиссерскихъ работъ читатель легко можетъ, если захочетъ, отыскать въ періодической печати критическія замѣтки о моихъ постановкахъ. Критики, относившіеся къ моимъ исканіямъ одни положительно, другіе (въ большинствѣ) отрицательно, если сопоставить отзывы тѣхъ и другихъ, могутъ дать читателю почти исчерпывающій анализъ моихъ режиссерскихъ опытовъ.

Приношу глубокую признательность: А. М. Гильчеру, В. М. Бебутову и Б. С. Мосолову, которые помогли мнѣ собрать мои записки, и Вл. Н. Соловьеву, частія бесѣды съ которымъ дали окрѣпнуть основнымъ положеніямъ моей послѣдней статьи „Балаганъ“.

ВС. МЕЙЕРХОЛЬДЪ.

С.-Петербургъ. Ноябрь 1912 г.

...иногда вводится понятие "контрагент"
...иногда вводится понятие "контрагент"
...иногда вводится понятие "контрагент"
...иногда вводится понятие "контрагент"
...иногда вводится понятие "контрагент"
...иногда вводится понятие "контрагент"
...иногда вводится понятие "контрагент"
...иногда вводится понятие "контрагент"
...иногда вводится понятие "контрагент"
...иногда вводится понятие "контрагент"

по мненью...

С.Петербург, 1912 г.

О ТЕАТРѢ.

*Κἄν με φάγῃς ἐπὶ ῥίζαν, ὅμως ἔτι καρποφορὸς ἦσω
ὅσον ἐπιπλεῖσαι σοί, τράγε, θνυμένφ.*

Ἐῆνος Ἀσκαλώνιος.

Если даже ты съѣшь меня до самаго корня,
я все-таки принесу еще достаточно плодовъ, что-
бы сдѣлать изъ нихъ возліяніе на твою голову,
когда тебя, козелъ, станутъ приносить въ жертву.

Аскалонецъ Евенъ.

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ.

КЪ ИСТОРИИ И ТЕХНИКЪ ТЕАТРА.

I.

ТЕАТРЪ-СТУДИЯ.

Въ 1905 году въ Москвѣ долженъ былъ открыться такъ называемый «Театръ-Студія». Въ теченіе почти полугода, — весной — въ «макетной мастерской» Художественнаго Театра, лѣтомъ — въ паркѣ Дюпои на Мамонтовкѣ по Ярославской дорогѣ, осенью — въ театрѣ у Арбатскихъ воротъ, — актеры, режиссеры, художники и музыканты, собранные К. С. Станиславскимъ, съ необычайной энергіей готовились къ открытію новаго молодого театра; но театру этому не суждено было показать своей работы не только широкой публикѣ, но даже тѣсному кругу интересовавшихся этимъ новымъ театральнымъ предприятиемъ.

Несмотря, однако, на то, что Театръ-Студія не открылъ своихъ дверей для публики, онъ сыгралъ въ исторіи русскаго театра очень значительную роль. Все то, что потомъ передовые наши театры въ нервномъ возбужденіи и съ необычайной торопливостью стали вводить у себя на сценахъ, съ увѣренностью можно сказать, черпалось ими изъ одного источника. И всѣ мотивы, которые ложились въ основу новыхъ сценическихъ интерпретацій, были родными, знакомыми для тѣхъ, кто жилъ въ созидательной работѣ Театра-Студіи. Но историкъ лишенъ возможности отмѣтить это явленіе, потому что работа театра прошла при закрытыхъ дверяхъ, и лишь немногимъ посчастливилось познакомиться съ лицомъ нарождавшагося театра.

Вал. Брюсовъ писалъ по поводу генеральной репетиціи

«Смерти Тентажиля» такъ: «Я былъ среди немногихъ, кому посчастливилось видѣть въ «Студіи» генеральную репетицію «Смерти Тентажиля» — Матерлинка. Въ общемъ, то былъ одинъ изъ интереснѣйшихъ спектаклей, какіе я видѣлъ въ жизни».

Пока внутри Театра-Студіи кипѣла работа, изъ газетъ и журналовъ можно было узнать:

1) «Нынѣшней весной (1905) исполнилось трехлѣтіе существованія «Товарищества Новой Драмы» (1902—1905), и этотъ третій годъ сталъ послѣднимъ. «Товарищество Новой Драмы» больше не существуетъ. Антрепренеръ Мейерхольдъ снова возвращается въ Москву, въ Художественный Театръ къ Станиславскому. Станиславскій организуетъ новую труппу, во главѣ которой будетъ стоять Мейерхольдъ. Репертуаръ «современный». 10—15 пьесъ. Постомъ поѣздки по провинціи. Кромѣ того организациа вечеровъ въ аудиторіи Истор. Музея при участіи труппы этого новаго театра. Вечера будутъ посвящены иностраннымъ и русскимъ поэтамъ (Бодлеру, Э. По, Верхарну, В. Брюсову, Бальмонту, Вяч. Иванову, А. Бѣлому и др.)».

2) «Филиальное отдѣленіе Художественнаго Театра (Театръ-Студія), устраиваемое подъ главнымъ руководствомъ Станиславскаго и подъ непосредственнымъ управленіемъ Мейерхольда, будетъ въ театрѣ Гиршъ, у Арбатскихъ воротъ. Цѣль этого предпріятія — насадить въ провинціи серьезно направленные и хорошо поставленные труппы и театры».

3) «Связь съ Художественнымъ Театромъ явится, главнымъ образомъ, принципиальная, въ смыслѣ проведенія тѣхъ же основъ «художественной» постановки произведеній, но съ нѣкоторымъ различіемъ въ репертуарѣ».

4) «Интересно, будетъ ли этотъ театръ носителемъ и продолжателемъ убѣжденій Художественнаго Театра, или же воплотитъ новыя стремленія и исканія драматическаго и театральнаго искусства?»

Послѣдній вопросъ такъ и остался тогда открытымъ. Осталось невыясненнымъ и лицо театра, который принялъ въ свой репертуаръ Матерлинка рядомъ съ Горькимъ, Пшибышевскаго рядомъ съ Ибсеномъ, Верхарна рядомъ съ Полевымъ («Русское

богатырство»). Никто навѣрное не зналъ, дѣйствительно ли Театръ-Студія — филиальное отдѣленіе Художественнаго Театра, т. е. находятся ли эти два театра — Художественный и Студія — въ идейномъ планѣ въ такой же связи, какъ, напр., Московскіе Малый и Новый театры.

Театръ-Студія основанъ былъ К. С. Станиславскимъ. Вѣрно и то, что я вошелъ въ это дѣло режиссеромъ съ ядромъ лучшихъ силъ изъ «Товарищества Новой Драмы», но Театръ-Студія фактически не былъ филиальнымъ отдѣленіемъ Художественнаго Театра, хотя К. С. Станиславскій и хотѣлъ, чтобы онъ сталъ таковымъ.

Эта справка нужна для того, чтобы знать, что Театръ-Студія горѣлъ своей жизнью свободно и, какъ мнѣ кажется, именно поэтому такъ скоро и легко освободился отъ путъ Художественнаго Театра, такъ скоро и легко отказался отъ готовыхъ формъ и стремглавъ бросился въ новый міръ, чтобы начать свое строительство съ основанія.

Первое засѣданіе сотрудниковъ Театра-Студіи состоялось 5 мая, и уже на этомъ засѣданіи звучали такія ноты: современныя формы драматическаго искусства давно уже пережили себя. Современный зритель требуетъ иныхъ пріемовъ техники. Художественный театръ достигъ виртуозности въ смыслѣ жизненной натуральности и естественной простоты исполненія. Но появились драмы, которыя требуютъ новыхъ пріемовъ въ постановкѣ и исполненіи. Театръ-Студія долженъ стремиться къ обновленію драматическаго искусства новыми формами и пріемами сценическаго исполненія. Судя по тому, что актерамъ читался отрывокъ изъ Антуана, рѣчь шла, повидимому, о движеніи молодого театра впередъ въ смыслѣ лишь *эволюціи* формъ, найденныхъ Художественнымъ Театромъ. А найти новымъ вѣяніямъ въ драматической литературѣ соответствующія новыя формы воплощенія ихъ на сценѣ еще не значило рвать съ прошлымъ такъ дерзко, какъ сдѣлалъ это потомъ въ своей работѣ Театръ-Студія. «Художественный Театръ съ его натуральностью игры не есть, конечно, послѣднее слово и не думаетъ останавливаться на точкѣ замерзанія; «молодой театр» на ряду съ его родоначальникомъ (Художественнымъ Театромъ)

долженъ продолжать дѣло, идти далѣе». Итакъ, Театру-Студіи, какъ казалось, предстояло лишь эволюционировать и, быть можетъ, эволюционировать не иначе, какъ по пути Художественнаго Театра. Но уже въ іюнѣ, на открытіи репетиціоннаго сарая въ Мамонтовкѣ, кто-то изъ гостей пожелалъ, чтобы Студія не подражала Художественному Театру.

Чтобы находить для литературныхъ формъ новой драмы соотвѣтствующую технику инсценировки и обновить сценическое искусство новыми техническими приѣмами, художники и режиссеры (труппа разъѣхалась до іюня) углубились на цѣлый мѣсяць въ макетную мастерскую, которую любезно предоставилъ имъ Художественный Театръ.

Май мѣсяць Театра-Студіи былъ знаменателенъ. Въ судьбѣ дальнѣйшихъ переживаній руководителей Театра-Студіи весна сыграла роковую роль.

Въ макетной мастерской «разрѣшались» планы пьесъ: «Русское богатырство» — Полевого, «Снѣгъ» — Шибышевскаго, «Продавецъ солнца» — Рашильдъ, «Коллега Крамптонъ» и «Праздникъ примиренія» — Гауптмана, «Сфинксъ» — Тетмайера, «Семь принцессъ» — Матерлинка и «Женщина въ окнѣ» — Гофманстала.

Совмѣстно съ режиссерами работали художники: Денисовъ, Ульяновъ, кн. Гугунава и Гольсть.

Но работа надъ макетомъ, какъ способъ исканія линій, угловъ и настроенія декораціи — ремесло, недопустимое для художника.

Если режиссеръ и художникъ — одного толка живописной школы, режиссеръ даетъ рисунокъ (планъ), художникъ по этому рисунку даетъ гармонію красокъ, расположеніе колоритныхъ пятенъ. Такая совмѣстная работа режиссера и художника дала рядъ эскизовъ. Режиссерскій набросокъ углемъ или карандашомъ рисунка схематическаго движенія линій — или (если послѣдній не владѣетъ краской) эскизъ декораціи въ краскахъ, сдѣланный художникомъ, — этого почти совершенно достаточно, чтобы перейти къ сценѣ помимо макета.

Поэтому, когда построено было много макетовъ, изображавшихъ *intérieur*'ы и *extérieur*'ы такими, какъ они бываютъ

въ жизни, макетная мастерская вдругъ помрачнѣла, уже злилась и нервничала и ждала случая, когда кто-нибудь первый крикнетъ, что пора всѣ макеты сжечь и растоптать.

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

Всѣ поняли: разъ клейка макетовъ такъ сложна, значитъ сложна вся машина театра. Вертя въ рукахъ макетъ, мы вертѣли въ рукахъ современный театръ. Мы хотѣли жечь и топтать макеты; это мы уже близились къ тому, чтобы топтать и жечь устарѣвшіе приемы натуралистическаго театра.

Первый толчокъ къ окончательному разрыву съ макетомъ дали художники Сапуновъ и Судейкинъ. Это было и первымъ толчкомъ къ исканію новыхъ, простыхъ выразительныхъ средствъ на сценѣ.

Имъ поручено было «разрѣшить» «Смерть Тентажиля» Матерлинка. За работу эту они взялись съ трепетомъ, такъ какъ обоихъ влекло къ декоративной живописи и оба любили Матерлинка, но и тотъ и другой обѣщали представить эскизы, а отъ клейки макетовъ отказались наотрѣзъ. Только потомъ, когда эскизы были готовы, они согласились выклеить и подкрасить макеты и то лишь для того, чтобы машинистъ могъ видѣть планировочныя мѣста, по которымъ будутъ двигаться актеры, иначе говоря, для того только, чтобы видно было, гдѣ на сценѣ расположатся живописныя полотна, гдѣ полъ сцены, гдѣ помосты и т. п.

Когда въ макетной мастерской узнали о работахъ Сапунова и Судейкина, о томъ, что они «разрѣшили» планъ «Смерти Тентажиля» «на плоскостяхъ», по условному методу, работа другихъ художниковъ ужъ совсѣмъ падала изъ рукъ.

И вотъ, въ этотъ-то періодъ отрицательнаго отношенія къ макетамъ и зародился приѣмъ импрессионистскихъ плановъ, именно плановъ, потому что художники, согласившіеся на компромиссъ и отдавшіеся ремеслу — клейкѣ въ макетѣ архитектурныхъ деталей (задача натуралистическаго театра), конечно, не захотѣли пожертвовать своей манерой письма. И какъ ни приближались къ натурѣ всѣ эти выклеенные *intérieur*'ы и *extérieur*'ы, все же каждый изъ художниковъ старался смяг-

чить этотъ грубый натуралистическій приѣмъ (строить на сценѣ квартиры, сады, улицы) тонкостью идеалистическаго колорита красокъ и фокусами расположенія свѣтовыхъ эффектовъ (въ живописи).

Прежніе макеты заброшены. Закипѣла новая работа. Денисовъ въ первомъ актѣ «Крамптона» (мастерская художника), вмѣсто комнаты во всю ея величину, со всѣми подробностями, даетъ лишь самыя яркія, крупныя пятна, характерныя для мастерской. Настроеніе мастерской, когда открывается занавѣсъ, выражено лишь однимъ громаднымъ полотномъ, которое занимаетъ половину сцены, отвлекая вниманіе зрителя отъ всякихъ деталей; но чтобы такая большая картина не разсѣивала зрителя своимъ сюжетомъ, — записанъ одинъ только уголь ея, все же остальное въ картинѣ — слегка набросанныя очертанія углемъ. Край большого верхняго окна, черезъ которое виденъ клочокъ неба. Лѣстница для писанія большого полотна, большой столъ, тахта, требуемая по ходу пьесы, и безпорядокъ отъ набросанныхъ по столу этюдовъ.

Быль выдвинуть принципъ стилизаціи¹.

Главная работа въ этомъ направленіи принадлежитъ художнику Ульянову: пьеса Гауптмана «Шлюкъ и Яу» (сорежис. Вл. Э. Репманъ). Постановку этой пьесы задумано было выдержать въ стилѣ «вѣка пудры». Въ первой редакціи все это были очень сложныя сооруженія. Шутка сказать, построить комнаты и залы Людовиковъ и ихъ сады по фотографическимъ снимкамъ съ природы или по рисункамъ скалькированнымъ изъ цѣнныхъ увражей этой пышной эпохи.

Но когда укрѣпленъ былъ окончательно принципъ стили-

¹ Подъ „стилизаціей“ я разумѣю не точное воспроизведеніе стиля данной эпохи или даннаго явленія, какъ это дѣлаетъ фотографъ въ своихъ снимкахъ. Съ понятіемъ „стилизація“, по моему мнѣнію, неразрывно связана идея условности, обобщенія и символа. „Стилизовать“ эпоху или явленіе значитъ всѣми выразительными средствами выявить внутренній синтезъ данной эпохи или явленія, воспроизвести скрытыя характерныя ихъ черты, какія бываютъ въ глубоко скрытомъ стилѣ какого-нибудь художественнаго произведенія.

заці, задача разрѣшалась и легко, и быстро. Вмѣсто большо количества деталей — одинъ-два крупныхъ мазка.

Первый актъ: ворота замка, у которыхъ охотники входятъ пьяными Шлюка и Яу. На сценѣ показаны только ворота съ круглой вертящейся дверью, украшенной вверху бронзовой статуей Амура. Ворота у самой авансены. Они поражаютъ своей грандіозностью, такъ они громадны и такъ пышны. Сквозь ворота не видно замка, но по уходящему въ глубь ряда боскетныхъ ширмъ зритель сразу воспринимаетъ и стиль эпохи, и богатство тѣхъ, кто живетъ за этими воротами. А фигуры Шлюка и Яу рядомъ съ пышными воротами сразу создаютъ нужный для пьесы контрастъ и вводятъ зрителя въ плоскость трагикомедіи, сатиры¹.

Настроение королевской спальни синтезировано нелѣпо-пышной постелью преувеличенныхъ размѣровъ, съ невѣроятными балдахинами. Всѣ масштабы преувеличенно-большие для впечатлѣнія королевской пышности и комически-чопорнаго богатства. Сразу звучитъ сатира, какъ въ рисункахъ Т. Т. Гейне.

Въ третьей картинѣ условность приѣма доведена до высшаго предѣла. Настроение праздности и затѣйливости выражено рядомъ боскетныхъ бесѣдокъ на подобіе корзинъ, которыя тянутся по авансенѣ. Задній занавѣсъ (фонъ) — голубое небо въ облачкахъ-барашкахъ. Линіи горизонта — пунцовыя розы во всю длину сцены. Кринолины, бѣлые парики, костюмы дѣйствующихъ лицъ скомбинированы въ цвѣтахъ декорацій и вмѣстѣ съ ней выражаютъ одну живописную задачу: перламутровую симфонію, обаяние картинъ К. А. Сомова. До поднятія занавѣса — дуэтъ въ стилѣ XVIII вѣка. Поднимается занавѣсъ. Въ каждой бесѣдкѣ-корзинѣ сидятъ: въ средней Зидзелиль, по бокамъ — придворныя дамы. Всѣ вышиваютъ одну и ту же широкую ленту иглами изъ слоновой кости. И всѣ въ тактъ, какъ одна, а вдали дуэтъ подъ аккомпанементъ клавесина и

¹ Другой вариантъ художника уже крайне упрощенный: ни ворота, ни рѣшетки, только боскетныя арки съ плетеными корзинами; за ними — клумбы цвѣтовъ.

арфы. Музыкально-ритмичны: движенія, линіи, жесты, слова, краски декорацій, краски костюмовъ.

Все, что надо было скрыть отъ публики, всѣ эти, такъ называемые, пролеты скрывались условными холстами, не забываясь о томъ, чтобы зритель забылъ, что онъ въ театрѣ.

На вопросъ тогдашней періодической прессы: «интересно, будетъ ли этотъ театръ (Театръ-Студія) носителемъ и продолжателемъ убѣжденій Художественнаго Театра или же воплотить новыя стремленія и исканія драматическаго и театральнаго искусства?» — могъ быть данъ одинъ лишь отвѣтъ.

Случилось такъ, что Театръ-Студія не захотѣлъ быть носителемъ и продолжателемъ убѣжденій Художественнаго Театра, а бросился въ строительство новаго зданія съ основанія.

При Театръ-Студіи создается «Литературное бюро», и къ участию въ его работѣ привлекаются наши выдающіеся поэты новыхъ литературныхъ группъ: «Вѣсовъ» и «Вопросовъ Жизни». Этотъ органъ — Литературное бюро — долженъ доставлять театру интересныя произведенія новѣйшей драматической литературы всѣхъ странъ. Завѣдываніе Литературнымъ бюро поручается Вал. Брюсову, который потомъ принимаетъ въ дѣлахъ театра ближайшее участіе. Изъ дальнѣйшихъ главъ моей работы будетъ понятно, почему именно Брюсовъ былъ привлеченъ къ ближайшему участию въ театрѣ.

Театръ-Студія сталъ театромъ исканій. Но освободиться отъ натуралистическихъ путей мейнингенской школы было ему не такъ легко. Когда случилось нѣчто роковое, и театръ «отцвѣлъ, не успѣвши расцвѣсть», въ «Вѣсахъ»¹, Вал. Брюсовъ писалъ:

«Въ Театръ-Студіи во многихъ отношеніяхъ сдѣланы были попытки порвать съ реализмомъ современной сцены и смѣло принять условность, какъ принципъ театральнаго искусства. Въ движеніяхъ было больше пластики, чѣмъ подражанія дѣйствительности, иныя группы казались помпейскими фресками, воспроизведенными въ живой картинѣ. Декораціи нисколько не считались съ условіями реальности, комнаты были безъ по-

¹ 1906 г., январь.

толка, колонны замка обвиты какими-то ліанами и т. д. Диалогъ звучалъ все время на фонѣ музыки, вовлекавшей души слушателей въ міръ матерликовской драмы. Но съ другой стороны властно давала себя знать привычка къ традиціямъ сцены, многолѣтняя выучка Художественнаго Театра. Артисты, изучившіе условные жесты, о которыхъ грезили прерафаэлиты, — въ интонаціяхъ попрежнему стремились къ реальной правдивости разговора, старались голосомъ передать страсть и волненіе, какъ они выражаются въ жизни. Декоративная обстановка была условна, но въ подробностяхъ рѣзко реалистична. Тамъ, гдѣ кончалась выучка режиссера, начиналась обыкновенная актерская игра, и тотчасъ было видно, что играютъ плохіе актеры, безъ истинной школы и безъ всякаго темперамента. Театръ-Студія показалъ для всѣхъ, ознакомившихся съ нимъ, что пересоздать театръ на прежнемъ фундаментѣ нельзя. Или надо продолжить зданіе Антуанъ-Станиславскаго театра, или начинать съ основанія».

Осуществленію замысловъ во всей полнотѣ мѣшало, главнымъ образомъ, то обстоятельство, что труппа Театра-Студіи набрана была до мая (мѣсяца рѣзкаго поворота въ сторону разрыва съ мейнингентствомъ) и главная ея часть состояла изъ учениковъ сценическихъ курсовъ Художественнаго Театра. Для новыхъ запросовъ Театра-Студіи послѣ майскаго періода, т. е. какъ разъ тогда, когда режиссеръ приступилъ къ репетиціямъ, стало ясно, что ему надобенъ иной матеріалъ, болѣе гибкій и менѣе искушенный въ прелестяхъ опредѣлившагося театра. У Театра-Студіи не было труппы. Два-три актера изъ школы Художественнаго Театра, два-три актера изъ «Т-ва Новой драмы» восприняли новый методъ. Но большинство было изъ сценическихъ курсовъ Художественнаго Театра, и режиссерамъ Театра-Студіи предстала задача — не работать съ актерами надъ воплощеніемъ репертуара, а еще только подготовить ихъ къ этой работѣ рядомъ бесѣдъ, рядомъ опытовъ, подготовить ихъ лишь къ воспріятію аромата новаго метода. И тогда-то зародилась у меня мысль, что школа при театрѣ — ядъ для актеровъ, въ нихъ обучающихся, что школа должна стоять самостоятельно, въ ней не должны учить тому, какъ принято

теперь играть. Школа должна быть поставлена такъ, чтобы изъ нея родился театръ, а слѣдовательно, ученикамъ выходъ изъ этой школы одинъ — или въ новый театръ, лишь ими создаваемый, или никуда. А школа при театрѣ, если она не служитъ лишь *одной* цѣли — заполнять рѣдѣющій кадръ *своего* театра, такая школа при перепроизводствѣ пополняетъ и другіе театры, вредя лишь этимъ послѣднимъ: такіе актеры вездѣ чужіе, какъ бы хороши они ни были съ точки зрѣнія *своей* школы.

Театръ-Студія былъ театромъ исканій новыхъ сценическихъ формъ. Это обстоятельство заставило бы театральную критику съ особенной внимательностью слѣдить за его работой: она отмѣчала бы проходимый театромъ путь и тѣмъ самымъ помогала бы вѣрному движенію впередъ. Но вся работа театра протекла невидимо. И все то, что театръ этотъ сломалъ, и все, что онъ добылъ, такъ и осталось не взвѣшеннымъ. Дверей своихъ для публики театръ не открывалъ, и исторія лишена возможности взвѣсить всю цѣнность добытаго имъ опыта.

Насколько, однако, велико было вліяніе Театра-Студіи на дальнѣйшую судьбу русскаго театра можно судить ужъ по тому, что послѣ его смерти, всякій разъ, когда въ Москвѣ или Петербургѣ ставился какой-нибудь выдающійся спектакль, вспоминался все тотъ же Театръ-Студія.

Когда прошла въ Художественномъ Театрѣ «Драма жизни», въ одной изъ московскихъ газетъ было напечатано, что пьеса поставлена по идеямъ Театра-Студіи. Въ «Театрѣ и Искусствѣ» отмѣчено было, что вся эта затѣя (попытка «стилизации») имѣеть источникомъ происхожденія Художественный Театръ, а также все, проводимое мною въ «Драматическомъ Театрѣ» В. О. Коммисаржевской, было также по словамъ театрального критика Кугеля, высижено мною въ лабораторіи при Художественномъ Театрѣ. И здѣсь отмѣчено, что источникъ всѣхъ новыхъ исканій и направленій — все тотъ же Театръ-Студія.

Помочь будущему историку театра вѣрно оцѣнить значеніе Театра-Студіи, помочь тѣмъ дѣятелямъ сцены, которые мучительно хотятъ найти новыя выразительныя средства, помочь зрителю уяснить себѣ, что одухотворяетъ Театръ Новой Драмы,

чѣмъ онъ живетъ, въ чемъ его поиски — вотъ моя цѣль. Съ этой цѣлью я и стараюсь возможно подробнѣе рассказать о той работѣ, которую совершилъ Театръ-Студія, возможно полнѣе раскрыть опыты, имъ добытые.

Необходимо возможно полнѣе раскрыть процессъ нарожденія тѣхъ принциповъ новой инсценировки, какіе легли въ основу Условнаго театра, и прослѣдить въ историческомъ планѣ развитіе того теченія, которое смыло принципы Натуралистическаго театра, замѣнивъ ихъ принципами Условнаго театра.

Можно было бы отмѣтить здѣсь прежде всего тѣ услуги, какія оказало Театру-Студіи провинціальное «Товарищество Новой Драмы», первое подвергшее критикѣ натуралистическіе приемы, благодаря участию въ дѣлѣ А. М. Ремизова, который, завѣдуя Литературнымъ бюро Товарищества, самымъ энергичнымъ образомъ толкалъ работу молодыхъ борцовъ въ новыя области; но это слишкомъ увеличивало бы мою работу. Достаточно сказать о томъ, что сдѣлалъ въ дѣлѣ революціи современной сцены (не эволюціи, какъ ожидалось) Театръ-Студія, и какъ онъ, ища новыхъ путей, повліялъ на работу существовавшихъ рядомъ съ нимъ театровъ и тѣхъ, которые возникли послѣ его смерти.

Работа надъ одной пьесой («Комедія любви») привела къ критикѣ Театра Типовъ и открыла прозрѣнія въ область Театра Синтезовъ, а работа надъ другой пьесой («Смерть Тентажиля») дала въ руки методъ расположенія на сценѣ фигуръ по барельефамъ и фрескамъ, дала способъ выявлять внутренній діалогъ съ помощью музыки пластическаго движенія, дала возможность на опытѣ провѣрить силу художественныхъ удареній взаимнъ прежнихъ «логическихъ» и многое другое, о чемъ скажу дальше; работа надъ третьей пьесой («Шлюкъ и Яу») научила выводить на сцену лишь главное, «квинтъ-эссенцію жизни», какъ говорилъ Чеховъ, открыла разницу между *воспроизведеніемъ на сценѣ стили и стилизаціей сценическихъ положеній*. И во всѣхъ работахъ, чѣмъ веселѣе онѣ кипѣли, все больше и больше проявлялись тѣ ошибки, которыя дѣлалъ нашъ «старшій братъ» — Художественный Театръ.

Описать — мнѣ, главному руководителю «Т-ва Новой

Драмы» и «Театра-Студіи», пройденный путь въ исканіи новыхъ сценическихъ формъ — значить уже дать критику тѣхъ формъ, которыя казались мнѣ не только устарѣвшими, но и вредными.

Главными врагами моими стали принципы мейнингенцевъ, а такъ какъ Художественный Театръ въ одной части своей дѣятельности слѣдовалъ методу мейнингенцевъ, то въ борьбѣ моей за новыя сценическія формы мнѣ и Художественный Театръ пришлось объявить своимъ врагомъ.

Чтобы прійти къ изложенію принциповъ Условнаго театра, мнѣ нельзя не рассказать, какъ въ исканіи новыхъ путей постепенно открывались глазамъ моимъ недостатки мейнингенскаго пріема, и что въ опытахъ главнаго вожака Художественнаго Театра казалось мнѣ нужнымъ преодолѣть.

Высоко цѣня громадныя заслуги Художественнаго Театра передъ исторіей не только русскаго, но и европейскаго севременнаго театра, все же я погрѣшилъ бы передъ собой и передъ тѣми, кому отдаю этотъ трудъ, если бы не коснулся тѣхъ ошибокъ, которыя помогли мнѣ прійти къ новому методу инсценировки.

Рядъ мыслей относительно Художественнаго Театра я даю въ томъ видѣ, какъ онѣ возникли тогда, въ пору работы въ «Т-вѣ Новой Драмы» и въ «Театрѣ-Студіи».

II.

НАТУРАЛИСТИЧЕСКІЙ ТЕАТРЪ И ТЕАТРЪ НАСТРОЕНИЯ*.

Московскій Художественный Театръ имѣетъ два лица: одно — Театръ Натуралистическій¹, другое — Театръ настроенія². Натурализмъ Художественнаго Театра — натурализмъ, заимствованный имъ у мейнингенцевъ. Основной принципъ — *точность воспроизведенія природы*.

На сценѣ, по возможности, все должно быть *настоящимъ*:

* Написано въ 1906 г.

¹ Репертуаръ: „Самоуправцы“ — Писемскаго, „Геншель“ — Гауптмана, „Стѣны“ — Найденова, „Дѣти солнца“ — Горькаго и т. п.

² Репертуаръ: пьесы А. П. Чехова.

потолки, лѣпные карнизы, камины, стѣнные обои, печныя дверцы, отдушины и т. п.

На сценѣ бѣжалъ водопадъ и шель дождь изъ настоящей воды. Помнится часовенка, сбитая изъ настоящаго дерева, домъ, облицованный тонкой деревянной фанерой. Двойныя рамы, вата между ними, и стекло, подернутое морозомъ. Отчетливы и подробны всѣ углы на сценѣ. Каминныя, столы, этажерки заставлены большимъ количествомъ мелкихъ вещей, которыя видимы только въ бинокль и которыя любопытный настойчивый зритель успѣетъ разглядѣть на протяженіи не одного акта. Пугающей публику громъ, на проволоку ползущая по небу круглая луна. Въ окно видно, какъ по фіорду идетъ настоящій корабль. Построеніе на сценѣ не только нѣсколькихъ комнатъ, но и нѣсколькихъ этажей съ настоящими лѣстницами и дубовыми дверями. Ломающаяся и вертящаяся сцена. Свѣтъ лампы. Много софитовъ. Полотно, на которомъ изображено небо, повѣшено полукругомъ. Въ пьесѣ, гдѣ долженъ быть представленъ деревенскій дворъ, полъ устилается грязью изъ папье-маше. Словомъ, добиваются того, къ чему стремится въ своихъ панорамахъ Янъ Стыка: чтобы нарисованное было слитно съ настоящимъ. Какъ у Яна Стыки, въ Натуралистическомъ театрѣ художникъ творить въ тѣсномъ сотрудничествѣ со столяромъ, плотникомъ, бутафоромъ и лѣпщикомъ.

Въ постановкахъ на сценѣ историческихъ пьесъ Натуралистическій театръ держится правила — превратить сцену въ выставку настоящихъ музейныхъ предметовъ эпохи или, по крайней мѣрѣ, скопированныхъ по рисункамъ эпохи или по фотографическимъ снимкамъ, сдѣланнымъ въ музеяхъ. При чемъ режиссеръ и художникъ стремятся установить, какъ можно точнѣе, годъ, мѣсяцъ, день, когда происходитъ дѣйствіе. Для нихъ недостаточно, на примѣръ, что дѣйствіе обнимаетъ собою «вѣкъ пудры». Причудливый боскетъ, сказочныя фонтаны, вьющіяся спутанныя дорожки, аллеи розъ, стриженныхъ каштановъ и миртъ, кринолины, капризъ причесокъ — все это не увлекаетъ режиссеровъ-натуралистовъ. Имъ нужно точно установить, какіе рукава носились при Людовикѣ XV и чѣмъ отличаются прически дамъ Людовика XVI отъ причесокъ дамъ Лю-

довика XV. Они не возьмутъ за образецъ пріемъ К. А. Сомова — стилизовать эту эпоху, а постараются достать журналъ модъ того года, мѣсяца, дня, когда, какъ установлено режиссеромъ, происходитъ дѣйствіе.

Такъ созданъ въ Натуралистическомъ театрѣ пріемъ — *копированіе историческаго стиля*. При такомъ пріемѣ вполне естественно, что ритмическая архитектоника такой, напр., пьесы, какъ «Юлій Цезарь», въ ея пластичной борьбѣ двухъ разнородныхъ силъ — вовсе не замѣчена и, значитъ, не воспроизведена. И никто изъ руководителей не сознавалъ, что синтезъ «цезаризма» никогда не можетъ быть созданъ калейдоскопомъ «жизненныхъ» сценъ и яркимъ воспроизведеніемъ *типовъ* изъ толпы того времени.

Гримы актеровъ всегда выражены *ярко-характерно*. Это все — живыя лица, такія, какими мы видимъ ихъ въ жизни. Точная копія. Очевидно, Натуралистическій театръ считаетъ лицо — главнымъ выразителемъ замысловъ актера, вслѣдствіе этого упускаетъ изъ виду всѣ остальные средства выраженія. Натуралистическій театръ не знаетъ прелестей пластики, не заставляетъ актеровъ тренировать свое тѣло, и, создавая при театрѣ школу, не понимаетъ, что *физическій спортъ* долженъ быть основнымъ предметомъ, если мечтать о постановкахъ «Антигоны» и «Юлія Цезаря» — пьесъ, по музыкѣ своей принадлежащихъ *иному* театру.

Въ памяти всегда остается много виртуозныхъ гримовъ, но позы и ритмическія движенія никогда. При постановкѣ «Антигоны» режиссеръ какъ-то безсознательно выразилъ стремленіе группировать дѣйствующихъ лицъ по фрескамъ и рисункамъ на вазахъ, но то, что видѣлъ режиссеръ на раскопкахъ, не сумѣлъ онъ *синтезировать, стилизовать*, а только сфотографировалъ. На сценѣ передъ нами рядъ группъ — это все воспроизведенныя копіи, какъ вершины въ рядъ расположенныхъ холмовъ, а между ними, какъ овраги, «жизненные» жесты и тѣлодвиженія, рѣзко дисгармонирующія съ внутреннимъ ритмомъ воспроизведенныхъ копій.

Натуралистическій театръ создалъ актеровъ крайне гибкихъ къ перевоплощенію, но средствомъ къ такому служить

имъ не задачи *пластики*, а гримъ и способность подчинять языкъ разнымъ акцентамъ, діалектамъ, а голосъ — звукоподражанію. Для актеровъ создается задача — *потерять стыдъ*, вмѣсто того, чтобы развить эстетизмъ, которому было бы противно воспроизведеніе внѣшне-грубыхъ, уродливыхъ явленій. У актера создается присущая фотографу-любителю способность *наблюдать мелочи повседневности*.

Въ Хлестаковѣ, по выраженію Гоголя, «ничего не означено рѣзко», и вмѣстѣ съ тѣмъ образъ Хлестакова очень ясенъ. *Въ интерпретаціяхъ образовъ рѣзкость очертаній вовсе не обязательна для ясности образа.*

«Эскизы великихъ мастеровъ часто сильнѣе дѣйствуютъ, чѣмъ законченныя картины».

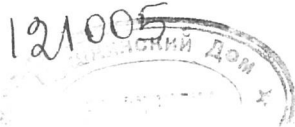
«Восковыя фігуры, несмотря на то, что подражаніе природѣ достигаетъ здѣсь высшей степени, все-таки не производятъ эстетическаго дѣйствія. Ихъ нельзя считать художественными произведеніями, потому что онѣ ничего не даютъ *фантазій зрителя*»¹.

Натуралистическій театръ учитъ актера выраженію непрѣменно законченно-яркому, *опредѣленному*; никогда не допустить игры намеками, сознательнаго недоигрыванія. Вотъ отчего такъ часты *переигрыванія* въ Натуралистическомъ театрѣ. Этотъ театръ совсѣмъ не знаетъ игры намеками. А вѣдь кое-кто изъ актеровъ даже въ періодъ увлеченія натурализмомъ уже давалъ на сценѣ моменты такой игры: пляска тарантеллы В. Ѳ. Коммиссаржевской въ «Норѣ» — экспрессія позы и только. Движеніе ногами лишь нервно-ритмическое. Если смотрѣть только на ноги, — скорѣе бѣгство, чѣмъ пляска.

Артистка Натуралистическаго театра, обучившись у танцовщика, добросовѣстно продѣлаетъ всѣ рас, докончитъ всю игру, вложитъ весь темпераментъ именно въ процессъ танца. Каково же впечатлѣніе такой игры на зрителя?

У зрителя, приходящаго въ театръ, есть способность до-бавлять воображеніемъ недосказанное. Многихъ влечетъ въ театръ именно эта Тайна и желаніе ее разгадать.

¹ Шопенгауэръ.



«Произведенія поэзіи, скульптуры и прочихъ искусствъ содержатъ въ себѣ сокровища глубочайшей мудрости, такъ какъ въ нихъ говоритъ вся природа вещей, а художникъ только уясняетъ и переводитъ изреченія ея на простой и понятный языкъ. Но само собой разумѣется, что всякій, читающій и разсматривающій какое-нибудь произведеніе искусства, долженъ самъ, собственными средствами, способствовать обнаруженію этой мудрости. Слѣдовательно, каждый пойметъ ее лишь по мѣрѣ своихъ способностей и развитія, подобно тому, какъ морякъ можетъ погрузить свой лотъ лишь на такую глубину, которая соотвѣтствуетъ длинѣ его»¹.

И зритель, приходящій въ театръ, несомнѣнно, жаждетъ, хоть и безсознательно, этой работы фантазіи, которая иногда превращается у него въ творческую. Безъ этого развѣ могли бы существовать картинная выставки, на-примѣръ?

Натуралистическій театръ, очевидно, отрицаетъ въ зрителѣ способность дорисовывать и грезить, какъ при слушаніи музыки.

А между тѣмъ эта способность у зрителя есть. Въ пьесѣ Ярцева «У монастыря»², въ первомъ актѣ, изображающемъ intérieur монастырской гостиницы, слышенъ благостный звонъ вечерни. Оконъ на сценѣ нѣтъ, но по звону съ монастырской колокольни зритель рисуетъ въ своемъ воображеніи дворъ, заваленный глыбами синеватаго снѣга, ели, какъ на картинѣ Нестерова, протоптанныя дорожки отъ келій къ кельямъ, золотые купола церкви, — одинъ зритель рисуетъ такую картину, другой — иную, третій — третью. Тайна владѣетъ зрителями и влечетъ ихъ въ міръ грезъ. Во второмъ актѣ режиссеръ уже даетъ окно и показываетъ зрителю дворъ монастыря. Не тѣ ели, не тѣ глыбы снѣга, не тотъ цвѣтъ куполовъ. И зритель не только разочарованъ, но и разозленъ: исчезла Тайна и грезы поруганы.

И что театръ былъ послѣдователенъ и настойчивъ въ этомъ

¹ Шопенгауэръ.

² Пьеса ставилась въ Московскомъ Художественномъ Театрѣ.

изгнаніи со сцены власти Тайны, доказываетъ то обстоятельство, что при первой постановкѣ «Чайки», въ первомъ актѣ, не видно было, куда уходили дѣйствующія лица со сцены. Пробѣжавъ черезъ мостикъ, они исчезали въ черномъ пятнѣ чаши, куда-то (тогда еще художникъ театра работалъ безъ сотрудничества лѣпщиковъ); а при возобновленіи «Чайки» всѣ углы сцены были обнажены: построена была бесѣдка съ настоящимъ куполомъ и съ настоящими колоннами, и былъ на сценѣ оврагъ, и было ясно видно, какъ люди уходятъ въ этотъ оврагъ. При первой постановкѣ «Чайки» въ третьемъ актѣ окно было сбоку, и не былъ виденъ пейзажъ, и когда дѣйствующія лица входили въ переднюю въ калошахъ, стряхивая шляпы, плэды, платки, — рисовалась осень, моросящій дождикъ, на дворѣ лужи и хлопающія по нимъ дощечки. При возобновленіи же пьесы на технически усовершенствованной сценѣ окна прорублены противъ зрителя. Пейзажъ виденъ. Воображеніе ваше молчитъ, и что бы дѣйствующія лица ни говорили про пейзажъ, вы имъ не вѣрите, онъ никогда не можетъ быть такимъ, какъ говорятъ: онъ нарисованъ, вы его видите. И отъѣздъ на лошадяхъ съ бубенцами (въ финалѣ 3-го акта, въ планѣ первой постановки) лишь чувствовался за сценой и ярко рисовался въ воображеніи зрителя, въ планѣ же второй постановки зритель требуетъ, чтобы видны были эти лошади съ бубенцами, разъ видна веранда, куда уходятъ отъѣзжающіе люди.

«Произведеніе искусства можетъ вліять только посредствомъ фантазіи. Поэтому, оно должно постоянно будить ее»¹, но именно будить, а «не оставлять въ бездѣйствіи», стараясь все показать. Будить фантазію «необходимое условіе эстетическаго дѣйствія, а также основной законъ изящныхъ искусствъ. Отсюда слѣдуетъ, что художественное произведеніе должно не все давать нашимъ чувствамъ, но какъ разъ столько, чтобы направить фантазію на истинный путь, предоставивъ ей послѣднее слово»².

«Можно не досказать многого, зритель самъ доскажетъ, а

¹ Шопенгауэръ.

² Шопенгауэръ.

иногда вследствие этого въ немъ еще усилится иллюзія, но сказать лишнее — все равно, что, толкнувъ, рассыпать составленную изъ кусочковъ статую или вынуть лампу изъ волшебнаго фонаря»¹.

Гдѣ-то у Вольтера: «Le secret d'être ennuyeux, c'est de tout dire».

И когда фантазія зрителя не будетъ усыпляема, она будетъ, наоборотъ, изощряться, и тогда искусство будетъ утонченнѣе. Почему средневѣковая драма могла обходиться безъ всякаго сценическаго устройства? Благодаря живой фантазіи зрителя.

Натуралистическій театръ отрицаетъ въ зрителѣ не только способность грезить, но и способность понимать умные разговоры на сценѣ.

Отсюда этотъ кропотливый анализъ всѣхъ діалоговъ ибсеновскихъ пьесъ, превращающій произведенія норвежскаго драматурга во что-то скучное, тягучее, доктринерское.

Именно здѣсь, при постановкѣ на сценѣ пьесъ Ибсена, отчетливо ярко сказывается методъ режиссера-натуралиста въ его созидательной работѣ.

Драматическое произведеніе разбивается на рядъ сценъ. И каждая такая отдѣльная часть произведенія подробно анализируется. Этотъ подробный анализъ углубляется режиссеромъ въ мельчайшія сцены драмы. Затѣмъ изъ этихъ подробно проанализированныхъ частей склеивается цѣлое.

Это склеиваніе частей въ цѣлое относится къ искусству режиссуры, но когда я касаюсь этой аналитической работы режиссера-натуралиста, то не о склеиваніи творчества поэта, актера, музыканта, художника, самого режиссера въ одно цѣлое, не объ этомъ искусствѣ идетъ рѣчь.

Знаменитый критикъ XVIII вѣка Попъ въ своей дидактической поэмѣ: «Опытъ о критикѣ» (1711), перечисляя причины, препятствующія критику произносить вѣрныя сужденія, среди другихъ причинъ указываетъ, между прочимъ, и на привычку обращать вниманіе на частности, тогда какъ первой за-

¹ Л. Н. Толстой, „О Шекспирѣ и о драмѣ“.

дачей критика должно быть желаніе стать на точку зрѣнія самаго автора, чтобы окинуть взоромъ его произведеніе *въ цѣломъ*.

То же можно сказать и о режиссерѣ.

Но режиссеръ-натуралистъ, углубляя свой анализъ въ отдѣльныя части произведенія, не видитъ картины *цѣлаго*, а, увлекаясь филигранной работой — отдѣлкой какихъ-нибудь сценъ, представляющихъ благодарный матеріалъ творческой фантазіи его, какъ перлъ «характерности», — впадаетъ въ нарушение равновѣсія, гармоніи *цѣлаго*.

На сценѣ очень дорого *время*. Если какая-нибудь сцена, которая, по замыслу автора, должна быть мимолетной, идетъ дольше, чѣмъ слѣдуетъ, это ложится бременемъ на слѣдующую сцену, которая очень важна по замыслу автора. И зритель, дольше смотрѣвшій то, о чемъ онъ скоро долженъ забыть, утомленъ для важной сцены. Ее режиссеръ облекъ, такимъ образомъ, въ кричащую раму. Такое нарушение гармоніи *цѣлаго* памятно въ интерпретаціи режиссеромъ Художественнаго Театра третьяго акта «Вишневаго сада». У автора такъ: лейтмотивъ акта — предчувствіе Раневской надвигающейся грозы (продажа вишневаго сада). Всѣ кругомъ живутъ какъ-то тупо: вотъ довольные — они пляшутъ подъ монотонное побрякиваніе еврейскаго оркестра и, какъ въ кошмарномъ вихрѣ, кружатся въ скучномъ современномъ танцѣ, въ которомъ нѣтъ ни увлеченія, ни азарта, ни граціи, ни даже . . . похоти, — не знаютъ, что земля, на которой они пляшутъ, уходитъ изъ-подъ ихъ ногъ. Одна Раневская предвидитъ Бѣду и ждетъ ее, и мечется, и на минуту останавливаетъ движущееся колесо, эту кошмарную пляску маріонетокъ въ ихъ балаганчикѣ. И со стономъ диктуетъ людямъ преступленія, только бы они не были «чистюльками», потому что черезъ преступленіе можно прійти къ святости, а чрезъ срединность — никуда и никогда. Создается слѣдующая гармонія акта: стоны Раневской съ ея предчувствіемъ надвигающейся Бѣды (роковое начало въ новой мистической драмѣ Чехова), съ одной стороны, и балаганчикъ маріонетокъ, съ другой стороны (недаромъ Чеховъ заставляетъ Шарлотту плясать среди «обывателей» въ костюмѣ, излюбленномъ

въ театрахъ маріонетокъ, — черный фракъ и клѣтчатыя панталоны). Если перевести на музыкальный языкъ, это одна изъ частей симфоніи. Она содержитъ въ себѣ: основную тоскующую мелодію съ мѣняющимися настроеніями въ *pianissimo* и вспышками въ *forte* (переживанія Раневской) и фонъ — диссоциирующій аккомпанементъ — однотонное бряцаніе захолустнаго оркестра и пляска живыхъ труповъ (обыватели). Вотъ музыкальная гармонія акта. Такимъ образомъ, сцена съ фокусами составляетъ лишь одинъ изъ визговъ этой диссонансомъ врывающейся мелодіи глупой пляски. Значитъ, она должна — слитная со сценами танцевъ — лишь на минуту врываться и снова исчезать, снова сливаться съ танцами, которые, какъ фонъ, однако, могутъ все время звучать въ глухихъ аккомпаниментахъ, но только, какъ фонъ¹.

Режиссеръ Художественнаго Театра показалъ, какъ гармонія акта можетъ быть нарушена. Онъ изъ фокусовъ дѣлаетъ цѣлую сцену со всякими подробностями и штучками. Она идетъ продолжительно и сложно. Зритель долго сосредоточиваетъ на ней свое вниманіе и теряетъ лейтмотивъ акта. И когда актъ оконченъ, въ памяти остаются мелодіи фона, а лейтмотивъ потонулъ, исчезъ.

Въ драмѣ Чехова «Вишневый садъ», какъ въ драмахъ Матерлинка, есть герой, невидимый на сценѣ, но онъ ощущается всякій разъ, когда занавѣсъ опускается. Когда опускался занавѣсъ Московскаго Художественнаго Театра на спектакль «Вишневаго сада», присутствіе такого героя не ощущалось. Въ памяти оставались типы. Для Чехова люди «Вишневаго сада» средство, а не сущность. Но въ Художественномъ Театрѣ люди

¹ Такія же мимолетныя диссоциирующія нотки, врывающіяся изъ фона въ лейтмотивъ акта, вложены: въ чтеніе начальникомъ станціи стиховъ, въ сцену сломаннаго кія Епиходовымъ, въ паденіе Трофимова съ лѣстницы. И смотрите, какъ близко и тонко сплетены двѣ мелодіи — лейтмотива и сопровождающаго его фона у Чехова:

Аня (взволнованно). А сейчасъ на кухнѣ какой-то человекъ говорилъ, что *вишневый садъ уже проданъ сегодня*.

Любовь Андреевна. Кому проданъ?

Аня. Не сказалъ кому, ушелъ. (Танцуетъ съ Трофимовымъ.)

стали сущностью, и лирико-мистическая сторона «Вишневаго сада» осталась невыявленной.

Если въ пьесахъ Чехова *частное* отвлекаетъ режиссера отъ картины *цѣлаго*, благодаря тому, что импрессионистски брошенные на полотно образы Чехова составляютъ выгодный матеріаль для дорисовыванія ихъ въ яркія, опредѣленныя фигуры (типы), то Ибсена, по мнѣнію режиссера-натуралиста, надо *объяснить* публикѣ, такъ какъ онъ недостаточно понятенъ ей.

Прежде всего постановка ибсеновскихъ пьесъ создаетъ такой опытъ: *оживлять «скучные» діалоги чѣмъ-нибудь*: — ѣдой, уборкой комнаты, введеніемъ сценъ укладки, завертываніемъ бутербродовъ и т. д. Въ «Эддѣ Габлеръ», въ сценѣ Тесмана и тети Юліи подавали завтракъ. Я хорошо запомнилъ, какъ ловко ѣлъ исполнитель роли Тесмана, но я невольно не дослышалъ экспозиціи пьесы.

Въ пьесахъ Ибсена, помимо опредѣленнаго рисунка «типовъ» норвежскаго быта, режиссеръ изоцрется въ подчеркиваніи всякихъ *сложныхъ*, по его мнѣнію, діалоговъ. И помнится, сущность драмы Ибсена «Столпы общества» отъ такой подробной аналитической работы совершенно потонула въ изоцренности анализа *проходныхъ* сценъ. И зритель, хорошо знавшій пьесу въ чтеніи, на спектаклѣ видитъ новую пьесу, которой онъ не понимаетъ, потому что читалъ иное. Режиссеръ выдвинулъ на первый планъ много второстепенныхъ вводныхъ сценъ и въ нихъ открылъ ихъ сущность. *Но вѣдь сумма сущностей вводныхъ сценъ не составляетъ сущности пьесы.* Выпукло выдвинутый одинъ основной моментъ акта рѣшаетъ его участь въ смыслѣ уразумѣнія публикой, несмотря на то, что остальные проскользнули передъ нимъ, какъ въ туманѣ.

Стремленіе во что бы то ни стало *показать* все, боязнь Тайны, недосказанности превращаетъ театръ въ *иллюстрированіе* словъ автора.

«Я слышу, опять воетъ собака», — говоритъ одно изъ дѣйствующихъ лицъ. И *непремѣнно воспроизводится* вой собаки. Отъѣздъ зритель узнаетъ не только по удаляющимся бубенцамъ, но еще и по стуку копытъ по деревянному мосту

черезъ рѣку. Слышенъ стукъ дождя по желѣзной крышѣ. Птицы, лягушки, сверчки.

По этому поводу привожу разговоръ А. П. Чехова съ актерами¹.

А. П. Чехову, пришедшему всего второй разъ на репетицію «Чайки» (11 сентября 1898 г.) въ Московскомъ Художественномъ Театрѣ, одинъ изъ актеровъ рассказываетъ о томъ, что въ «Чайкѣ» за сценой будутъ квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки.

— Зачѣмъ это? — недовольнымъ голосомъ спрашиваетъ Антонъ Павловичъ.

— Реально, — отвѣчаетъ актеръ.

— Реально, — повторяетъ А. П., усмѣхнувшись, и послѣ маленькой паузы говоритъ: — Сцена — искусство. У Крамскаго есть одна жанровая картина, на которой великолѣпно изображены лица. Что, если на одномъ изъ лицъ вырѣзать нарисованный носъ и вставить живой? Носъ «реальный», а картина то испорчена.

Кто-то изъ актеровъ съ гордостью рассказываетъ, что въ концѣ 3-го акта «Чайки» режиссеръ хочетъ ввести на сцену всю дворню, какую-то женщину съ плачущимъ ребенкомъ.

Антонъ Павловичъ говоритъ:

— Не надо. Это равносильно тому, что вы играете на роялѣ *pianissimo*, а въ это время упала крышка рояля.

— Въ жизни часто бываетъ, что въ *pianissimo* врывается *forte* совсѣмъ для насъ неожиданно, — пытается возразить кто-то изъ группы актеровъ.

— Да, но сцена, — говоритъ А. П., — требуетъ известной условности. У васъ нѣтъ четвертой стѣны. Кромѣ того, сцена — искусство, сцена отражаетъ въ себѣ квинтъ-эссенцію жизни, не надо вводить на сцену ничего лишняго.

Нужно ли пояснять, какой приговоръ подсказанъ Натуралистическому театру самимъ А. П. Чеховымъ въ этомъ диалогѣ. Натуралистическій театръ неустанно искалъ четвертую стѣну, и это привело его къ цѣлому ряду абсурдовъ.

¹ Изъ моего Дневника.

Театръ очутился во власти фабрики. Онъ хотѣлъ, чтобы на сценѣ было все «какъ въ жизни» и превратился въ какую-то лавку музейныхъ предметовъ.

Вѣря Станиславскому, что театральное небо когда-нибудь можетъ показаться публикѣ настоящимъ, мучительной заботой всѣхъ театральныхъ дирекцій становится: поднять крышу надъ сценой какъ можно выше.

И никто не замѣчаетъ, что вмѣсто передѣлокъ сценъ (что стоитъ такъ дорого) слѣдуетъ сломать тотъ принципъ, который положенъ въ основу Натуралистическаго театра. Только онъ, этотъ принципъ, привелъ театръ къ ряду абсурдовъ.

Никогда нельзя повѣрить, что это вѣтеръ качаетъ гирлянду въ первой картинѣ «Юлія Цезаря», а не рука рабочаго, потому что плащи на дѣйствующихъ лицахъ не качаются.

Дѣйствующія лица во второмъ актѣ «Вишневаго сада» ходятъ по «настоящимъ» оврагамъ, мостамъ, около «настоящей» часовенки, а съ неба свѣшиваются два большихъ куска выкрашеннаго въ голубой цвѣтъ холста съ тюлевыми оборочками, несколько непохожими ни на небо, ни на облака. Пусть холмы на полѣ битвы (въ «Юліи Цезарѣ») построены такъ, что кажутся къ горизонту постепенно уменьшающимися, но почему не уменьшаются дѣйствующія лица, которыя удаляются отъ насъ въ томъ же направленіи, какъ и холмы.

«Общепринятый планъ сцены развертываетъ передъ зрителемъ большія глубины ландшафтовъ, не будучи, однако, въ состояніи на фонѣ этихъ ландшафтовъ показать человѣческія фигуры относительно меньшими. А между тѣмъ такая сцена претендуетъ на вѣрность воспроизведенія природы! Актеръ, отошедшій отъ рампы на десять или даже на двадцать метровъ, выглядит такимъ же большимъ и съ тѣми же деталями, какъ и тогда, когда онъ былъ у самой рампы. А, между тѣмъ, по законамъ перспективы декоративной живописи, актера слѣдовало бы удалить какъ можно дальше и, если надо показать его въ истинномъ соотношеніи съ окружающими деревьями,

домами, горами, то должно показать его сильно уменьшеннымъ, иногда силуэтомъ, иногда лишь пятномъ»¹.

Настоящее дерево рядомъ съ нарисованнымъ кажется грубымъ и неестественнымъ, ибо оно вноситъ дисгармонію своими тремя измѣреніями рядомъ съ живописью, имѣющей лишь два измѣренія.

Можно бы привести тѣмъ примѣровъ тѣхъ абсурдовъ, къ какимъ пришелъ Натуралистическій театръ, поставивъ въ основу принципъ точнаго воспроизведенія природы.

Уловить въ предметѣ рационалистическое, фотографировать, иллюстрировать декоративной живописью текстъ драматическаго произведенія, копировать историческій стиль — стало основной задачей Натуралистическаго театра.

И если натурализмъ привелъ русскій театръ къ усложненной техникѣ, Театръ Чехова — второй ликъ Художественнаго Театра, показавшій власть *настроения* на сценѣ, создалъ *то*, безъ чего театръ мейнингенцевъ давно бы погибъ. И вмѣстѣ съ тѣмъ Натуралистическій театръ не сумѣлъ въ интересахъ дальнѣйшаго своего роста извлечь для себя выгоду изъ этого *новаго тона*, внесеннаго въ него Чеховской музыкой. Театръ настроенія подсказанъ творчествомъ А. П. Чехова. Александринскій театръ, сыгравшій его «Чайку», этого подсказаннаго авторомъ настроенія не уловилъ. А секретъ его заключался вовсе не въ сверткахъ, не въ лаѣ собакъ, не въ настоящихъ дверяхъ. Когда «Чайка» шла въ Эрмитажномъ зданіи Художественнаго Театра, *машина* еще не была хорошо усовершенствована, и *техника* еще не распространила свои щупальцы во всѣ углы театра.

Секретъ чеховскаго настроенія скрытъ былъ въ *ритмѣ* его языка. И вотъ этотъ-то ритмъ услышанъ былъ актерами Художественнаго Театра въ дни репетицій первой чеховской постановки. И услышанъ онъ былъ черезъ влюбленіе въ автора «Чайки».

Не улови Художественный Театръ ритма чеховскихъ произведеній, не сумѣй онъ воссоздать этотъ ритмъ на сценѣ, онъ

¹ Georg Fuchs, „Die Schaubühne der Zukunft“, S. 28.

никогда не приобрѣлъ бы этого второго лица, которое и создало ему репутацію Театра настроенія; это было свое лицо, а не маска, заимствованная у мейнингенцевъ.

Тому обстоятельству, что Художественному Театру удалось подъ одной крышей съ Натуралистическимъ театромъ пріютить и Театръ настроенія, я глубоко убѣжденъ, помочь самъ А. П. Чеховъ и именно тѣмъ, что онъ самъ присутствовалъ на репетиціяхъ своихъ пьесъ и обаяніемъ своей личности, какъ и частыми бесѣдами съ актерами, вліялъ на ихъ вкусъ, на ихъ отношеніе къ задачамъ искусства.

Это новое лицо театра было создано опредѣленной группой актеровъ, которые получили въ театрѣ названіе «чеховскіе актеры». Ключъ къ исполненію чеховскихъ пьесъ находился въ рукахъ этой группы, почти неизмѣнно исполнявшей всѣ пьесы Чехова. И эта группа лицъ должна считаться создателемъ чеховскаго ритма на сценѣ. Всегда, когда вспоминаю объ этомъ активномъ участіи актеровъ Художественнаго Театра въ созданіи образовъ и настроеній «Чайки», начинаю постигать, какъ зародилась во мнѣ крѣпкая вѣра въ актера, какъ главнаго фактора сцены. Ни мизансцены, ни свертки, ни стукъ лошадиныхъ копытъ по мостику, — не это создавало *настроеніе*, а лишь исключительная музыкальность исполнителей, уловившихъ ритмъ чеховской поэзіи и сумѣвшихъ подернуть свои творенія лунной дымкой.

Гармонія не была нарушена въ первыхъ двухъ постановкахъ («Чайка», «Дядя Ваня»), пока творчество актеровъ было совершенно *свободно*. Впослѣдствіи режиссеръ-натуралистъ, во-первыхъ, дѣлаетъ изъ ансамбля — сущность, а, во-вторыхъ, теряетъ ключъ къ исполненію пьесъ Чехова.

Творчество каждаго изъ актеровъ становится пассивнымъ, разъ ансамбль дѣлается сущностью; режиссеръ, сохранивъ за собой роль дирижера, сильно вліяетъ на судьбу уловленнаго *новаго тона*, и вмѣсто того, чтобы его углублять, вмѣсто того, чтобы проникать въ сущность лирики, — режиссеръ Натуралистическаго театра создаетъ настроеніе изошреніемъ вѣшнихъ пріемовъ, какъ темнота, звуки, аксессуары, характеры.

Режиссеръ, уловивъ ритмъ рѣчи, скоро теряетъ ключъ къ дирижированію (3-ій актъ «Вишневаго сада»), потому, что не замѣчаетъ, какъ Чеховъ отъ утонченнаго реализма перешелъ къ лиризму, мистически углубленному.

Нашедши ключъ къ исполненію пьесъ А. П. Чехова, театръ увидѣлъ въ немъ шаблонъ, который сталъ прикладывать къ другимъ авторамъ. Онъ сталъ исполнять «по-чеховски» Ибсена и Матерлинка.

Объ Ибсенѣ въ этомъ театрѣ мы писали. Къ Матерлинку онъ подошелъ не черезъ музыку Чехова, а все тѣмъ же способомъ рационализаціи. Дѣйствующія лица «Слѣпыхъ» были разбиты на характеры, а Смерть въ «Непрошенной» являлась въ видѣ облака изъ тюля.

Все было очень сложно, какъ вообще въ Натуралистическомъ театрѣ, и *совсѣмъ не условно*, какъ, наоборотъ, все условно въ пьесахъ Матерлинка.

У Художественнаго Театра была возможность выйти изъ тупика: прійти къ Новому Театру черезъ лирической таланти музыкальнаго Чехова, но музыку его онъ сумѣлъ подчинить въ дальнѣйшей работѣ техникѣ и разнымъ штучкамъ и къ концу своей дѣятельности потерялъ ключъ къ исполненію своего же автора — совершенно такъ же, какъ нѣмцы потеряли ключъ къ исполненію Гауптмана, который рядомъ съ бытовыми пьесами началъ создавать пьесы («Шлокъ и Яу» и «А Пиппа пляшетъ»), требующія иного къ нимъ подхода.

III.

ЛИТЕРАТУРНЫЯ ПРЕДВѢСТІЯ О НОВОМЪ ТЕАТРѢ.

Гдѣ-то читаль, что *сцена создаетъ литературу*. Это не такъ. Если и есть у сцены вліяніе на литературу, то только одно: она нѣсколько задерживаетъ ея развитіе, создавая плеяду писателей «подъ господствующее направленіе» (Чеховъ и тѣ, что «подъ Чехова»). *Новый Театръ* вырастаетъ изъ литературы. Въ ломкѣ драматическихъ формъ всегда брала на себя инициативу литература. Чеховъ написалъ «Чайку» раньше,

чѣмъ появился Художественный Театръ, поставившій ее. Ванъ-Лербергъ и Матерлинкъ — раньше, чѣмъ ихъ театры. Ибсенъ, «Зори» Верхарна, «Земля» Брюсова, «Танталъ» Вяч. Иванова — и гдѣ театры, которые могли бы ихъ поставить? Литература подсказываетъ театр. Подсказываютъ не только драматурги, которые даютъ образцы новой формы, требующей иной техники, — но и критика, которая отвергаетъ старыя формы.

Если бы собрать всѣ рецензіи о нашихъ театрахъ, написанныя со дня открытія Московскаго Художественнаго Театра до сезона 1905 г., когда сдѣланы были первыя попытки создать условные театры, и прочитать всю эту литературу залпомъ, то по прочтеніи ея въ память крѣпко западетъ одинъ изъ лейтмотивовъ — *гоненіе противъ натурализма*.

Самымъ неутомимымъ борцомъ противъ натурализма на сценѣ выступилъ театральный рецензентъ Кугель (Номо Новус). Статьи его всегда обнаруживали въ немъ большого знатока сценической техники, знаніе историческихъ смѣнъ театральныхъ традицій, исключительную любовь къ театру — и въ этомъ отношеніи представляли большую цѣнность, и, если въ историческомъ планѣ судить о ихъ роли, именно рецензіи Кугеля въ наибольшей мѣрѣ помогли будущимъ зачинателямъ Новаго Театра и новому зрителю осознать всѣ пагубныя послѣдствія увлеченія русскимъ мейнингенствомъ. Но въ статьяхъ Кугеля, весьма цѣнныхъ тамъ, гдѣ онъ со всѣмъ пыломъ старался отвести отъ театра все временное и лишнее, все то, что выдумалъ для театра Кронекъ (режиссеръ мейнингенцевъ), — нельзя было, однако, угадать, о какомъ собственно театрѣ мечтаетъ Кугель. Или что хотѣлъ бы онъ противопоставить усложненной техникѣ Натуралистическаго театра? Полагая въ актерѣ основу театра, Кугель мечтаетъ о возрожденіи «нутра», но, всегда казалось, понимаетъ «нутро», какъ нѣчто самодовлѣющее. И въ этомъ смыслѣ его театръ представляется чѣмъ-то хаотическимъ, близкимъ къ кошмару провинціальныхъ сценъ и крайне безвкуснымъ.

Гоненіе театральныхъ рецензентовъ противъ натурализма подготавливаетъ удобную почву для броженія въ театральной средѣ, но своими исканіями новыхъ путей зачинатели услов-

ных театровъ обязаны, съ одной стороны, той пропагандѣ идей Новой драмы, какую повели на страницахъ единичныхъ художественныхъ журналовъ наши новые поэты¹, съ другой — пьесамъ Мориса Матерлинка. Въ теченіе десятилѣтія Морисъ Матерлинокъ даетъ цѣлый рядъ пьесъ², которыя вызываютъ лишь недоумѣніе, особенно, когда онѣ появляются на сценѣ. Самъ Матерлинокъ часто высказывается, что пьесы его ставятся слишкомъ усложненно. Крайняя простота его драмъ, наивный языкъ, коротенькія, часто смѣняющіяся сцены, дѣйствительно, требуютъ для своей инсценировки какой-то иной техники. Ванъ-Беверъ, описывая спектакль трагедіи «Пеллеасъ и Мелизанда», поставленный подъ непосредственнымъ руководствомъ самого автора, говоритъ: «Аксессуары были упрощены до крайности, а башню Мелизанды, напримѣръ, изображала деревянная рама, обитая сѣрой бумагой». Матерлинокъ хочетъ, чтобы драмы его ставились съ крайней простотой, чтобы не мѣшать фантазіи зрителя дорисовывать недосказанное. Мало того, Матерлинокъ боится, что актеры, привыкшіе играть въ тяжеловѣсной обстановкѣ нашихъ сценъ, чрезмѣрно выигрываютъ все во внѣ, благодаря чему можетъ остаться невыявленной самая сокровенная, тонкая, внутренняя часть всѣхъ его трагедій. Все это наталкиваетъ его на мысль, что трагедіи его требуютъ крайней неподвижности, почти маіонеточности (*tragédie pour théâtre marionnette*).

¹ Дальше я буду говорить только о двухъ поэтахъ (Вал. Брюсовъ и Вяч. Ивановъ), статьи которыхъ объ искусствѣ и театрѣ, на мой взглядъ, являются самыми цѣнными предвѣстниками совершающагося переворота. Это не значитъ, однако, что я забываю о значительномъ вліяніи другихъ. Да и можно ли забыть такихъ, напримѣръ, какъ Антонъ Крайній, который въ замѣткахъ своихъ о театрѣ („Вопросы Жизни“, „Новый Путь“) смѣло порвалъ со старыми театральными традиціями и свободно направилъ взоръ на новыя предвидѣнія въ области драматическаго искусства, или Пшибышевскаго съ его аристократическимъ пониманіемъ искусства вообще и театральнаго въ особенности. Памятны превосходныя страницы изъ „Книги великаго гнѣва“ А. Л. Волынскаго, въ главѣ „Старый и новый репертуаръ“.

² Первая его пьеса „Принцесса Малень“ написана въ 1890 г.

Много лѣтъ трагедіи Матерлинка не имѣютъ успѣха. И для тѣхъ, кому было дорого творчество бельгійскаго драматурга, грезится Новый Театръ съ иной техникой, грезится такъ называемый Условный театр.

Чтобы создать планъ такого Условнаго театра, чтобы овладѣть новой техникой такого театра, надо было исходить изъ намековъ, дѣлаемыхъ по этому поводу самимъ Матерлинкомъ¹. Трагедія, по его мнѣнію, выявляется не въ наибольшемъ развитіи драматическаго дѣйства, не въ душу раздирающихъ крикахъ, а, наоборотъ, въ наиболѣе спокойной, неподвижной формѣ и въ словѣ, тихо сказанномъ.

Нуженъ Неподвижный театр. И онъ не является чѣмъ-то новымъ, никогда небывалымъ. Такой театръ уже былъ. Самыя лучшія изъ древнихъ трагедій: Эвмениды, Антигона, Электра, Эдипъ въ Колонѣ, Прометей, Хозфоры — трагедіи неподвижныя. Въ нихъ нѣтъ даже психологическаго дѣйствія, не только матеріальнаго, того, что называется «сюжетомъ».

Вотъ образцы драматургіи Неподвижнаго театра. А въ нихъ Рокъ и положеніе Человѣка во вселенной — ось трагедіи.

Если нѣтъ движенія въ развитіи сюжета, если вся трагедія построена на взаимоотношеніи Рока и Человѣка, нуженъ Неподвижный театръ и въ смыслѣ его неподвижной техники, той, которая разсматриваетъ движеніе, какъ пластическую музыку, какъ внѣшній рисунокъ внутренняго переживанія (движеніе — иллюстраторъ), и потому она, эта техника Неподвижнаго театра, предпочитаетъ скованность жеста и экономію движеній жесту общаго мѣста. Техника этого театра та, которая боится лишннихъ движеній, чтобы ими не отвлекъ вниманія зрителя отъ сложныхъ внутреннихъ переживаній, которыя можно подслушать лишь въ шорохѣ, въ паузѣ, въ дрогнувшемъ голосѣ, въ слезѣ, заволокнувшей глазъ актера.

И потомъ: въ каждомъ драматическомъ произведеніи два діалога — одинъ «внѣшне-необходимый» — это слова, сопро-
вождающія и объясняющія дѣйствіе, другой «внутренній» —

² „Le Trésor des humbles“. „Блаженство души“, переводъ Л. Вилькиной. См. „Трагедія каждаго дня“.

это тотъ діалогъ, который зритель долженъ подслушать не въ словахъ, а въ паузахъ, не въ крикахъ, а въ молчаніяхъ, не въ монологахъ, а въ музыкѣ пластическихъ движеній.

«Внѣшне-необходимый» діалогъ построень Матерлинкомъ такъ, что дѣйствующимъ лицамъ дано минимальное количество словъ при крайнемъ напряженіи дѣйствія.

И чтобы выявить передъ зрителемъ «внутренній» діалогъ драмъ Матерлинка, чтобы помочь ему воспринять этотъ діалогъ — художнику сцены предстоитъ подыскать новыя выразительныя средства.

Я, кажется, не ошибусь, если скажу, что у насъ въ Россіи Валерій Брюсовъ¹ первый заговорилъ о ненужности той «правды», какую всѣми силами старались воспроизвести на нашихъ сценахъ за послѣдніе годы; онъ также первый указалъ иные пути драматическаго воплощенія. Онъ призываетъ отъ ненужной правды современныхъ сценъ къ *сознательной условности*².

Въ той же статьѣ Вал. Брюсовъ выдвигаетъ на первый планъ *актера*, какъ самый важный элементъ на сценѣ, но и въ этомъ онъ подходитъ къ вопросу не такъ, какъ это дѣлалъ Кугель, который выдвигалъ нутро, какъ нѣчто самодовлѣющее, и лицедѣйство, не связанное кровными нитями съ общимъ замысломъ творенія режиссера и чрезмѣрно отходящее отъ необходимой дисциплинированности.

Хотя вопросъ, поднятый Брюсовымъ, о *сознательной условности* вообще ближе къ основному предмету моей статьи, однако, для того, чтобы подойти къ вопросу объ Условномъ театрѣ и его новой техникѣ, мнѣ необходимо остановиться на той роли *актера* въ Театрѣ, какую видитъ ее Вал. Брюсовъ.

По Брюсову: фабула, идея произведенія — это его *форма*. Матеріалъ художественныхъ произведеній — образы, краски, звуки. Для искусства цѣнно только то произведеніе, гдѣ художникъ вложилъ свою душу. *Содержаніе* художественнаго

¹ Брюсовъ, „Ненужная правда“, „Міръ Искусства“, томъ VII, отд. 3, стр. 67.

² Курсивъ здѣсь и далѣе мой.

произведенія — душа художника. Проза, стихи, краски, глина, фабула — все это для художника средство выразить свою душу.

Брюсовъ не раздѣляетъ художниковъ на художниковъ-творцовъ (поэты, скульпторы, живописцы, композиторы) и на художниковъ-исполнителей (играющіе на инструментахъ, актеры, пѣвцы, декораторы). Правда, одни, по его мнѣнію, оставляютъ по себѣ искусство пребывающее (permanent), другіе же должны произведенія своего искусства возсоздавать вновь и вновь каждый разъ, когда они хотятъ сдѣлать ихъ доступными другимъ. Но и въ томъ и въ другомъ случаѣ художникъ является творцомъ.

«Артистъ на сценѣ то же, что и скульпторъ передъ глыбой глины: онъ долженъ воплотить въ осязательной формѣ такое же содержаніе, какъ скульпторъ, — *порывы своей души, ея чувствованія*. Матеріаломъ піанисту служатъ звуки того инструмента, на которомъ онъ играетъ, пѣвцу — его голосъ, актеру — его собственное тѣло, его рѣчь, мимика, жесты. То произведеніе, которое исполняетъ артистъ, служитъ формой для его собственного созданія».

«Свободѣ творчества артиста не мѣшаетъ, что форму своего созданія онъ получаетъ готовой отъ автора пьесы... Художники творятъ свободно, изображая великія мгновенія евангельской исторіи, хотя и здѣсь форма дается извнѣ».

«Задача театра — доставить всѣ данныя, чтобы творчество актера проявилось наиболѣе свободно и было наиболѣе полно воспринято зрителями. *Помочь актеру раскрыть свою душу передъ зрителями — вотъ единственное назначеніе театра*».

Отбросивъ слова — «вотъ единственное назначеніе театра» и расширивъ его мысль, скажу такъ: *всѣми средствами надо помочь актеру раскрыть свою душу, слившуюся съ душой драматурга, чрезъ душу режиссера*. И какъ свободѣ творчества артиста не мѣшаетъ, что форму своего созданія онъ получаетъ готовой отъ автора пьесы, такъ же не можетъ помѣшать свободѣ его творчества то, что даетъ ему режиссеръ.

Всѣ средства театра должны быть къ услугамъ актера. Онъ долженъ всецѣло владѣть публикой, такъ какъ въ сцени-

ческомъ искусствѣ лицедѣйство занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ.

Весь европейскій театръ, по мнѣнію Брюсова, за ничтожнѣйшими исключеніями, стоитъ на *ложномъ пути*.

Я не буду касаться всѣхъ тѣхъ абсурдовъ натуралистическихъ театровъ въ ихъ стремленіи къ наиболѣе правдивому воспроизведенію жизни, какія подчеркиваетъ Вал. Брюсовъ, такъ какъ подъ инымъ угломъ зрѣнія они освѣщены здѣсь, въ первой части, достаточно полно.

Брюсовъ стоитъ за сохраненіе на сценѣ *условности*, — не трафаретной условности, когда на сценѣ, желая говорить, какъ въ жизни, актеры, не умѣя этого сдѣлать, искусственно подчеркиваютъ слова, нелѣпо размахиваютъ руками, какъ-то особенно вздыхаютъ и т. д., или декораторъ, желая показать на сценѣ комнату, какъ въ жизни, ставитъ трехстѣнный павильонъ, — Брюсовъ не за сохраненіе такой трафаретной, бессмысленной, антихудожественной условности, а за созданіе на сценѣ *намѣренной условности*, какъ художественнаго метода, своеобразной прелести пріема постановки. «Условно, что мраморныя и бронзовыя статуи безкрасочны. Условна гравюра, на которой листья черныя, а небо въ полоскахъ, но можно испытывать чистое, эстетическое наслажденіе и отъ гравюры. Вездѣ, гдѣ искусство, тамъ и условность». Нѣтъ, конечно, надобности уничтожать обстановку совсѣмъ и возвращаться къ тому времени, когда названія декорацій писались на столбахъ, но «должны быть выработаны типы обстановокъ, понятныя всѣмъ, какъ понятенъ всякій принятый языкъ, какъ понятны бѣлыя статуи, плоскія картины, черныя гравюры».

Затѣмъ, Вал. Брюсовъ подсказываетъ активную роль зрителя въ театрѣ. «Театру пора перестать поддѣлывать дѣйствительность. Изображенное на картинѣ облако плоско, не движется, не мѣняетъ своей формы и свѣтлости, но въ немъ есть что-то, дающее намъ такое ощущеніе, какъ дѣйствительное облако на небѣ. *Сцена должна давать все, что поможетъ зрителю легчайшимъ образомъ возстановить въ воображеніи обстановку, требуемую фабулой пьесы*».

О Вяч. Ивановѣ буду говорить въ связи съ репертуаромъ Условнаго театра.

IV.

ПЕРВЫЯ ПОПЫТКИ СОЗДАНІЯ УСЛОВНАГО ТЕАТРА.

Первыя попытки созданія Условнаго театра по плану, под-сказанному М. Матерлинкомъ и Вал. Брюсовымъ, взялъ на себя Театръ-Студія. И такъ какъ постановкой трагедіи Матерлинка «Смерть Тентажиля» этотъ первый Театръ исканій, на мой взглядъ, очень близко подошелъ къ идеальному Условному театру, мнѣ кажется не лишнимъ, раскрывъ процессъ работы надъ названной пьесой режиссеровъ, актеровъ, художниковъ, изложить добытые опыты.

Театръ всегда обнаруживаетъ дисгармонію творцовъ, коллективно выступающихъ передъ публикой. Авторъ, режиссеръ, актеръ, декораторъ, музыкантъ, бутафоръ — никогда идеально не сливаются въ коллективномъ своемъ творествѣ. И не кажется мнѣ, поэтому, возможнымъ Вагнеровскій синтезъ искусствъ. И живописецъ, и музыкантъ должны отмежеваться, первый — въ спеціальнй Декоративный театръ, гдѣ бы онъ могъ показывать полотна, требующія сцены, а не картинной выставки, вечерняго, а не дневнаго освѣщенія, нѣсколькихъ плановъ и т. д.; музыкантъ же долженъ полюбить только симфонію, ту, образцомъ которой является IX симфонія Бетховена, и нечего ему дѣлать въ драматическомъ театрѣ, гдѣ музыкѣ дана лишь служебная роль.

Эти мысли пришли мнѣ въ голову потому, когда первыя попытки («Смерть Тентажиля») перешли во вторую стадію («Пеллеасъ и Мелисанда»).

Но уже и тогда, когда къ работѣ надъ «Смертью Тентажиля» только что приступили, меня мучилъ вопросъ о дисгармоніи творцовъ; и если нельзя было слиться ни съ декораторомъ, ни съ музыкантомъ, — каждый изъ нихъ, естественно, тянулъ въ свою сторону, каждый старался инстинктивно отмежеваться, — мнѣ хотѣлось, по крайней мѣрѣ, слить автора, режиссера и актера.

И вотъ тутъ выяснилось, что эти трое, составляющіе основу театра, *могутъ слиться*, но при непременномъ условіи, если они приступятъ къ работѣ такъ, какъ это было въ Театръ-Студіи, на репетиціяхъ «Смерти Тентажиля».

Пройдя обычный путь «бесѣдъ» о пьесѣ (имъ предшествовала, конечно, работа надъ ознакомленіемъ режиссера со всѣмъ, что было написано о произведеніи), режиссеръ и актеръ въ репетиціонной мастерской пробуютъ читать стихи Матерлинка, отрывки изъ тѣхъ его драмъ, въ которыхъ есть сцены, близкія по настроенію къ сценамъ изъ трагедіи «Смерть Тентажиля» (последнюю оставляютъ, чтобы не превращать въ этюдъ, въ экзерсизъ то произведеніе, къ которому можно подойти лишь тогда, когда уже знаешь, какъ его взять). Стихи и отрывки читаются каждымъ актеромъ по очереди. Эта работа для нихъ то же, что этюдъ для художника, экзерсизъ для музыканта. На этюдѣ шлифуется техника, и только изоцрививъ технику, художникъ приступаетъ къ картинѣ. Читая стихи, отрывки, актеръ ищетъ новыя выразительныя средства. Аудиторія (вся, не одинъ только режиссеръ) вноситъ свои замѣчанія и направляетъ работающаго надъ этюдомъ на новый путь. И все творчество направлено къ тому, чтобы найти такія краски, въ какихъ бы авторъ «звучалъ». Когда авторъ выявленъ въ этой совмѣстной работѣ, когда хоть одинъ изъ его отрывковъ или стиховъ въ чьей-нибудь работѣ «звучитъ», тогда аудиторія приступаетъ къ анализу тѣхъ выразительныхъ средствъ, какими передается стиль, тонъ даннаго автора.

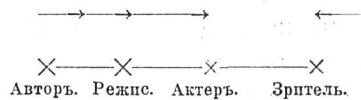
Прежде, чѣмъ приступить къ перечисленію интуиціей добытыхъ новыхъ техническихъ приемовъ, пока еще свѣжа въ памяти картина совмѣстной работы актера и режиссера надъ этюдами, укажу на *два метода режиссерскаго творчества*, различно устанавливающихъ взаимоотношеніе между актеромъ и режиссеромъ: одинъ методъ лишаетъ творческой свободы не только актера, но и зрителя, другой освобождаетъ не только актера, но и зрителя, заставляя послѣдняго не созерцать, но творить (на первыхъ порахъ активно лишь въ сферѣ фантазій зрителя).

Два метода раскроются, если *четыре основы* Театра (авторъ, режиссеръ, актеръ и зритель) представить себѣ расположенными въ графическомъ рисункѣ такъ:

1) Треугольникъ, гдѣ верхняя точка — режиссеръ, двѣ нижнихъ точки: авторъ и актеръ. Зритель воспринимаетъ творчества двухъ послѣднихъ *черезъ творчество режиссера* (въ графическомъ рисункѣ начертить «зритель» надъ верхней точкой треугольника). Это — одинъ театр («театръ-треугольникъ»).



2) Прямая (горизонтальная), гдѣ четыре основы Театра отмѣчены четырьмя точками слѣва направо: авторъ, режиссеръ, актеръ, зритель, — другой театр («театръ прямой»). Актеръ раскрылъ передъ зрителемъ свою душу свободно, принявъ въ себя творчество режиссера, какъ этотъ послѣдній принялъ въ себя творчество автора.



1) Въ «театръ-треугольникѣ» режиссеръ, раскрывъ весь свой планъ во всѣхъ подробностяхъ, указавъ образы, какими онъ ихъ видитъ, намѣтивъ всѣ паузы, репетируетъ до тѣхъ поръ, пока весь его замыселъ не будетъ точно воспроизведенъ во всѣхъ деталяхъ, до тѣхъ поръ, пока онъ не услышитъ и не увидитъ пьесу такой, какой онъ слышалъ и видѣлъ ее, когда работалъ надъ ней одинъ.

Такой «театръ-треугольникъ» уподобляетъ себя симфоническому оркестру, гдѣ режиссеръ является дирижеромъ.

Однако, самъ театръ, въ архитектурѣ своей не дающій

режиссеру дирижерскаго пульта, уже указываетъ на разницу между приемами дирижера и режиссера.

Да, но есть случаи, возражать мнѣ, когда симфоническій оркестръ играетъ безъ дирижера. Представимъ себѣ, что у Никиша свой постоянный симфоническій оркестръ, съ которымъ онъ играетъ десятки лѣтъ, почти не мѣняя его состава. Есть музыкальное произведение, которое оркестромъ этимъ исполняется изъ года въ годъ по нѣскольку разъ въ теченіе десяти лѣтъ.

Могъ бы Никишъ однажды не стать за режиссерскій пультъ, съ тѣмъ, чтобы оркестръ исполнилъ это музыкальное произведение безъ него, въ его интерпретаціи? Да, могъ бы, и это музыкальное произведение слушатель восприметъ въ Никишевскѣй интерпретаціи. Другой вопросъ, — будетъ ли это произведение исполнено совсѣмъ такъ, какъ если бы Никишъ дирижировалъ. Оно, конечно, будетъ исполнено хуже, но все-таки мы услышимъ Никишевскую интерпретацію.

На это я скажу: симфоническій оркестръ безъ дирижера, правда, возможенъ, но провести параллель между такимъ симфоническимъ оркестромъ безъ дирижера и театромъ, гдѣ актеры выходятъ на сцену всегда безъ режиссера, все-таки нельзя.

Симфоническій оркестръ безъ дирижера возможенъ, но вѣдь онъ, какъ бы идеально ни былъ срепетованъ, публики не зажжетъ, онъ все-таки будетъ только знакомить слушателя съ интерпретаціей того или иного дирижера, и слиться воедино онъ можетъ лишь постольку, поскольку воссоздаетъ чужой замыселъ.

Творчество же актера таково, что оно имѣетъ задачу болѣе значительную, чѣмъ знакомить зрителя съ замысломъ режиссера. Актеръ тогда только заразитъ зрителя, если онъ претворитъ въ себѣ и автора, и режиссера, и скажетъ себя со сцены.

И потомъ: главное достоинство артиста симфоническаго оркестра — владѣть виртуозной техникой и точно выполнять указанія дирижера, обезличивая себя.

Уподобляя себя симфоническому оркестру, «театръ-треугольникъ» долженъ принять актера съ виртуозной техникой, но непременно въ большой мѣрѣ безъиндивидуальнаго, кото-

рый был бы в состоянии точно выполнять внушенный режиссером замысел.

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

Чтобы прямая не превратилась в волнообразную¹, режиссер должен быть *один* в придании тона и стиля произведению, и все-таки творчество актера в «театр прямой» остается свободным.

Свой *план* режиссер открывает в *беседе* о пьесе. Все произведение режиссер окрашивает своим взглядом на пьесу. Увлекая актеров своей влюбленностью в произведение, режиссер вливает в них душу автора и свое толкование. Но *после беседы* все художники предоставляются полной самостоятельности. Потом режиссер снова собирает всех, чтобы создать гармонию отдельных частей; но как? лишь уравнивая все части, свободно созданные другими художниками этого коллективного творчества. И установив ту гармонию, без которой немислим спектакль, *не добивается точного воспроизведения своего замысла*, единопа лишь для гармонии спектакля, чтобы коллективное творчество не было раздробленным, — а ждет момента, когда он мог бы спрятаться за кулисами, предоставив актерам — или «сжечь корабль», если актеры в разлад и с режиссером, и с автором (это когда они не «новой школы»², или раскрыть свою

¹ А. Блок („Переваль“, 1907 г.) боится, что актеры такого театра „могут сжечь корабль пьесы“, но, на мой взгляд, „разногласица“ и крушение мыслимы тогда только, когда „прямая“ будет превращаться в волнообразную. Опасность устранима, если режиссер верно истолковал автора, верно передал его актеру, а последний верно повял режиссера.

² „Театру-треугольнику“ нужны актеры безиндивидуальные, но выдающиеся виртуозы, а какой они школы — безразлично. „Театру прямой“ очень важен индивидуальный блеск актерского дарования,

душу почти импровизаторскими дополненіями, конечно, не текста, а того, о чемъ режиссеръ лишь намекнулъ, заставивши зрителя черезъ призму актерскаго творчества принять и автора, и режиссера. *Театръ — это лицедѣйство.*

Обращаясь ко всѣмъ произведеніямъ Матерлинка — къ его стихамъ и драмамъ, обращаясь къ его предисловію къ послѣднему изданію, обращаясь къ его книжкѣ «Le Trésor des humbles», гдѣ онъ говоритъ о неподвижномъ театрѣ, проникнувшись общимъ колоритомъ, общимъ настроеніемъ его произведеній, мы ясно видимъ, что самъ авторъ не хочетъ производить на сценѣ ужасъ, не хочетъ волновать и вызывать у зрителя истерическій вопль, не хочетъ заставить публику бѣжать въ страхѣ передъ ужаснымъ, а какъ разъ наоборотъ: влить въ душу зрителя хоть и трепетное, но мудрое созерцаніе неизбежнаго, заставить зрителя плакать, страдать, но въ то же время умиляться и приходить къ успокоенію и благостности. Задача, которую ставитъ себѣ авторъ, основная задача — «утолить наши печали, посѣявъ среди нихъ то потухающую, то вновь вспыхивающую надежду»¹. Жизнь человѣческая поте-

безъ чего немислимо свободное творчество, и непремѣнно *новая школа*. Новая школа не та, гдѣ учатъ новымъ приѣмамъ, а та, которая возникнетъ одинъ только разъ, чтобы родить новый свободный театръ и затѣмъ умереть.

„Театръ прямой“ однажды вырастетъ изъ школы, изъ единой школы, какъ изъ одного сѣмени вырастаетъ одно растеніе. И какъ для послѣдующаго новаго растенія нужно снова бросить новое сѣмя, такъ и новый театръ будетъ вырастать всякій разъ изъ новой школы.

„Театръ-треугольникъ“ терпитъ школы вокругъ, школы при театрѣ, но задача этихъ школъ сводится къ тому, чтобы дать группу замѣстителей-кандидатовъ на освобождающіяся мѣста, подготавливая подражателей большимъ актерамъ установившагося театра. Именно эти школы, я убѣжденъ, виноваты въ отсутствіи свѣжихъ истинныхъ дарованій на нашихъ сценахъ.

Школа внѣ театра должна дать такихъ актеровъ, которые оказались бы негодными ни для одного театра, кромѣ того, который будетъ созданъ ими самими. *Новая школа та, которая создастъ новый театръ.*

¹ Аннибалъ Пасторе, „Морисъ Матерлинокъ“, „Вѣсти. Иностр. Литерат.“ 1903, сентябрь.

четь вновь со всѣми ея страстями, когда зритель уйдетъ изъ театра, но *страсти* болѣе не покажутся *тщетными*, жизнь потечетъ съ ея радостями и печалями, съ ея обязанностями, — но все это получить смыслъ, ибо мы обрѣли возможность выйти изъ мрака или *переносить его безъ горечи*. Искусство Матерлинка здорово и живительно. Онъ призываетъ людей къ мудрому созерцанію величія Рока, и его театръ получаетъ значеніе храма. Недаромъ Пасторе восхваляетъ его мистицизмъ, какъ послѣдній пріютъ религиозныхъ бѣглецовъ, не желающихъ склоняться передъ *временнымъ* могуществомъ церкви, но и не думающихъ отказываться отъ свободной вѣры въ неземной міръ. Разрѣшеніе религиозныхъ вопросовъ можетъ совершиться въ такомъ театрѣ. И какимъ бы мрачнымъ колоритомъ ни было окрашено произведеніе, разъ это *мистерія*, оно скрываетъ въ себѣ неутомимый призывъ къ жизни.

Намъ кажется, вся ошибка нашихъ предшественниковъ, ставившихъ на сценѣ драмы Матерлинка, состояла въ томъ, что они старались пугать зрителя, а не примирять его съ роковой неизбѣжностью. «Въ основаніе моихъ драмъ, — пишетъ Матерлинокъ, — положена идея христіанскаго Бога вмѣстѣ съ идеей древняго фатума». Авторъ слышитъ слова и слезы людей, какъ глухой шумъ, потому что они — эти слова и слезы — падаютъ въ глубокую бездну. Онъ видитъ людей съ высоты надоблачныхъ далей, и они кажутся ему слабо мерцающими искрами. И онъ хочетъ лишь подмѣтить, подслушать нѣсколько словъ кротости, надежды, состраданія, страха въ ихъ душахъ и показать намъ, какъ могущественъ тотъ Рокъ, который управляетъ нашей судьбой.

Мы пытаемся добиться того, чтобы наше исполненіе Матерлинка производило на душу зрителей такое примиряющее впечатлѣніе, какого хотѣлъ и самъ авторъ. Спектакль Матерлинка — *мистерія*: или еле слышная гармонія голосовъ, хоръ тихихъ слезъ, сдвоенныхъ рыданій и трепетъ надеждъ (какъ въ «Смерти Тентажиля»), или — экстазь, зовущій къ всенародному религиозному дѣйству, къ пляскѣ подъ звуки трубъ и органа, къ вакханаліи великаго торжества Чуда (какъ во второмъ актѣ «Беатрисы»). Драмы Матерлинка «больше всего

проявленіе и очищеніе душъ». «Его драмы — это хоръ душъ, поющихъ *вполголоса* о страданіи, любви, красотѣ и смерти». Простота, уносящая отъ земли въ міръ грезъ. Гармонія, возвѣщающая покой. Или же экстагическая радость.

Вотъ съ какимъ воспріятіемъ души Театра Матерлинка пришли мы въ репетиціонную студию работать надъ этюдами.

Какъ Мутеръ о Перуджино, одномъ изъ самыхъ обаятельныхъ художниковъ кватроченто, мы хотѣли бы сказать о Матерлинкѣ: «созерцательному, лирическому характеру его сюжетовъ, тихой величественности и архаической торжественности его картинъ» можетъ «соотвѣтствовать лишь такая композиція, гармонія которой не нарушается ни единымъ порывистымъ движеніемъ, никакими рѣзкими противоположностями».

Опираясь на эти общія соображенія о творчествѣ Матерлинка, работая надъ этюдами въ репетиціонной мастерской, актеры и режиссеры интуитивно добыли слѣдующее:

I. Въ области дикціонной:

1) Необходима *холодная чѣканка словъ*, совершенно освобожденная отъ вибрированія (*tremolo*) и плачущихъ актерскихъ голосовъ. Полное отсутствіе напряженности и мрачнаго тона.

2) Звукъ всегда долженъ имѣть *опору*, а слова должны падать, какъ капли въ глубокой колодезь: слышенъ отчетливый ударъ капли безъ дрожанія звука въ пространствѣ. Въ звукѣ нѣтъ расплывчатости, нѣтъ въ словѣ подвывающихъ концовъ, какъ у читающаго «декадентскіе» стихи.

3) Мистическій трепетъ сильнѣе темперамента стараго театра. Послѣдній всегда разнузданъ, внѣшне грубъ (эти размахивающія руки, удары въ грудь и бедра). Внутренняя дрожь мистическаго трепета отражается въ глазахъ, на губахъ, въ звукѣ, въ манерѣ произнесеннаго слова, это — внѣшній покой при вулканическомъ переживаніи. И все безъ напряженности, легко.

4) Переживаніе душевныхъ эмоцій, весь ихъ трагизмъ неразрывно связанъ съ переживаніемъ формы, которая неотъ-

емлема отъ содержанія, какъ неотъемлема она у Материнка, давшего такія, а не инныя формы тому, что такъ просто и давно знакомо¹.

5) Никогда нѣтъ *скороговорки*, которая мыслима только въ драмахъ неврастеническаго тона, въ тѣхъ, гдѣ такъ любовно поставлены многоточія. Эпическое спокойствіе не исключаетъ трагическаго переживанія. Трагическія переживанія всегда величавы.

6) Трагизмъ съ улыбкой на лицѣ.

Это добытое интуиціей требованіе я понялъ и принялъ въ себя всей душой только потому, когда мнѣ пришлось прочесть слова Савонароллы: «не думайте, что Марія при смерти своего сына кричала, идя по улицамъ, рвала на себѣ волосы и вела себя, какъ безумная. Она шла за своимъ сыномъ съ кротостью и великимъ смиреніемъ. Она навѣрно проливала слезы, но, по внѣшнему виду своему, казалась не печальной, но одновременно *печальной и радостной*. И у подножія Креста она стояла *печальная и радостная*, погруженная въ тайну великой благодати Божьей».

Актеръ старой школы, чтобы произвести сильное впечатлѣніе на публику, кричалъ, плакалъ, стеналъ, билъ себя кулаками въ грудь. Пусть новый актеръ выразитъ высшую точку трагизма такъ, какъ трагизмъ этотъ звучалъ въ печальной и

¹ Практикой былъ выдвинутъ вопросъ, разрѣшеніе котораго я не беру на себя, но хочу его выставить: долженъ ли актеръ сначала выявить внутреннее содержаніе роли, дать прорваться темпераменту и потомъ уже облечь это переживаніе въ ту или иную форму, или наоборотъ? Тогда мы держались такого метода: не давали темпераменту прорываться до тѣхъ поръ, пока не овладѣвали формой. И это кажется мнѣ вѣрнымъ. Скажутъ: вотъ это и есть то, на что справедливо жалуются — форма сковываетъ темпераментъ. Нѣтъ, это не такъ. Старые натуралистическіе актеры, наши учителя, говорили: если не хочешь загубить для себя роль, начинай ее читать не вслухъ, а про себя, и только, когда она прозвучитъ въ твоемъ сердцѣ, тогда произноси ее громко. Подойти къ бытовой роли черезъ молчаливое проглядываніе текста и подойти къ роли бытовою, овладѣвъ сначала ритмомъ языка и ритмомъ движенія, — одинаково вѣрный пріемъ.

радостной Маріи: внѣшне спокойно, почти *холодно*, безъ крика и плача, безъ тремолирующихъ нотъ, но зато глубоко.

II. Въ сферѣ пластической:

1) Рихардъ Вагнеръ выявляетъ внутренній діалогъ съ помощью оркестра. Музыкальная фраза, спѣтая пѣвцомъ, кажется недостаточно сильной, чтобы выразить внутреннее переживание героя. Вагнеръ зоветъ оркестръ на помощь, считая, что только оркестръ способенъ сказать недосказанное, раскрыть передъ зрителемъ Тайну. Какъ въ «музыкальной драмѣ» спѣтая пѣвцомъ фраза, такъ въ «драмѣ» — *слово* не достаточно сильное орудіе, чтобы выявить внутренній діалогъ. И не правда ли, если бы *слово* было единственнымъ орудіемъ, выявляющимъ сущность трагедіи, на сценѣ могли бы играть всѣ. Произносить слова, даже хорошо произносить ихъ, еще не значить — сказать. Появилась необходимость искать новыя средства выразить недосказанное, выявить скрытое.

Какъ Вагнеръ о душевныхъ переживаніяхъ даетъ говорить оркестру, такъ я даю о нихъ говорить *пластическимъ движеніемъ*.

Но вѣдь и въ прежнемъ театрѣ пластика являлась необходимымъ выразительнымъ средствомъ. Сальвини въ Отелло или Гамлетѣ всегда поражалъ насъ своей пластичностью. Пластика, дѣйствительно, была, но не объ этого рода пластикѣ говорю я.

Та пластика строго согласована со словами, произносимыми. Я же говорю о «пластикѣ, не соотвѣтствующей словамъ».

Что же значить «пластика, не соотвѣтствующая словамъ»?

Два человѣка ведутъ разговоръ о погодѣ, объ искусствѣ, о квартирахъ. Третій, наблюдающій за ними со стороны — если онъ, конечно, болѣе или менѣе чуткій, зоркій — по разговору тѣхъ двухъ о предметахъ, не касающихся ихъ взаимоотношеній, можетъ точно опредѣлить, кто эти два человѣка: друзья, враги, любовники. И онъ можетъ опредѣлить это по тому, что два бесѣдующихъ человѣка дѣлаютъ руками такія движенія, становаются въ такія позы, такъ опускаютъ глаза, что это даетъ возможность опредѣлить ихъ взаимоотношенія. Это оттого, что, говоря о погодѣ, искусствѣ и пр., эти два человѣка

дѣлають движенія, не соотвѣтствующія словамъ. И по этимъ-то движеніямъ, не соотвѣтствующимъ словамъ, наблюдающій и опредѣляетъ, кто говорящіе: друзья, враги, любовники...

Режиссеръ перебрасываетъ мостъ отъ зрителя къ актеру. Выводя, по волѣ автора, на сцену друзей, враговъ, любовниковъ, — режиссеръ долженъ движеніямъ и позамъ дать такой рисунокъ, чтобы помочь зрителю не только слушать ихъ слова, но и проникать во внутренній, скрытый діалогъ. И если режиссеръ, углубляясь въ тему автора, услышалъ музыку внутренняго діалога, онъ предлагаетъ актеру тѣ пластическія движенія, какія на его взглядъ способны заставить зрителя воспринять этотъ внутренній діалогъ такимъ, какимъ его слышатъ режиссеръ и актеры.

Жесты, позы, взгляды, молчаніе опредѣляютъ истину взаимоотношеній людей. Слова еще не все говорятъ. Значитъ — нуженъ рисунокъ движеній на сценѣ, чтобы настигнуть зрителя въ положеніи зоркаго наблюдателя, чтобы дать ему въ руки тотъ же матеріалъ, какой дали два разговаривающихъ третьему наблюдающему, — матеріалъ, съ помощью котораго зритель могъ бы разгадать душевныя переживанія дѣйствующихъ лицъ. Слова для слуха, пластика для глазъ. Такимъ образомъ, фантазія зрителя работаетъ подъ давленіемъ двухъ впечатлѣній: зрительнаго и слухового. И разница между старымъ и новымъ театромъ та, что въ послѣднемъ пластика и слова подчинены — каждое своему ритму, порой находясь въ несоотвѣтствіи.

Не слѣдуетъ, однако, думать, что нужна всегда только не соотвѣтствующая словамъ пластика. Можно фразѣ придать пластику, очень соотвѣтствующую словамъ, но это въ такой же мѣрѣ естественно, какъ совпаденіе логическаго ударенія со стихотворнымъ въ стихѣ.

2) Картины Матерлинка архаизированы. Эти имена, какъ на иконахъ. Аркель, какъ на картинѣ Амброджо Боргоньоне. Готическіе своды. Деревянные статуи, отточенные и блестящія, какъ палисандровое дерево. И хочется симметрическаго распредѣленія дѣйствующихъ лицъ, какъ хотѣлъ ихъ Перуджино, ибо оно наиболѣе выражаетъ божественность мірозданія.

«Женщины, женоподобные юноши и кроткіе усталые старцы лучше всего могутъ служить выраженіемъ мечтательныхъ, мягкихъ чувствъ», къ передачѣ которыхъ Перуджино стремился. Не такъ ли у Матерлинка? Отсюда *иконописная задача*.

Несуразное нагроможденіе въ сценахъ натуралистическихъ театровъ замѣнилось въ новомъ театрѣ требованіемъ внести въ планы построеніе, строго подчиненное ритмическому движенію линій и музыкальному созвучію колоритныхъ пятенъ.

Иконописную задачу пришлось внести также и въ область декораций, разъ мы еще не пришли тогда къ полному упраздненію ихъ. И такъ какъ пластическимъ движеніямъ придано значеніе крупнаго выразительнаго средства, стремящагося къ выявленію чрезвычайно важнаго внутренняго діалога, то и рисовалась такая декорация, которая бы не давала возможности расплываться этимъ движеніямъ. Надо было концентрировать все вниманіе зрителя на движеніяхъ. Отсюда лишь одинъ декоративный фонъ въ «Смерти Тентажиля». Эта трагедія репетировалась на фонѣ простаго холста и производила очень сильное впечатлѣніе, потому что рисунокъ жестовъ ярко очерчивался. Когда же актеры были перенесены въ декорации, гдѣ было пространство и воздухъ, пьеса проиграла. Отсюда — декоративное панно. Но когда былъ сдѣланъ рядъ опытовъ съ декоративнымъ панно («Беатриса», «Эдда Габлеръ», «Вѣчная сказка»), то казалось, что если негодны воздушныя декорации, гдѣ расплываются пластическія движенія, гдѣ онѣ не очерчиваются, не фиксируются — то негодно также и декоративное панно. У Джотто ничто не нарушаетъ въ его картинахъ плавности линій, потому что все свое творчество онъ ставитъ въ зависимость не отъ натуралистической, а отъ декоративной точки зрѣнія. Но если театру нѣтъ возврата къ натурализму, то точно также нѣтъ и не должно быть и «декоративной» точки зрѣнія (если она не взята, какъ ее понимали въ японскомъ театрѣ).

Декоративное панно, какъ симфоническая музыка, имѣетъ свою спеціальную задачу, и если ему, какъ картинѣ, необхо-

димы фигуры, то лишь на немъ написанныя, или, если это театръ, то картонныя маріонетки, а не воскъ, не дерево, не тѣло. Это оттого, что декоративное панно, имѣющее два измѣренія, требуетъ и фигуръ двухъ измѣреній.

Тѣло человѣческое и тѣ аксессуары, которые вокругъ него — столы, стулья, кровати, шкапы — всѣ трехъ измѣреній, поэтому въ театрѣ, гдѣ главную основу составляетъ актеръ, надо опираться на найденное въ пластическомъ искусствѣ, а не въ живописи. Для актера должна быть основой — *пластическая статуарность*.

Вотъ результатъ перваго цикла исканій въ области Новаго Театра. Завершенъ исторически-необходимый кругъ, давшій рядъ опытовъ условной инсценировки, приведшій къ мысли о какомъ-то новомъ положеніи декоративной живописи въ драматическомъ театрѣ.

Актеръ старой школы, узнавъ, что театръ хочетъ порвать съ декоративной точкой зрѣнія, обрадуется этому обстоятельству, подумавъ, что это не что иное, какъ возвратъ къ старому театру. Въдъ въ старомъ театрѣ, скажетъ онъ, и было это пространство трехъ измѣреній. Значить, долой Условный театр!

Съ момента отдѣленія декоративной живописи въ сцену Декоративнаго театра, а музыканта въ Симфоническій залъ, Условный театръ, отвѣчу я, не только не умретъ, а, наоборотъ, будетъ идти впередъ еще болѣе смѣлыми шагами.

Отвергая декоративное панно, Новый Театръ не отказывается отъ условныхъ приемовъ постановокъ, не отказывается также отъ толкованія Матерлинка въ приемахъ иконописи. Но приемъ выраженія долженъ быть зодческій въ противовѣсъ прежнему живописному. Всѣ планы условной постановки и «Смерти Тентажиля», и «Сестры Беатрисы», и «Вѣчной сказки», и «Эдды Габлеръ» сохраняются въ полной неприкосновенности, но съ перенесеніемъ ихъ въ освобожденный Условный театръ, а живописецъ ставитъ себя въ той плоскости, куда не пускаетъ ни актера, ни предметовъ, такъ какъ требованія актера и не театральнаго живописца различны.

V.

УСЛОВНЫЙ ТЕАТРЪ.

«Отъ ненужной правды современныхъ сценъ я зову къ сознательной условности античнаго театра», такъ писалъ Вал. Брюсовъ. Возрожденія античнаго театра ждетъ и Вяч. Ивановъ. Вал. Брюсовъ, подчеркивая именно въ античномъ театрѣ интересный образецъ условности, упоминаетъ объ этомъ лишь вскользь. Вяч. Ивановъ открываетъ стройный планъ Діонисова Дѣйства.

Принято односторонне смотрѣть, будто театръ по плану Вяч. Иванова принимаетъ въ свой репертуаръ лишь античную трагедію — оригинальную или хоть и потомъ написанную, но непременно въ стилѣ древне-греческомъ, какъ «Танталъ», напримѣръ. Чтобы убѣдиться, что проектъ Вяч. Иванова далеко не односторонній и вмѣщаетъ въ себѣ очень обширный репертуаръ, конечно, надо не пропустить ни одной строчки, имъ написанной, но, къ сожалѣнію, Вяч. Иванова у насъ не изучаютъ. Мнѣ хочется остановиться на планахъ Вяч. Иванова затѣмъ, чтобы, проникнувъ въ его прозрѣнія, еще опредѣленнѣе раскрыть преимущества условной техники и показать, что только условная техника дастъ возможность Театру принять въ свое лоно разнообразный репертуаръ, предлагаемый Вяч. Ивановымъ, и тотъ разноцвѣтный букетъ драмъ, который бросаетъ на сцену русскаго театра современная драматургія.

Драма отъ полюса динамики шла къ полюсу статики¹.

Драма родилась «изъ духа музыки, изъ хороваго диѳирамба, гдѣ была энергія динамичная». «Изъ жертвеннаго экстатическаго служенія возникло діонисическое искусство хорошей драмы».

¹ Объ эволюціяхъ Драмы, о Театрѣ-зрѣлищѣ и судьбѣ Маски см. въ книгѣ Вяч. Иванова: „По звѣздамъ“, издательство „Оры“, Спб. 1909.

Потомъ начинается «обособленіе элементовъ первоначальнаго дѣйства». Диѳирамбъ выдѣляется, какъ самостоятельный родъ лирики. Всепоглощающее вниманіе привлекаетъ герой-протогонистъ, трагическая участь котораго начинаетъ быть центромъ драмы. Зритель изъ прежняго сообщника священнаго дѣйства становится зрителемъ праздничнаго «зрѣлища». Хоръ, отдѣлившись и отъ общины, той, которая была на оркестрѣ, и отъ героя, становится элементомъ, иллюстрирующимъ перипетіи героической участи. Такъ создается театръ, какъ зрѣлище.

Зритель лишь *пассивно* переживаетъ то, что воспринимаетъ со сцены. «Проводится та заколдованная грань между актерами и зрителемъ, которая понынѣ дѣлитъ театръ въ видѣ линіи рампы на два чуждые одинъ другому міра: только дѣйствующій и только воспринимающій, — и нѣтъ вѣнь, которыя бы соединили эти два раздѣльные тѣла общимъ кровобращеніемъ творческихъ энергій». Оркестра сближала зрителя со сценой. Выросла театральная рампа на томъ мѣстѣ, гдѣ была оркестра, и она отдалила сцену отъ зрителя. Сцена такого театра-зрѣлища — «иконостасть, далекій, суровый, не зовущій слиться всѣмъ воедино въ общій праздничный сонмъ», — иконостасть вмѣсто «прежняго низкаго алтарнаго помоста», на который было такъ легко въ экстазѣ вбѣжать, чтобы пріобщиться къ служенію.

Драма, зародившаяся въ диѳирамбическихъ служеніяхъ Діониса, постепенно отдалялась отъ своихъ религіозныхъ истоковъ, и Маска трагическаго героя, въ судьбахъ котораго зритель видѣлъ свой рокъ, Маска отдѣльной трагической участи, въ которой воплощалось всечеловѣческое Я, — Маска эта съ теченіемъ вѣковъ постепенно объективировалась. Шекспиръ раскрываетъ характеры. Корнель и Расинъ ставятъ своихъ героевъ въ зависимость отъ морали данной эпохи, дѣлая ихъ матеріалистическими формулами. Сцена удаляется отъ начала религіозно-общиннаго. Сцена отчуждается отъ зрителя этой своей объективностью. Сцена *не заражаетъ*, сцена *не ображаетъ*.

Новый театръ снова тяготѣетъ къ началу динамическому.

Таковы Театры — Ибсена, Матерлинка, Верхарна, Вагнера¹. Новѣйшія исканія встрѣчаются съ завѣтами древности. Какъ прежде священное дѣйство Трагедіи было видомъ діонисическихъ «очищеній», и теперь мы требуемъ отъ художника врачеванія и очищенія.

Дѣйствіе внѣшнее въ новой драмѣ, выявленіе характеровъ — становится ненужнымъ. «Мы хотимъ проникнуть за маску и за дѣйствіе въ умопостигаемый характеръ лица и прозрѣть его «внутреннюю маску».

Отрѣшенность отъ внѣшняго ради внутренняго въ новой драмѣ не для того, чтобы въ этомъ раскрываніи глубинъ человеческой души приводить человѣка къ отрѣшенности отъ земли и уносить его въ облака (théâtre ésoterique), а для того, чтобы опьянять зрителя діонисическимъ хмелемъ вѣчной жертвы.

«Если же новый театръ снова динамиченъ, пусть будетъ онъ таковымъ до конца». Театръ долженъ окончательно раскрыть свою динамическую сущность; итакъ онъ долженъ перестать быть «театромъ» въ смыслѣ только «зрѣлища». Мы хотимъ собираться, чтобы творить — «дѣять» — соборно, а не созерцать только.

Вяч. Ивановъ спрашиваетъ: «что должно быть предметомъ грядущей драмы?» и отвѣчаетъ: «всему долженъ быть въ ней просторъ: трагедіи и комедіи, мистеріи и лубочной сказкѣ, миѳу и общественности».

Символическая драма, которая перестаетъ быть уединенной и находитъ «гармоническое созвучіе съ самоопредѣленіемъ души народной»; божественная и героическая трагедія, подобная трагедіи античной (уподобленіе не въ архитектурномъ построеніи пьесъ, конечно; рѣчь идетъ о Рокѣ и Сатирѣ, какъ основахъ Трагедіи и Комедіи); мистерія, болѣе или

¹ Почему Матерлинка рядомъ съ Ибсеномъ, Матерлинка рядомъ съ Верхарномъ („Зори“, напр., и „Смерть Тентажиля“ рядомъ)?

Страдающій богъ двуликъ: Діонисъ — хмель, Аполлонъ — сновидѣніе. Душа Вяч. Иванова стремится къ пьесамъ діонисическимъ въ смыслѣ хмелевомъ. Это не значитъ, однако, что діонисическая драма, по Вяч. Иванову, должна быть непременно „оригіна“ по сво-

менѣе аналогичная средневѣковой; комедія въ стилѣ Аристофана — вотъ репертуаръ, предлагаемый Вяч. Ивановымъ.

Развѣ Натуралистическій театръ можетъ принять столь разнообразный репертуаръ? Нѣтъ. Образцовый театръ натуралистической техники — Московскій Художественный театръ пытался принять въ свое лоно театры: Античный («Антигона»), Шекспира («Юлій Цезарь», «Шейлокъ»), Ибсена («Эдда Габлеръ», «Привидѣнія» и др.), Матерлинка («Слѣпые» и др.) . . . И, несмотря на то, что имѣлъ во главѣ самаго талантливаго въ Россіи режиссера (Станиславскій) и цѣлый рядъ превосходныхъ актеровъ (Книпперъ, Качаловъ, Москвинъ, Савицкая), онъ оказался безсильнымъ воплотить столь обширный репертуаръ.

Утверждаю: всегда ему мѣшало въ этомъ — увлеченіе мейнингенской манерой инсценировки, ему мѣшала «натуралистическій методъ».

Московскій Художественный театръ, сумѣвшій воплотить лишь Театръ Чехова, остался въ концѣ концовъ «интимнымъ театромъ». Интимные театры — и всѣ тѣ, которые, опираясь то на мейнингенскій методъ, то на «настроеніе» Чеховскаго Театра, оказались безсильными расширить свой репертуаръ и тѣмъ самымъ расширить свою аудиторію.

Античный театръ съ каждымъ вѣкомъ все больше и больше дифференцировался, и интимные театры это — самая крайняя раздробленность, послѣднее развѣтвленіе Античнаго театра. Нашъ Театръ распался на Трагедію и Комедію, а между тѣмъ Античный театръ былъ Единымъ. И, мнѣ кажется,

ему внѣшнему выраженію. Хоровое начало онъ видитъ въ двухъ различныхъ картинахъ:

„Оргійное безуміе въ винѣ,
Оно весь міръ, смѣясь, колышетъ,
Но въ трезвости и мирной тишинѣ
Порою тожъ безумье дышитъ.
Оно молчитъ въ нависнувшихъ вѣтвяхъ
И сторожитъ въ пещерѣ жадной“.

Θ. Сологубъ.

„Равно діонисичны, по мнѣнію Вяч. Иванова, пляска дубравныхъ сатировъ и недвижимое безмолвіе потерявшейся (во внутреннемъ созерцаніи и ощущеніи бога) мѣнады“.

именно эта раздробленность Театра Единого на Интимные Театры и мѣшаетъ возрожденію Всенароднаго Театра, Театра-дѣйства, Театра-празднества.

Борьба съ натуралистическими методами, какую взяли на себя Театры исканій и нѣкоторые режиссеры¹, не случайна — она подсказана исторической эволюціей. Исканія новыхъ сценическихъ формъ — не капризъ моды, введеніе новаго метода инсценировки (условнаго) — не затѣя въ угоду толпы, жадно ищущей все болѣе острыхъ и острыхъ впечатлѣній.

Театры исканій и его режиссеры работаютъ надъ созданіемъ Условнаго театра затѣмъ, чтобы остановить развѣтвленіе Театра на Интимные, воскресить Театръ Единный.

Условный театръ предлагаетъ такую упрощенную технику, которая дастъ возможность ставить Матерлинка рядомъ съ Ведикиндомъ, Андреева рядомъ съ Сологубомъ, Блока рядомъ съ Пшибышевскимъ, Ибсена рядомъ съ Ремизовымъ.

Условный театръ освобождаетъ актера отъ декораций, создавая ему пространство трехъ измѣреній и давая ему въ распоряженіе естественную статуарную пластичность.

Благодаря условнымъ приѣмамъ техники рушится сложная театральная машина, постановки доводятся до такой простоты, что актеръ можетъ выйти на площадь и тамъ разыгрывать свои произведенія, не ставя себя въ зависимость отъ декораций и аксессуаровъ, специально приспособленныхъ къ театральной рампѣ, и отъ всего внѣшне-случайнаго.

Въ Греціи въ Софокло-Эврипидовское время состязаніе трагическихъ актеровъ дало *самостоятельную творческую дѣятельность актера*. Потомъ, съ развитіемъ сценической техники, творческія силы актера пали. Отъ усложненія техники, конечно, пала у насъ самодѣятельность актера. Оттого правъ Чеховъ — «блестящихъ дарованій теперь мало, это правда, но средній актеръ сталъ гораздо выше². Освобождая актера отъ случайно-нагроможденныхъ лишнихъ аксессуаровъ, упрощая

¹ Театръ-Студія въ Москвѣ, Станиславскій (въ пути отъ „Драмы жизни“), Gordon Craig (Англія), Reinhard (Берлинъ), я (Петербургъ).

² „Чайка“.

технику до возможного минимума, Условный театр тѣмъ самымъ вновь выдвигаетъ на первый планъ творческую самодѣятельность актера. Направляя всю свою работу на возрожденіе Трагедіи и Комедіи (въ первой выявляя Рокъ, во второй Сатиру), Условный театр избѣгаетъ «настроеній» Чеховскаго Театра, выявленіе которыхъ вовлекаетъ актера въ пассивныя переживанія, приучающихъ его быть творчески менѣе интенсивнымъ.

Разбивъ рампу, Условный театр опуститъ сцену на уровень партера, а построивъ дикцію и движенія актеровъ на ритмѣ, приблизитъ возможность возрожденія *пляски*, а слово въ такомъ театрѣ будетъ легко переходить въ напѣвный выкрикъ, въ напѣвное молчаніе.

Режиссеръ Условнаго театра ставитъ своей задачей лишь направлять актера, а не управлять имъ (въ противоположность мейнингенскому режиссеру). Онъ служитъ лишь мостомъ, связующимъ душу автора съ душою актера. Претворивъ въ себѣ творчество режиссера, актеръ — *одинъ* лицомъ къ лицу съ зрителемъ, и отъ тренія двухъ свободныхъ началъ — творчество актера и творческая фантазія зрителя — зажигается истинное пламя.

Какъ актеръ свободенъ отъ режиссера, такъ и режиссеръ свободенъ отъ автора. Ремарка послѣдняго для режиссера лишь необходимость, вызванная техникой того времени, когда пьеса писалась. Подслушавъ внутренній діалогъ, режиссеръ свободно выявляетъ его въ ритмѣ дикціи и ритмѣ пластики актера, считаясь лишь съ тѣми ремарками автора, которыя внѣ плана технической необходимости.

Условный методъ, наконецъ, полагаетъ въ театрѣ четвертаго *творца*, послѣ автора, режиссера и актера; это — *зритель*. Условный театр создаетъ такую инсценировку, при которой зрителю приходится своимъ воображеніемъ *творчески дорисовывать* данныя сценой *намек*¹.

Условный театр таковъ, что зритель «ни одной минуты

¹ См. мою замѣтку въ „Вѣсахъ“, 1907, № 6: „Изъ писемъ о театрѣ“.

не забываетъ, что передъ нимъ актеръ, который *играетъ*, а актеръ — что передъ нимъ зрительный залъ, подъ ногами сцена, а по бокамъ — декорации. Какъ въ картинѣ: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это краски, полотно, кисть, а вмѣстѣ съ тѣмъ получаешь высшее и просвѣтленное чувство жизни. И даже часто такъ: чѣмъ больше *картина*, тѣмъ сильнѣе чувство *жизни*»¹.

Условная техника борется съ иллюзіонарнымъ приѣмомъ. Ему не нужна иллюзія, какъ аполлиническая греза. Условный театръ, фиксируя статуарную пластичность, — закрѣпляетъ въ памяти зрителя отдѣльныя группировки, чтобы пропустили мимо словъ рѣковыя ноты трагедіи.

Условный театръ не ищетъ разнообразія въ *mise en scène*, какъ это всегда дѣлается въ Натуралистическомъ театрѣ, гдѣ богатство планировочныхъ мѣстъ создаетъ калейдоскопъ быстро мѣняющихся позъ. Условный театръ стремится къ тому, чтобы ловко владѣть линіей, построеніемъ группъ и колоритомъ костюмовъ, и въ своей неподвижности даетъ въ тысячу разъ больше движенія, чѣмъ Натуралистическій театръ. Движеніе на сценѣ дается не движеніемъ въ буквальномъ смыслѣ слова, а распредѣленіемъ линій и красокъ, а также тѣмъ, насколько легко и искусно эти линіи и краски скрещиваются и вибрируютъ.

Если Условный театръ хочетъ уничтоженія декораций, поставленныхъ въ одномъ планѣ съ актеромъ и аксессуарами, не хочетъ раппы, игру актера подчиняетъ ритму дикціи и ритму пластическихъ движеній, если онъ ждетъ возрожденія пляски — и зрителя вовлекаетъ въ активное участіе въ дѣйствіи, — не ведетъ ли такой Условный театръ къ возрожденію Античнаго?

Да.

¹ Л. Андреевъ (изъ письма ко мнѣ). Цитируемый отрывокъ читатель встрѣтитъ въ этой книгѣ еще разъ (стр. 86) вмѣстѣ съ предшествующими ему пятью строками. Объясняется это тѣмъ, что за мѣтка „Max Reinhardt“ (стр. 83) съ цитатой изъ письма Л. Н. Андреева, появившаяся въ печати ранѣе статьи „Къ исторіи и техникѣ Театра“, отчасти послужила матеріаломъ для послѣдней.

Античный театр по своей архитектурѣ есть именно тотъ самый театръ, въ которомъ есть все, что нужно нашему сегоднешнему театру: здѣсь нѣтъ декораций, пространство — трехъ измѣреній, здѣсь нужна статуарная пластичность.

Въ архитектуру такого театра будутъ, конечно, внесены незначительныя поправки согласно требованіямъ нашихъ дней, но именно Античный театръ съ его прѣстоломъ, съ его подковообразнымъ расположеніемъ мѣстъ для публики, съ его орхестрой — тотъ единственный театръ, который способенъ принять въ свое лоно желанное разнообразіе репертуара: «Балаганчикъ» — Блока, «Жизнь Человѣка» — Андреева, трагедіи Материнка, пьесы Кузмина, мистеріи Ал. Ремизова, «Даръ мудрыхъ пчель» — Ѳ. Сологуба и еще много прекрасныхъ пьесъ новой драматургіи, еще не нашедшихъ своего Театра.

1907 г.

КЪ ПОСТАНОВКЪ «ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ» НА МАРИНСКОМЪ ТЕАТРЪ 30 ОКТЯБРЯ 1909 ГОДА¹.

I.

Если отнять у оперы слово, представляя ее на сценѣ, мы получимъ въ сущности видъ *пантомимы*.

Въ пантомимѣ же каждый эпизодъ, всѣ движенія этого эпизода (его пластическія модуляціи), какъ и жесты отдѣльныхъ лицъ, группировка ансамбля — точно предопредѣлены музыкой, — модификаціей ея темповъ, ея модуляціей, вообще — ея рисункомъ.

Въ пантомимѣ ритмы движеній, жестовъ и ритмъ группировокъ строго слиты съ ритмомъ музыки; и только при достиженіи этой слитности ритма, представляемаго на сценѣ, съ ритмомъ музыки, пантомима можетъ считаться идеально выполненной на сценѣ.

Почему же оперные артисты въ движеніяхъ своихъ и жестахъ не слѣдуютъ съ математической точностью темпу музыки, — тоническому рисунку партитуры?

Развѣ прибавленное пантомимнымъ артистамъ пѣніе мѣняетъ существующее въ пантомимѣ взаимоотношеніе между музыкой и инсценировкой?

Происходитъ же это, я думаю, оттого, что игру свою опер-

¹ Изъ афиши перваго спектакля: текстъ въ переводѣ В. Коломійцева; капельмейстеръ — Э. Ф. Направникъ; декорации, костюмы и бутафорія князя А. К. Шервашидзе; сценическая постановка Вс. Мейерхольда; Тристанъ — И. В. Ершовъ, Изольда — М. Б. Черкасская; Брангена — М. Э. Марковичъ, Курвеналь — А. В. Смирновъ, Маркъ — В. И. Касторскій, Мелотъ — Н. В. Андреевъ 2-й, Кормчій — Н. Ф. Маркевичъ, Пастухъ — Г. П. Угриновичъ, Матрость — А. М. Ланскій.

ный артистъ создаетъ преимущественно въ планѣ матеріала, извлекаемаго имъ не изъ партитуры, но изъ либретто.

Матеріаль же этотъ въ большинствѣ случаевъ настолько *жизненень*, что даетъ соблазнъ къ приемамъ, уподобляющимся приемамъ игры бытового театра. И смотря по времени: если оперная сцена переживаетъ вмѣстѣ съ драматическимъ театромъ тотъ періодъ, когда царитъ жестъ условной красоты, напоминающей маріонетку, которую двигаютъ только для того, чтобы она казалась живой, — игра оперныхъ артистовъ этого періода условна, какъ была условна игра французскихъ актеровъ эпохи Расина и Корнеля; если же оперная сцена переживаетъ съ драматическимъ театромъ время увлечения натурализмомъ, игра актеровъ становится близкой къ дѣйствительной жизни, и мѣсто условныхъ «оперныхъ жестовъ» заступаетъ жестъ-автоматъ, очень реальный; это жестъ рефлекторной привычки, имъ сопровождаемъ мы въ повседневной жизни наши разговоры.

Въ первомъ случаѣ разладъ между ритмомъ, диктуемымъ оркестромъ, и ритмомъ жестовъ и движеній почти неощутимъ (хотя эти жесты неприятно-сладки, пряно-красивы, глупо-маріонеточны, — все же они соритмичны); разладъ ихъ лишь въ томъ, что движенію не придана осмысленность и строгая выразительность, какъ того требовалъ Вагнеръ, на примѣръ. Зато во второмъ случаѣ разладъ этотъ невыносимъ: во-первыхъ, потому, что музыка становится въ дисгармонію съ реальностью жеста-автомата, жеста повседневности, и оркестръ, какъ въ плохихъ пантомимахъ, превращается въ аккомпаниатора, играющаго ритурнели, *refrain*; во-вторыхъ, потому, что происходитъ роковая раздвоенность зрителя: чѣмъ лучше игра, тѣмъ наивнѣе самая сущность опернаго искусства; въ самомъ дѣлѣ, уже одно то обстоятельство, что люди, ведущіе себя на сценѣ, какъ вызванные изъ жизни, вдругъ начинаютъ пѣть, — естественно кажется нелѣпымъ. Недоумѣніе Л. Н. Толстого при видѣ поющихъ людей объясняется просто: пѣніе оперной партіи, сопровождаемое реальнымъ исполненіемъ роли, неминуемо вызоветъ у чуткаго зрителя усмѣшку. Въ основѣ опернаго искусства лежитъ условность — *люди поютъ*; нельзя поэтому

вводитъ въ игру элементъ естественности, ибо условность, тотъ-часъ же становясь въ дисгармонію съ реальнымъ, обнаруживаетъ свою якобы несостоятельность, т. е. падаетъ основа искусства. *Музыкальная драма должна исполняться такъ, чтобы у слушателя-зрителя ни одной секунды не возникало вопроса, почему эту драму актеры поютъ, а не говорятъ.*

Образцомъ такой интерпретаціи ролей, когда у слушателя-зрителя не является вопроса: «почему актеръ поетъ, а не говоритъ», можетъ служить творчество Шаляпина.

Онъ сумѣлъ удержаться какъ бы на гребнѣ крыши съ двумя уклонами, не падая ни въ сторону уклона натурализма, ни въ сторону уклона той оперной условности, которая пришла къ намъ изъ Италіи XVI вѣка, когда для пѣвца важно было въ совершенствѣ показать искусство производить рулады, когда отсутствовала всякая связь между либретто и музыкой.

Въ игрѣ Шаляпина всегда *правда*, но не жизненная, а театральная. Она всегда приподнята надъ жизнью, — эта нѣсколько разукрашенная правда искусства.

У Бенуа¹ въ «Книгѣ о Новомъ театрѣ» есть: «герой можетъ погибнуть, но и въ этой гибели важно, чтобы чувствовалась сладость улыбки божества». Эта улыбка чувствуется въ развязкахъ нѣкоторыхъ трагедій Шекспира («Лиръ», напр.), у Ибсена, въ моментъ гибели Сольнесса, Хильда слышитъ «арфы въ воздухѣ», Изольда «таетъ въ дыханіи безпредѣльныхъ міровъ». Эта же «сладость улыбки божества» чувствуется въ смерти Бориса у Шаляпина. Да и одинъ ли только моментъ гибели озаряется у Шаляпина «улыбкой божества»? Достаточно вспомнить сцену у собора («Фаустъ»), гдѣ Мефистофель-Шаляпинъ является отнюдь не торжествующимъ духомъ зла, но пасторомъ-обличителемъ, какъ бы скорбящимъ духовникомъ Маргариты, — голосомъ совѣсти. Такимъ образомъ недостойное, уродливое, низкое (въ шиллеровскомъ смыслѣ) чрезъ шаляпинское преобразеніе являются предметомъ эстетическаго наслажденія.

Далѣе, Шаляпинъ — одинъ изъ немногихъ художниковъ

¹ Вездѣ, гдѣ въ настоящей книгѣ упоминается это имя, рѣчь идетъ о художникѣ Александрѣ Николаевичѣ Бенуа.

оперной сцены, который, точно слѣдуя за указаніями нотной графики композитора, даетъ своимъ движеніямъ *рисункъ*. И этотъ пластическій рисунокъ всегда гармонически слить съ тоническимъ рисункомъ партитуры.

Въ качествѣ иллюстрирующаго примѣра синтеза пластической ритмики и ритмики музыкальной можетъ служить интерпретація Шаляпинымъ Шабаша на Брокенѣ (оп. Бойто), гдѣ ритмичны не только *движенія и жесты* Мефистофеля — вождя хоровода, но даже въ напряженной *неподвижности* (словно окаменѣлости) изступленія слушатель-зритель угадываетъ ритмъ, диктуемый оркестровымъ движеніемъ.

Синтезъ искусствъ, положенный Вагнеромъ въ основу его реформы музыкальной драмы, будетъ эволюировать, — великій архитекторъ, живописецъ, дирижеръ и режиссеръ, составляющіе звенья его, будутъ вливать въ Театръ Будущаго все новыя и новыя творческія инициативы свои, но, разумѣется, синтезъ этотъ не можетъ быть осуществленнымъ безъ прихода *новаго актера*.

Такое явленіе, какъ Шаляпинъ, впервые предуказало актеру музыкальной драмы единственный путь къ величественному зданію, воздвигнутому Вагнеромъ.

Но большинство проглядѣло въ Шаляпинъ то именно, что должно считаться *идеаломъ* опернаго артиста; театральная правда шаляпинскаго творчества понята была, какъ жизненная правда, — показалось, что это — натурализмъ. Произошло же это вотъ почему: выступленіе Шаляпина на сценѣ (въ частной оперѣ Мамонтова) совпало съ господствомъ Московскаго Художественнаго театра перваго періода (мейнингентство).

Свѣтъ такого значительнаго явленія, какъ Московскій Художественный театръ, былъ настолько силенъ, что подъ лучами его мейнингенской манеры творчество Шаляпина было истолковано какъ натуралистическій пріемъ, введенный въ оперу.

Режиссеръ и актеры опернаго театра думали, что они идутъ по стопамъ Шаляпина, когда въ «Фаустѣ» Маргарита въ пѣсенкѣ о «Фульскомъ королѣ» на фонѣ оркестра, гдѣ такъ кстати звучитъ прялка, поливала клумбу цвѣтовъ изъ садовой лейки . . .

Для актера музыкальной драмы творчество Шаляпина такой же родникъ, какъ жертвенникъ Діониса для трагедіи.

Но актеръ музыкальной драмы лишь тогда станетъ великимъ звеномъ вагнеровскаго синтеза, когда онъ творчество Шаляпина пойметъ не подъ лучами Московскаго Художественнаго театра, гдѣ игра актеровъ основана на законахъ *μίμησις*, но подъ лучами всемогущаго ритма.

Переходя далѣе къ движенію актеровъ музыкальной драмы въ связи съ ея характеристикой, замѣчу попутно, что въ мои намѣренія не входилъ подробный анализъ манеры игры Шаляпина, о которомъ я упомянулъ лишь для того, чтобы легче было понять, о какомъ искусствѣ опернаго актера идетъ рѣчь.

Начинаю же съ движеній и жестовъ актеровъ потому, что инсценировка музыкальной драмы должна быть создаваема не сама по себѣ, а въ связи съ этими движеніями, какъ эти послѣднія должны быть расположены въ зависимости отъ партитуры.

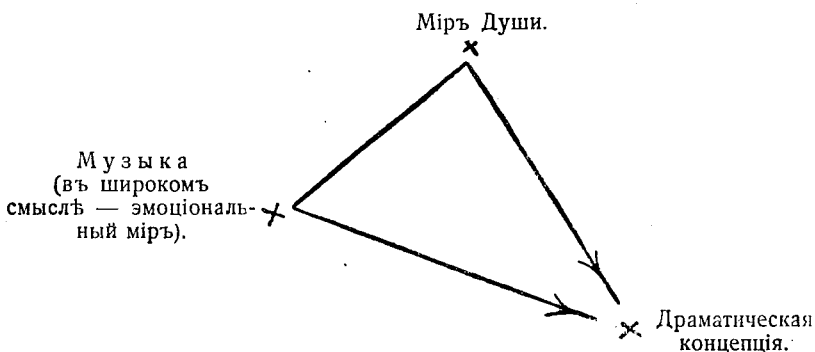
Въ методѣ инсценировки надо различать двѣ крупныхъ разновидности. Принявъ Глюка праотцомъ музыкальной драмы, мы имѣемъ два развѣтвленія, двѣ линіи: одна — Глюкъ-Веберъ-Вагнеръ; другая — Глюкъ-Моцартъ-Бизе.

Считаю долгомъ оговориться, что инсценировкѣ, подобной той, о которой рѣчь ниже, поддаются музыкальныя драмы типа Вагнера, т. е. тѣ, въ которыхъ либретто и музыка созданы безъ взаимнаго порабощенія.

Драматическая концепція музыкальныхъ драмъ, чтобы начать жить, не можетъ миновать сферы музыкальной, тѣмъ самымъ она во власти таинственнаго міра нашихъ чувствованій; ибо міръ нашей Души въ силахъ проявить себя лишь черезъ музыку и, наоборотъ, одна только музыка въ силахъ во всей полнотѣ выявить міръ Души.

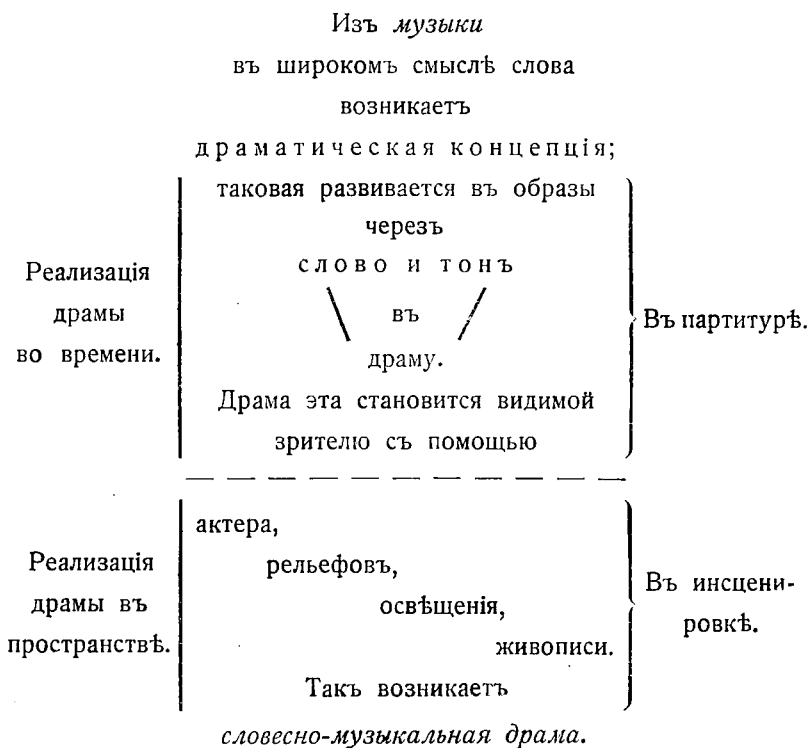
Черпая свое творчество изъ нѣдръ музыки, конкретный образъ этого творчества авторъ музыкальной драмы оживляетъ въ *словѣ* и *тонѣ* и такъ возникаетъ партитура = словесно-музыкальный текстъ.

Аппія («Die Musik und die Inszenierung») не видитъ возможности придти къ драматической концепціи иначе, какъ сначала повергнувъ себя въ міръ эмоцій, — въ музыкальную сферу.



Правый ходъ Аппія не считаетъ возможнымъ; драматическая концепція, созданная безъ хода черезъ музыку, даетъ негодное либретто.

И еще, какъ наглядно Аппія опредѣляетъ взаимоотношенія элементовъ опернаго театра:



Музыка, опредѣляющая время всему происходящему на сценѣ, даетъ ритмъ, не имѣющій ничего общаго съ повседневностью. Жизнь музыки — не жизнь повседневной дѣйствительности. «Жизнь не такая, какъ она есть, не такая, какой должна быть, а какъ она представляется въ мечтахъ» (Чеховъ).

Сценическій ритмъ, вся сущность его — антиподъ сущности дѣйствительной, повседневной жизни.

Поэтому весь сценическій обликъ актера долженъ явиться художественной выдумкой, иногда, быть можетъ, и опирающейся на реалистическую почву, но въ конечномъ счетѣ представшей въ образѣ, далеко не идентичномъ тому, что видимъ въ жизни. Движенія и жесты актера должны быть въ *rapport* къ условному разговору-пѣнію.

Мастерство актера натуралистической драмы въ наблюдении жизни и въ перенесении элементовъ наблюдения въ свое творчество; мастерство актера музыкальной драмы не можетъ подчинить себя одному лишь опыту жизни.

Мастерство актера натуралистической драмы находится въ большинствѣ случаевъ въ подчинении произволу его темперамента. Партитура, предписывающая опредѣленный метръ, освобождаетъ актера музыкальной драмы отъ подчинения произволу личнаго темперамента.

Актеръ музыкальной драмы долженъ постичь сущность партитуры и перевести всѣ тонкости оркестроваго рисунка на языкъ пластическаго рисунка.

И вотъ актеру музыкальной драмы предстоитъ добиться мастерства въ тѣлесной гибкости.

Тѣло человѣческое — гибкое, подвижное, ставъ въ ряды «выразителей» вмѣстѣ съ оркестромъ и обстановкой, начинаетъ принимать активное участіе въ сценическомъ движеніи.

Человѣкъ вмѣстѣ съ согармонической обстановкой и соритмичной музыкой являетъ собой уже *произведение искусства*.

Въ чемъ же тѣло человѣческое, гибкое для служения сценѣ, гибкое въ своей выразительности, достигаетъ высшаго своего развитія?

Въ танцѣ.

Ибо танецъ и есть движеніе человѣческаго тѣла въ ритмической сферѣ. Танецъ для нашего тѣла то же, что музыка для нашего чувства: искусственно созданная, не обращающаяся къ содѣйствию познанія, форма.

Музыкальную драму Рих. Вагнеръ опредѣлил, какъ «симфонію, которая становится видимой, которая уясняется въ видимости и понятномъ дѣйствиі» («*ersichtlichgewordene Thaten der Musik*»). Симфонія же для Вагнера цѣнна заключенной въ ней танцевальной основой. «Гармонизированный танецъ — основаніе современной симфоніи», замѣчаетъ Вагнеръ. Седьмую (A-dur) симфонію Бетховена онъ называетъ «апоѳеозомъ танца».

Итакъ, «видимое и понятное дѣйствиі», а его выявляетъ актеръ, есть дѣйствиі танца.

Разъ корнемъ жестовъ для музыкальной драмы является танецъ, то оперные артисты должны учиться жесту не у актера бытового театра, но у балетмейстера¹.

«Музыкальное и поэтическое искусства становятся понятными... лишь черезъ танцевальное искусство» (Вагнеръ).

Тамъ, гдѣ слово теряетъ силу выразительности, начинается языкъ танца. Въ старо-японскомъ театрѣ на такъ называемой Но-сценѣ, гдѣ разыгрывались пьесы наподобіе нашихъ оперъ, актеръ обязательно былъ вмѣстѣ съ тѣмъ и танцовщикомъ.

Помимо гибкости, дѣлающей опернаго пѣвца въ своихъ движеніяхъ танцовщикомъ, еще одна особенность отличаетъ актера музыкальной драмы отъ актера драмы словесной. Актеръ послѣдней, желая показать, что воспоминаніе причинило ему боль, мимируетъ такъ, чтобы показать зрителю свою боль. Въ музыкальной драмѣ объ этой боли можетъ рассказать публикѣ музыка.

Такимъ образомъ оперный артистъ долженъ принять *прин-*

¹ Рѣчь идетъ, конечно, о балетмейстерѣ новаго типа. Идеальнымъ балетмейстеромъ новой школы мнѣ кажется на современномъ театрѣ М. М. Фокинъ.

цпль экономіи жеста, ибо жестомъ ему надо лишь дополнять пробѣлы партитуры или дорисовывать начатое и брошенное оркестромъ.

Въ музыкальной драмѣ актеръ не единственный элементъ, образующій звено между поэтомъ и публикой. Здѣсь онъ лишь одно изъ выразительныхъ средствъ, не болѣе и не менѣе важное, чѣмъ всѣ другія средства выраженія, а потому ему и надлежитъ встать въ ряды своихъ собратьевъ-выразителей.

Но, конечно, прежде всего черезъ актѣра музыка переводитъ мѣру времени въ пространство.

До инсценированія музыка создавала картину иллюзорно лишь во времени, въ инсценировкѣ музыкой побѣждено пространство. Иллюзорное стало реальнымъ черезъ мимику и движенія актѣра, подчиненныя музыкальному рисунку; овеществлено въ пространствѣ то, что витало лишь во времени.

II.

Говоря о «Театрѣ будущей эпохи», театрѣ, который долженъ явиться «союзомъ всѣхъ искусствъ», Вагнеръ называетъ *Шекспира* (того періода, когда онъ не выходилъ еще изъ «товарищества») «Оэсписомъ трагедіи будущаго» («какъ телѣжка Оэсписа относится къ театру Эсхила и Софокла, такъ будетъ относиться и театръ Шекспира къ театру будущей эпохи»); о Бетховенѣ¹ же говоритъ, — вотъ кто нашель языкъ будущаго художника.

И вотъ Вагнеръ видитъ Театръ Будущаго тамъ, гдѣ эти поэты протянуть другъ другу руки.

И еще, Вагнеръ особенно четко занесъ на листы своихъ письменъ грезу: «поэтъ найдетъ свое искупленіе» тамъ, гдѣ «мраморныя творенія Фидія одѣнутся въ плоть и кровь».

Въ шекспировскомъ театрѣ дорого Вагнеру, во-первыхъ, то, что труппа составляла то идеальное товарищество, которое

¹ По мнѣнію Вагнера, Бетховенъ является главнымъ зиждителемъ симфоніи, въ основѣ которой лежитъ столь цѣнный для Вагнера „гармонизированный танецъ“.

являло собою *Идос* въ платоновскомъ смыслѣ («eine besondere Art von ethischer Gemeinschaftsform», по выраженію Th. Lessing'a: «Theater-Seele», Studie über Bühnenästhetik und Schauspielkunst). Во-вторыхъ, въ шекспировскомъ театрѣ Вагнеръ бидѣлъ приближеніе къ образцу всенароднаго искусства: «драма Шекспира является столь вѣрнымъ изображеніемъ міра, что въ артистическомъ воспроизведеніи идей невозможно различить въ нихъ субъективной стороны поэта». Въ творествѣ Шекспира, по мнѣнію Вагнера, звучала душа народа.

Такъ какъ я поставилъ основой своей темы планъ техническій, то въ указаніи Вагнеромъ (при его влюбленности въ античный міръ) на Шекспира, какъ на образецъ, достойный подражанія, я отмѣчу слѣдующее.

Въ простотѣ архитектоники шекспировской сцены Вагнеру нравилось то, что актеры театра Шекспира играли на сценѣ, со всѣхъ сторонъ окруженные зрителями. Вагнеръ называетъ (очень мѣтко и остроумно) передній планъ сцены старо-англійскаго театра «der gebärende Mutterschoos der Handlung».

Но вѣдь не авансцену же ренессанснаго театра, которую такъ широко пользовались итальянскіе пѣвцы, могъ считать Вагнеръ повтореніемъ любопытной формы старо-англійской сцены!?

Конечно, нѣтъ. Во-первыхъ, Вагнеръ преклонялся передъ формой античнаго театра, гдѣ тотъ планъ, который могъ бы напомнить нашу авансцену (оркестра), занять у Вагнера скрытымъ оркестромъ¹; а во-вторыхъ, предлагая возвести человѣка въ культъ и мечтая о пластическомъ преобразеніи его на сценѣ, Вагнеръ, конечно, не могъ считать авансцену нашихъ театровъ удобнымъ мѣстомъ для группировокъ, основанныхъ на *принципѣ пластическаго преобразенія*, и вотъ какъ представляетъ себѣ Вагнеръ это преобразеніе:

«Когда человѣкъ дастъ прекрасное развитіе своему тѣлу, тогда объектомъ искусства долженъ, несомнѣнно, стать

¹ См. „Вагнеръ и Діонисово дѣйство“ въ книгѣ Вячеслава Иванова „По звѣздамъ“ (издательство „Оры“, Спб. 1909).

живой, совершенный человекъ. Но желаннымъ искусствомъ послѣдняго является драма. Поэтому, искупленіемъ пластики будетъ волшебное превращеніе камня въ мясо и кровь человека, превращеніе неподвижнаго, — въ оживленное, монументальнаго — въ современное. Лишь когда творческія стремленія перейдутъ въ душу танцора, мима, пѣвца и драматическаго артиста, можно надѣяться на удовлетвореніе этихъ стремленій. Настоящая пластика будетъ существовать тогда, когда скульптура прекратится и претворится въ архитектуру, когда ужасное одиночество этого одного человека, высѣченнаго изъ камня, смѣнится безконечнымъ множествомъ живыхъ дѣйствительныхъ людей, — когда мы будемъ вспоминать о дорогой мертвой скульптурѣ въ вѣчно юбновляющемся одухотворенномъ мясѣ и крови, а не въ мертвой мѣди или мраморѣ, когда мы соорудимъ изъ камня театральные подмостки для живого произведенія искусства и уже не будемъ стараться выразить въ этомъ камнѣ живого человека» (Вагнеръ).

Вагнеръ отвергаетъ не только скульптуру, но и портретную живопись: «ей нечего будетъ дѣлать тамъ, гдѣ прекрасный человекъ въ свободныхъ художественныхъ рамкахъ, безъ кисти и полотна, явится объектомъ искусства».

И вотъ Вагнеръ взываетъ къ архитектурѣ. Пусть архитекторъ поставитъ себѣ задачей построить зданіе театра такъ, чтобы человекъ былъ «объектомъ искусства для самого себя». Какъ только живой образъ человека превращается въ единицу пластическую, такъ тотчасъ же всплываетъ проблема новой сцены (въ смыслѣ ея архитектуры).

На протяженіи всего XIX вѣка проблема эта по временамъ всплываетъ, особенно въ Германіи.

Вотъ что говоритъ глава романтической школы Людвигъ Тикъ въ письмѣ своемъ къ Раумеру (передаю содержаніе, не цитируя): Я ужъ не разъ говорилъ съ вами о томъ, что считаю возможнымъ найти средства для переустройства сцены такъ, чтобы приблизить ее по своей архитектоникѣ къ старо-англійской сценѣ. Но для этого наши сцены должны бы быть, по крайней мѣрѣ, въ два раза шире тѣхъ, къ которымъ мы привыкли. Давно слѣдовало бы оставить глубину сцены, такъ какъ она

дѣлаеть подмостки антихудожественными и антидраматическими.

Для «выходовъ» и «уходовъ» слѣдовало бы использовать не глубину сцены, а боковыя кулисы, — иными словами, слѣдовало бы повернуть сцену другою стороною къ публикѣ, — поставить въ профиль все то, что намъ представляется en face.

«Театры глубоки и высоки, вмѣсто того, чтобы быть широкими и неглубокими, на подобіе барельефа». Тикъ полагалъ, что *старо-англійская сцена имѣла нѣкоторое сходство съ греческой*. Ему нравилось въ ней то, что, во-первыхъ, она обо всемъ лишь намекала; во-вторыхъ, то, что сцена (въ тѣсномъ смыслѣ слова) *была впереди*; все то, что можно бы было назвать нашими кулисами, представляло зрителю дѣйствіе въ непосредственной близости; и фигуры актеровъ, находившихся на подмосткахъ, ни на секунду не терялись у зрителей изъ виду, какъ фигуры на цирковой аренѣ.

Вопросъ о томъ, какъ бы помѣстить живопись и фигуры человѣческія въ разные планы, очевидно, усиленно занимает знаменитаго архитектора-классика Шинкеля (1781—1841), такъ какъ и онъ предлагаетъ образцы новой сцены, которые совпадаютъ съ мечтой Вагнера видѣть «ландшафтную живопись», какъ отдаленный задній планъ, подобно тому, какъ въ древне-греческомъ театрѣ эллинскій пейзажъ былъ отдаленнымъ фономъ. «Природа была для грека лишь *рамками* для человѣка — и боги, олицетворявшіе, по греческому представленію, силы природы, были именно человѣческими богами. Всякое явленіе природы грекъ стремился облечь въ человѣческій видъ, и природа имѣла для него безконечную привлекательность лишь въ образѣ человѣка» . . .

«Ландшафтная живопись должна стать душою архитектуры; она научить насъ устроить сцену для драмы будущаго, въ которой сама она представитъ живыя *рамки* природы для живого, а не скопированнаго человѣка».

«То, что *скульпторъ и историческій живописецъ* старались создать на камнѣ и на полотнѣ, актеръ создастъ теперъ на себѣ, на своей фигурѣ, на членахъ своего тѣла, отпечатлѣтъ

на чертахъ своего лица для сознательной художественной жизни. Тѣ же мотивы, которые руководили скульпторомъ, передававшимъ формы человѣка, руководятъ теперь актеромъ, — его мимикой. Глазъ, помогавшій историческому живописцу находить самое лучшее, привлекательное и характерное въ рисункѣ, краскахъ, одеждахъ и распланировкѣ группъ, регулируетъ теперь распланировку живыхъ людей» (Вагнеръ).

Изъ того, что высказалъ Вагнеръ по поводу мѣста живописи на сценѣ, — о переднемъ планѣ въ рукахъ архитектора, о художникѣ, котораго онъ зоветъ въ театръ не для одной живописи (она имѣетъ мѣсто лишь какъ *Hintergrund*), но и для режиссуры; изъ того, что въ другихъ мѣстахъ Вагнеръ пишетъ о *Stimmung* во всемъ, что касается освѣщенія, линий, красокъ, о крайней необходимости хорошо видѣть чеканку движеній и жестовъ актера, его мимики, объ акустическихъ условіяхъ, выгодныхъ для декламации актера, изъ всего этого ясно, что байрейтская сцена не могла удовлетворить подобнаго рода требованіямъ Вагнера, ибо она еще не окончательно порвала связь съ традиціями ренессансной сцены, а главное, режиссеры, инсценировавшіе Вагнера, не считали нужнымъ принимать во вниманіе основной взглядъ этого реформатора на сцену, какъ на *пьедесталь для скульптуры*.

III.

Осуществить мечту Тика, Иммермана, Шинкеля, Вагнера, — мечту возрожденія характерныхъ особенностей античной и старо-англійскихъ сценъ, взялъ на себя *Георгъ Фуксъ* въ Мюнхенѣ («*Künstlertheater*») ¹.

Особенность этой сцены та, что передній планъ рассчитанъ лишь на *рельефы*.

Подъ рельефами подразумѣваются *пратикабли въ широ-*

¹ См.: а) „Ежегодн. Имп. театровъ“, 1909, вып. III. Заграничныя письма. Письмо III. „Мюнхенскій Театръ Художниковъ“; б) „Аполлонъ“, 1909, № 2. G. Fuchs, „Мюнхенскій Художественный театръ“.

комъ смыслѣ (дословный переводъ французскаго «praticable» и нѣмецкаго «prakticabel» — годный къ употребленію); слѣдовательно, это не только тѣ части живописи, написанныя отдѣльно отъ «проспекта», которыя служатъ исключительно цѣлямъ живописнымъ — усилить эффектъ перспективы, или усилить свѣтъ на проспектѣ (въ каковомъ случаѣ за пратикаблями ставятся электрическіе «бережки»); терминъ «рельефъ» называютъ здѣсь и не въ томъ узкомъ значеніи, какое придалъ ему Московскій Художественный театръ, гдѣ «рельефами» называютъ лѣпныя части, прибавленныя къ писаной декорации для усиленія иллюзіи настоящаго.

Прадикабли-рельефы это тѣ части матеріала, дополнительнаго къ декорациямъ, которыя не иллюзорны для глазъ зрителя, но овеществлены; онѣ даютъ актеру возможность прикасаться къ нимъ, — служатъ какъ бы пьедесталомъ для скульптуры. Такимъ образомъ, первый планъ, превращенный въ «рельеф-сцену» и сильно отдаленный отъ живописи, поставленной во второмъ планѣ, даетъ возможность избѣжать той обычной непріятности для эстетическаго вкуса зрителя, когда тѣло человеческое (три измѣренія) стоитъ рядомъ съ живописью (два измѣренія), — непріятности, которая еще возрастаетъ, когда противорѣчіе между фиктивной сущностью декораций и тѣмъ «настоящимъ», что вноситъ на сцену своимъ тѣломъ актеръ, стараются смягчить введеніемъ рельефа въ самую картину, т. е. въ тѣхъ случаяхъ, когда живопись, являясь не только какъ Hintergrund, но находясь и на переднемъ планѣ, попадаетъ въ одну плоскость съ рельефами. «Вводитъ рельефъ въ картину, вводитъ музыку въ чтеніе, живопись въ скульптуру, все это такіе промахи противъ «хорошаго вкуса», которые коробятъ эстетическое чувство» (Бенуа).

Для того, чтобы выявить этотъ принципъ «рельеф-сцены», Георгу Фуксу пришлось заново выстроить театръ.

Вынужденные работать на сценѣ типа ренессанснаго театра и желая испробовать столь подходящій для инсценировки вагнеровскихъ драмъ методъ дѣленія сцены на два плана («сцена-рельефъ» — первый, «живопись» — второй), мы сразу сталкиваемся съ однимъ громаднымъ препятствіемъ, которое за-

ставляетъ всѣми силами души ненавидѣть конструкцію ренессансной сцены.

Авансцена, которая въ доброе старое время служила для выхода артистовъ съ ихъ аріями ближе къ публикѣ (будто концертная эстрада для исполненія пѣвцомъ романса, ничѣмъ не связаннаго ни съ предыдущими, ни съ послѣдующими номерами концерта), — эта авансцена, которая сдѣлалась лишнимъ мѣстомъ послѣ исчезновенія пѣвцовъ-кастратовъ и пѣвицъ, продолжавшихъ гимнастическія рулады (да простятъ мнѣ колоратурныя сопрано, что я не считаю ихъ въ кругу того театра музыкальной драмы будущаго, о которомъ идетъ рѣчь), — авансцена, которую покинулъ современный оперный актеръ, такъ какъ либретто, уже не стоящее отдѣльно, какъ въ старыхъ итальянскихъ операхъ, обязываетъ его плести сѣть сценическаго дѣйствія вмѣстѣ со своими партнерами, — авансцена эта, такъ сильно выдвинутая впередъ, къ сожалѣнію, не можетъ быть использована какъ «сцена-рельефъ», такъ какъ она вынесена передъ занавѣсомъ, и это обстоятельство не позволяетъ воспользоваться ею, какъ планировочнымъ мѣстомъ.

Эта неприятность принудила насъ создать «сцену-рельефъ»¹ не на авансценѣ, а на первомъ планѣ и, такимъ образомъ, «сцена-рельефъ» не находится въ той желанной близости къ публикѣ, чтобы мимическая игра и пластическія движенія актеровъ были замѣтнѣе.

Сцена ренессанснаго театра — коробка съ вырѣзаннымъ въ одной стѣнкѣ «окномъ», обращеннымъ къ зрителю (низъ коробки — полъ сцены, боковыя части коробки — боковыя части сцены, скрытыя кулисами, крышка коробки — верхъ сцены, невидимый зрителю).

Нѣтъ достаточной ширины (боковыя стѣнки коробки не отнесены далеко отъ краевъ окна ея), чтобы не надо было закрывать ея боковыхъ стѣнокъ отъ взоровъ публики, развѣшивая по бокамъ тряпки (кулисы); нѣтъ достаточной

¹ Опытъ со „сценой-рельефомъ“ проведенъ во II и III актахъ Тристана“.

высоты, чтобъ обойтись безъ порталныхъ суконъ и «пад-дугъ».

Актеры, находящіеся на этой сценѣ-коробкѣ съ развѣшанными (по бокамъ и сверху) размалеванными тряпками и разставленными по полу сцены размалеванными пратикаблями, теряются въ ней, «какъ миниатюры въ огромной рамѣ» (Э. Т. А. Гофманъ).

Если на авансцену, находящуюся внѣ занавѣса, положить коверъ, придавъ ему значеніе колоритнаго пятна, созвучнаго съ боковыми сукнами, если прилегающій къ авансценѣ планъ превратить въ пьедесталь для группировокъ, построивъ на этомъ планѣ «сцену-рельефъ», если, наконецъ, задній перспектъ, помѣщенный въ глубинѣ, подчинить исключительно живописной задачѣ, создавъ изъ него выгодный фонъ для человѣческихъ тѣлъ и ихъ движеній, — то недостатки ренессансной сцены будутъ въ достаточной мѣрѣ смягчены.

Построеніе просцениума въ Байрейтѣ, значительно уступавшее тому, которое осуществлено Фуксомъ (Künstlertheater), все же было отмѣчено Вагнеромъ въ томъ смыслѣ, что фигуры на этомъ просцениумѣ представляются въ увеличенномъ видѣ.

Именно это обстоятельство, — что фигуры вырастаютъ, — дѣлаетъ привлекательной «сцену-рельефъ» для вагнеровскихъ драмъ, и не потому, конечно, что мы хотимъ видѣть передъ собою гигантовъ, но потому, что пластическими становятся изломы тѣла отдѣльнаго лица и группировка ансамбля.

Конструкція «сцены-рельефа» не самоцѣль, а лишь средство; цѣлью является драматическое дѣйствіе; оно возникаетъ въ воображеніи зрителя, которое обостряется, благодаря ритмическимъ волнамъ тѣлесныхъ движеній; волны же эти должны распространяться на пространствѣ, которое могло бы способствовать зрителю воспринимать линіи движеній, жестовъ, позъ...

Разъ сцена должна оберегать принципъ движенія тѣла въ пространствѣ, она должна быть конструирована такъ, чтобы линіи ритмическихъ выявленій выступали отчетливо. Отсюда — все то, что служить пьедесталомъ актеру, все то, на что онъ

облокачивается, съ тѣмъ соприкасается — все скульптурно, а расплывчатость живописи отдана фону.

Самая большая неприятность — сценической полъ, его ровная плоскость. Какъ скульпторъ мнетъ глину, пусть такъ будетъ измятъ полъ сцены и изъ широко раскинутого поля превратится въ компактно-собранный рядъ плоскостей различныхъ высотъ.

Изломаны линіи.

Люди группируются изысканной волной и тѣснѣ.

Красиво легли свѣто-тѣни и сконцентрировались звуки.

Дѣйствіе сведено на сценѣ къ нѣкоторому единству. Зрителю легче сочетать всѣхъ и все на сценѣ въ красивую гармонию. Слушатель-зритель не разбрасывается въ зрительномъ и слуховомъ впечатлѣніяхъ. Такой приѣмъ, и только онъ, даетъ возможность подчеркнуть творческую особенность Вагнера, создавшего образы крупными штрихами, экспрессивно, съ упрощенными контурами. Недаромъ Лихтенберже сравниваетъ фигуры Вагнера съ фресками Пювиса-де-Шаваннъ.

Актеръ, фигура котораго не расплылась въ декоративныхъ полотнахъ, теперь отодвинутыхъ на задній планъ (Hintergrund), становится объектомъ вниманія, какъ произведеніе искусства. И каждый жестъ актера, при задачѣ, чтобы онъ не отрывалъ публики отъ вниманія, сосредоточеннаго на музыкальномъ рисункѣ, чтобы онъ всегда былъ полонъ значительности, становится экстрактнѣе; онъ простъ, отчетливъ, рельефенъ, ритмиченъ.

Работа художниковъ при сценическихъ постановкахъ исчерпывается обыкновенно писаніемъ проспектовъ и пратикаблей.

А между тѣмъ, важно создать гармонию между плоскостью, на которой движутся фигуры актеровъ, и ихъ фигурами, а также между фигурами и тѣмъ, что написано на холстахъ.

Художника занимаетъ исканіе красокъ и линій въ части цѣлаго (въ декорацияхъ), цѣлое (весь антуражъ сцены) онъ представляетъ режиссеру. Но это непосильная задача для нехудожника, т. е. режиссера безъ спеціальныхъ знаній рисунка (пріобрѣтенныхъ ли въ классахъ живописи или добытыхъ ин-

туитивно). Въ режиссерѣ должны творить скульпторъ и архитекторъ.

Считаю цѣнными строки Мориса Дени: «я наблюдалъ, какъ онъ (рѣчь идетъ о скульпторѣ Майолѣ) поочередно, почти систематически мѣняя круглыя и цилиндрическія формы, старался выполнить завѣтъ Энгра: «красивыя формы это плоскости съ округленіями».

Режиссеру дана плоскость (поль сцены), въ его распоряженіе дано дерево, изъ котораго надо, какъ это дѣлаетъ архитекторъ, создать необходимый запасъ «пратикаблей», дано тѣло человѣческое (актеръ) и вотъ задача: скомбинировать всѣ эти данныя такъ, чтобы получилось гармонически-цѣльное произведеніе искусства — сценическая картина.

Въ методѣ работы режиссера большое приближеніе къ архитектору, въ методѣ актера полное совпаденіе со скульпторомъ, ибо каждый жестъ актера, каждый поворотъ головы, каждое движеніе — суть формы и линіи скульптурнаго портрета.

Если бы архитекторы пригласили Майоля къ сотрудничеству — разукрасить Дворцы Будущаго статуями, никто не сумѣлъ бы, по мнѣнію Мориса Дени, лучше Майоля дать своимъ статуямъ должное мѣсто, каковое надлежитъ имѣть скульптурѣ въ зданіи, чтобы оно не казалось загроможденнымъ ею.

Чьей творческой идеей созданы сценическіе планы съ ихъ формой и красками? Идеей художника? Тогда онъ является здѣсь архитекторомъ, ибо не только писалъ полотна, но еще и скомпановалъ *все пространство* сцены въ гармоническое цѣлое. Этотъ архитекторъ долженъ призвать такого Майоля въ лицѣ актера, чтобы скульптура послѣдняго (тѣло его) вдохнула въ мертвые камни (пратикабли) жизнь, могучесть пьедестала, достойнаго поддерживать это великое изваяніе живого, скованнаго ритмомъ тѣла.

«Какъ мало модныхъ архитекторовъ, работа которыхъ была бы достойна такого стиля, такого такта, какъ у Майоля!» — восклицаетъ Морисъ Дени.

На сценѣ — наоборотъ. Уже есть «архитекторы», и какъ мало Майолей, т. е. актеровъ-скульпторовъ. Архитекторы на-

лицо въ тѣхъ случаяхъ, когда пространство сцены уготовано актеру, какъ скульптурный пьедесталъ съ живописнымъ фономъ. Архитекторами являются здѣсь или спѣвшіеся живописецъ и режиссеръ-архитекторъ, или художникъ, забравшій въ свои руки режиссера-нехудожника, или художникъ, совмѣстившій въ себѣ и режиссера, и архитектора, и скульптора, какъ Гордонъ Крейгъ, напимѣръ. А гдѣ «Маойли», актеры-скульпторы, которые знаютъ секретъ, какъ вдохнуть въ мертвые камни жизнь и какъ влить въ свое тѣло гармонію танца? Шалляпинъ, Ершовъ... И чьи еще прибавимъ имена? Сцена совсѣмъ еще не знаетъ волшебства Маойля.

Когда актеры приступаютъ къ интерпретаціи образовъ Вагнера, пусть только не подумаютъ учиться у нѣмецкихъ актеровъ-пѣвцовъ.

Вотъ что пишетъ о нихъ Георгъ Фуксъ (пишетъ нѣмецъ,— тѣмъ цѣннѣе!) въ своей Книгѣ «Tanz»: «То, что нѣмецъ еще не созналъ красоты человѣческаго тѣла, яснѣ всего обнаружилось здѣсь, гдѣ нестерпимо глядѣтъ на смѣхотворнѣйшія его извращенія: Зигфриды съ перетянутыми «пивными» животами, Зигмунды съ колбасообразными затынутыми въ трико ногами, Валькириіи, которыя, кажется, свободное свое время проводятъ въ мюнхенскихъ пивныхъ за тарелкой дымящейся печенки и кружкой пѣнящагося пива, Изольды, вся цѣль которыхъ въ качествѣ балаганныхъ великаншъ дѣйствовать съ неотразимою притягательностью на воображеніе приказчиковъ изъ мясныхъ лавокъ».

IV.

Еще въ сороковыхъ годахъ Вагнеръ, ища на «страницахъ великой книги исторіи» какое-нибудь драматическое событіе, нападаетъ на эпизоды завоеванія королевства Сициліи Манфредомъ, сыномъ императора Фридриха II. Вагнеръ видѣлъ когда-то гравюру, изображающую Фридриха II среди полуарабскаго двора съ танцующими арабскими женами. Эта гравюра помогла ему скомпановать удивительную по страсти и блеску драматическую концепцію, но Вагнеръ отказывается отъ этого эскиза только потому, что проектируемая драма показалась

ему «сверкающей переливами, пышной историко-поэтической тканью, скрывающей от него, какъ бы подъ великолѣпной одеждой, *стройную человѣческую форму*, которая только одна могла очаровать его зрѣніе» (Лихтенберже).

Вагнеръ отвергалъ историческіе сюжеты; по мнѣнію его, пьесы не должны быть отдѣльнымъ, индивидуальнымъ созданіемъ субъективнаго поэта, который по-своему распоряжается съ имѣющимся въ его рукахъ матеріаломъ; онъ хочетъ, чтобы онѣ возможно болѣе носили на себѣ отпечатокъ необходимости, чѣмъ и отличаются произведенія, вышедшія изъ народнаго преданія.

И вотъ Вагнеръ, отвергнувъ историческіе сюжеты, отнынѣ обращается только къ мифамъ.

Лихтенберже такъ изложилъ мысли Вагнера о преимуществѣ мифа надъ историческимъ сюжетомъ:

«Мифы не носятъ на себѣ клейма строго опредѣленной исторической эпохи¹; дѣла, о которыхъ они повѣствуютъ, сдѣршаются гдѣ-то очень далеко, въ умершемъ прошломъ, герои, которыхъ они воспѣваютъ, слишкомъ просты и легки для изображенія на сценѣ, они живутъ уже въ воображеніи народа, который создалъ ихъ, и достаточно нѣсколько опредѣленныхъ штриховъ, чтобы вызвать ихъ; ихъ чувствованія — произвольныя элементарныя эмоціи, искони волновавшія человѣческое сердце; это все — души совсѣмъ юныя, примитивныя, носяція въ самихъ себѣ принципъ дѣйствія, у которыхъ нѣтъ ни наслѣдственныхъ предразсудковъ, ни условныхъ мнѣній. Вотъ какіе герои, какія повѣствованія годятся для драматурговъ».

Художникъ и режиссеръ, приступая къ инсценировкѣ того или иного драматическаго произведенія, непременно должны считаться съ тѣмъ, что лежитъ въ основѣ инсценируемой драмы — историческій сюжетъ или мифъ, такъ какъ инсценировки двухъ пьесъ — исторической и мифотворческой окраски — должны, конечно, рѣзко отличаться другъ отъ друга по тону. Если между исторической пьесой на сценѣ и историче-

¹ Куревъ всюду мой.

ской комнатой въ музеѣ должна лежать пропасть, — еще бѣльшая пропасть должна лежать между пьесой историческаго сюжета и пьесой-миоомъ.

Байрейтскій авторитетъ образцомъ вагнеровскихъ инсценировокъ закрѣпилъ манеру придавать внѣшнему облику драмъ Вагнера обще-театральный видъ такъ называемыхъ историческихъ пьесъ. И эти металлическіе шлемы и щиты, блестящіе, какъ самовары, и эти гремящія кольчуги, и эти гримы, напоминающіе героевъ историческихъ хроникъ Шекспира, и эти шкуры въ костюмахъ и въ обстановкѣ, и эти голыя руки у актрисъ и актеровъ . . . И когда скучный, отнюдь не таинственный и не загадочный, безколоритный фонъ историзма, влекущаго зрителя разгадать, въ какой странѣ и въ какомъ году какого вѣка происходитъ дѣйствіе, соприкасается съ музыкальной живописью оркестра, окутанной дымкой сказочности, — вагнеровскія постановки заставляютъ слушать музыку, не смотря на сцену. Не оттопо ли Вагнеръ, какъ рассказываютъ его интимные друзья, во время представленій въ Байрейтѣ подходилъ къ знакомымъ и своими руками закрывалъ имъ глаза, чтобы они полнѣе могли отдаться чарамъ чистой симфоніи.

Вагнеръ указываетъ на то, что кубокъ въ его драмѣ подобенъ факелу Эрота у древнихъ эллиновъ. Насъ интересуетъ въ этомъ указаніи не то, что композиторъ подчеркиваетъ въ этомъ факелѣ глубоко-символическое значеніе. Кто можетъ не догадаться объ этомъ? Насъ интересуетъ въ этомъ намекѣ интуитивная забота Вагнера создать такую атмосферу цѣлаго, чтобы и факель, и колдовство матери Изольды, и коварныя продѣлки Мелота, и золотой кубокъ, наполненный любовнымъ зельемъ, и многое другое звучало убѣдительно со сцены, чтобы все это не казалось собраніемъ банальныхъ оперныхъ атрибутовъ.

Несмотря на то, что Вагнеръ «вполнѣ сознательно» погружался только въ глубины душевнаго міра своихъ героевъ, несмотря на то, что онъ все свое вниманіе фиксировалъ лишь на психологической сторонѣ миѳа, — художникъ и режиссеръ, приступая къ инсценированію «Тристана и Изольды», должны

непремѣнно заботиться о выявленіи такого тона постановки, чтобы не пропалъ сказочный элементъ пьесы, чтобы зритель непремѣнно перенесся въ атмосферу среды. Это ничуть не можетъ помѣшать основной задачѣ Вагнера выдѣлить изъ легенды моральный элементъ ея. А какъ среда далеко не вся отражена въ предметахъ быта и болѣе всего отражена въ ритмѣ языка поэтовъ, въ краскахъ и линіяхъ мастеровъ кисти, художникъ вступаетъ на сцену прежде всего затѣмъ, чтобы, приготовивъ сказочный фонъ, любовно нарядить дѣйствующихъ лицъ въ ткани, созданныя лишь его фантазіей, въ такія ткани, красочныя пятна которыхъ могли бы напомнить намъ истлѣвающія страницы старыхъ фоліантовъ. И какъ Джотто, Мемлингъ, Брейгель, Фукэ способны ввести насъ въ атмосферу эпохи больше, чѣмъ историкъ, такъ художникъ, изъ фантазіи своей выхватившій всѣ эти наряды и аксессуары, заставитъ насъ повѣрить въ то, что все это такъ и было когда-то, гораздо убѣдительнѣе, чѣмъ тотъ, кто захотѣлъ бы повторить на сценѣ одежды и бутафорію музейныхъ комнатъ.

Нѣкоторые біографы Вагнера подчеркиваютъ то обстоятельство, что на молодого Рихарда не могли не оказать вліянія тѣ уроки рисованія, которые старался преподавать ему его отчимъ Гейеръ. Будто подъ вліяніемъ этихъ занятій по рисованію и живописи развилось у Вагнера воображеніе художника. «Каждое дѣйствіе воплощается у него въ рядъ грандіознѣйшихъ картинъ». Пріемъ гостей въ залѣ Вартбурга, появленіе и отъѣздъ Лоэнгринъ въ лодкѣ, везомой лебедемъ, игра трехъ дочерей Рейна въ рѣчной глубинѣ . . . все это картины, «которымъ нѣтъ до сихъ поръ равныхъ въ искусствѣ».

Гейеръ, какъ художникъ, былъ спеціалистомъ всего лишь по портретамъ, но не надо забывать, что онъ вмѣстѣ съ тѣмъ былъ и комедіантомъ. Актерами были и братъ, и сестра Вагнера. Вагнеръ посѣщаль, конечно, спектакли и съ участіемъ Гейера, и съ участіемъ брата и сестры. И вотъ, скорѣе кулисы, въ которыхъ толкался молодой Вагнеръ, могли повліять на богатое декоративными замыслами воображеніе его. Въ отъѣздѣ Лоэнгринъ въ лодкѣ, везомой лебедемъ, я бы не сталъ ви-

дѣтъ картины, «которымъ нѣтъ до сихъ поръ равныхъ въ искусствѣ». я бы сказалъ скорѣе, что на нихъ лежитъ отпечатокъ кулисъ провинціального нѣмецкаго города средняго вкуса.

Художникъ Ансельмъ Фейербахъ оставилъ намъ такія строки о современномъ Вагнеру театрѣ: «Я ненавижу современный театръ, такъ какъ глаза у меня зорки и я не могу не видѣть всей этой мишуры бутафоріи и мазни грима. Отъ глубины души ненавижу я утрировку въ области декоративнаго искусства. Она развращаетъ публику, разгоняетъ послѣдніе остатки чувства прекраснаго и поддерживаетъ варварскіе вкусы; искусство отвращается отъ такого театра и отрясаетъ прахъ отъ ногъ своихъ».

Талантъ «фресковаго живописца», приписываемый Вагнеру многими, можно оспаривать, стоитъ только поглубже вникнуть въ ремарки композитора, которыя обнаруживаютъ, что Вагнеръ былъ больше творцомъ слуха, чѣмъ творцомъ глаза.

«Сущность нѣмецкаго духа въ томъ, что онъ создаетъ изнутри: подлинно вѣчный Богъ живетъ въ немъ даже раньше, чѣмъ онъ воздвигаетъ храмъ своей славы» (Вагнеръ).

Драмы Вагнера, построенныя изнутри, взяли отъ «вѣчнаго Бога» его вдохновеній лучшіе соки для того *внутренняго*, что лежитъ въ музыкѣ и словѣ, слитыхъ воедино въ партитурѣ. *Внѣшнее* его драмъ, что зовется формой произведенія (въ данномъ случаѣ я говорю о сценической концепціи его драмъ для инсценировки), осталось обиженнымъ богомъ его вдохновеній. Беклинъ никакъ не могъ сговориться съ Вагнеромъ по вопросу о постановкѣ «Кольца Нибелунга» и кончилъ тѣмъ, что далъ ему одинъ лишь эскизъ грима Фафнера.

Вагнеръ, потребовавшій для своихъ Bühnenfestspiele театра новой архитектуры, углубилъ оркестръ, сдѣлавъ его невидимымъ, самую же сцену принялъ такой, какъ она технически не совершенна была до него.

Ремарки автора зависятъ отъ уровня сценической техники того времени, когда пишется пьеса. Измѣнилась техника сцены

и ремарки автора должны быть рассматриваемы лишь сквозь призму современной сценической техники¹.

Художникъ и режиссеръ, приступающіе къ инсценированію «Тристана», пусть подслушаютъ мотивы для своихъ картинъ въ оркестрѣ. Какъ своеобразенъ колоритъ средневѣковья и въ пѣсенкѣ Курвенала, и въ возгласахъ хора матросовъ, и въ таинственномъ лейтмотивѣ смерти, и въ фанфахахъ охотничьихъ роговъ, и въ фанфахахъ Марка, когда онъ встрѣчаетъ корабль Тристана, везущаго къ нему Изольду. Рядомъ съ этимъ такъ ли ужъ цѣнны Вагнеру и традиціонное оперное ложе, на которомъ должна возлежать Изольда въ первомъ актѣ, и традиціонное ложе для умирающаго Тристана въ третьемъ актѣ, и этотъ «Blumenbank», на которую Тристанъ долженъ посадить Изольду въ интермеццо любовнаго дуэта. А этотъ садъ второго акта, гдѣ шелестъ листвы, сливающійся съ звукомъ роговъ, такъ поразительно иллюстрированъ въ оркестрѣ. Замыслить изобразить эту листву на сценѣ было бы такой же вопіющей безвкусицей, какъ проиллюстрировать страницы Эдгара По. Нашъ художникъ даетъ во второмъ актѣ одну громадную уходящую въ высь стѣну замка, на фонѣ которой въ самомъ центрѣ сцены горитъ играющій столь важную роль въ драмѣ мистическій факель.

О «Лагерѣ Валленштейна» К. Иммерманъ писалъ такъ: «Въ постановкахъ такихъ пьесъ вся суть въ томъ, чтобы такъ проэксплуатировать фантазію зрителя, чтобы онъ повѣрилъ въ то, чего нѣтъ».

Можно загромоздить огромную сцену всевозможными подробностями и все-таки не повѣрить, что передъ вами корабль. О, какая трудная задача изобразить на сценѣ палубу движущагося корабля! Пусть одинъ только парусъ, закрывающій всю сцену, построитъ корабль лишь въ воображеніи зрителя. «Не-

¹ Я говорю о ремаркахъ, касающихся исключительно сценарія, не о тѣхъ ремаркахъ, которыя такъ превосходны у Вагнера, когда ими онъ раскрываетъ внутреннюю сущность оркестровой симфоніи. Какъ примѣры см. стр. 17, 61, 81—82, 116—117—118, 146 и т. п. мѣста клавира „Тристана и Изольды“ (переводъ В. Коломійцева; изданіе Нельднера въ Ригѣ).

многимъ сказать много — вотъ въ чемъ суть. Мудрѣйшая экономя при огромномъ богатствѣ, это у художника все. Японцы рисуютъ одну расцвѣтшую вѣтку и это вся весна. У насъ рисуютъ всю весну и это даже не расцвѣтшая вѣтка!»¹.

Третій актъ, гдѣ по Вагнеру сцена загромождена и высокими замковыми постройками, и брустверомъ съ дозорной вышкой посрединѣ, и воротами замка въ глубинѣ сцены, и развѣсистой липой, у нашего художника выраженъ лишь унылымъ просторомъ горизонта и печальными голыми скалами Бретани².

1909 г.

¹ Петеръ Альтенбергъ.

² Вниманію желающихъ ближе познакомиться съ литературой вопросовъ, затронутыхъ въ данной статьѣ: 1) Richard Wagner, „Gesammelte Schriften und Dichtungen“, Leipzig, Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), 4. Auflage. [Въ моей статьѣ Вагнеръ цитированъ въ переводахъ: А. П. Копяева — „Русск. Муз. Газета“, 1897—98, К. А. Сюннерберга (его же переводы цитатъ изъ Фукса и Фейербаха), В. Мейерхольда.] 2) „Nachgelassene Schriften und Dichtungen von R. Wagner“, Verlag V. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1902. 3) Adolphe Appia, „Die Musik und die Inszenierung“, Verlagsanstalt F. Bruckmann, München 1899. 4) Лихтенберже, „Р. Вагнеръ какъ поэтъ и мыслитель“, переводъ С. Соловьева. 5) G. Fuchs, „Revolution des Theaters“, bei G. Müller, München—Leipzig 1909. 6) G. Fuchs, „Der Tanz. Flugblätter für künstlerische Kultur“, Strecker und Schröder, Stuttgart 1906. 7) C. Hagemann, „Oper und Szene“, Verlag Schuster und Loeffler, Berlin—Leipzig 1905. 8) J. Savits, „Von der Absicht des Dramas“, Verlag Etzold, München 1908. 9) „Japans Bühnenkunst und ihre Entwicklung“ von A. Fischer, „Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte“, Januar 1901. 10) „Künstler-Monographien von Knacktuss“, XXXVIII, Schinkel. 11) Dr. Th. Lessing, „Theater-Seele“, Verlag von Priber und Lammer, Berlin 1907. 12) Houston Stevart Chamberlain, „Richard Wagner“ F. Bruckmann, 4. Auflage, München 1907. 13) Maurice Denis, „Aristide Maillol“, „Kunst und Künstler“, Almanach, Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1909. 14) Wolfgang Golther, „Tristan und Isolde“, Verlag von S. Hirzei, Leipzig, 1907. 15) G. Craig, „The Art of the Theatre“. 16) Max. Littmann, „Das Münchener Künstlertheater“, Verlag L. Werner, 1908. 17) C. Immermann's Reisejournal, Ausgabe Botberger, Berlin bei Hempel, 2. Buch, Brief 11.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ.
ИЗЪ ДНЕВНИКА.
(1906—1912)

I.

MAX REINHARDT.

(BERLINER KAMMERSPIELE.)

Максъ Рейнхардъ¹, устроитель «камерныхъ» спектаклей, пытается измѣнить крѣпко установившуюся сценическую технику. Когда Рейнхардъ ставилъ въ своемъ театрѣ «Пеллеаса и Мелисанду» Матерлинка, тогда еще нельзя было сказать, что душа его режиссерскихъ замысловъ — реформаторская. Писалось объ этомъ спектаклѣ такъ: «декораціи вышли дѣйствительно великолѣпныя — это былъ цѣлый рядъ художественно-законченныхъ картинъ, на которыхъ море и небо, скалы и лѣсъ — вызывали *полную иллюзію жизни*. Чаща лѣса, напримеръ, не состояла изъ двухъ-трехъ деревьевъ на авансценѣ и проспекта въ глубинѣ, а изъ цѣлаго ряда стволовъ въ *естественный* объемъ и длину соразмѣрно съ вышиной сцены» etc². Такъ и было. Рейнхардъ, дѣйствительно, заботился объ «иллюзіи жи-

¹ Максъ Рейнхардъ — бывший актеръ „Deutsches Theater“ въ ту пору, когда здѣсь царилъ гауптмановскій репертуаръ; теперь въ этомъ же зданіи пріютился онъ съ собственной труппой, прежде игравшей подъ его дирекціей въ театрахъ „Kleines“ и „Neues“. Въ „Deutsches Theater“ Рейнхардъ ставитъ параллельные спектакли: въ большомъ залѣ — пьесы для „большой“ публики, въ интимномъ залѣ, вмѣщающемъ всего человекъ двѣсти, устраиваются такъ называемые „Kammerspiele“, рассчитанные на публику съ изысканнымъ вкусомъ. Въ интимномъ залѣ ставятся пьесы Ведекинда, Матерлинка и т. п. Впервые имя Рейнхарда упоминалось на страницахъ „Вѣсовъ“ (1904, № 1).

² Журналь „Правда“. Корреспонденція г-жи Максъ-Ли: „Обзоръ берлинскихъ театровъ“.

зни» и «естественномъ» на сценѣ, а между тѣмъ берлинцы говорили о немъ, что онъ борется съ натурализмомъ на сценѣ и пользуется при сценическихъ постановкахъ условными приемами.

«Пеллеасъ» ставился Рейнхардомъ лѣтъ пять назадъ, когда къ трагическому ритму пластическаго «Пеллеаса» надо было сдѣлать скачокъ отъ шутовскихъ «пародій» («Schall und Rauch») собственного сочиненія, постановка которыхъ положила начало самостоятельной антрепренерской и режиссерской дѣятельности Рейнхарда. За «Пеллеасомъ» слѣдовали: «Беатриса», «Саломея», «Сонъ въ лѣтнюю ночь», «Привидѣнія», «Комедія любви», «Эдда Габлеръ», «Зимняя сказка»... И, если не считать попытки ставить шекспировскія пьесы «на сукнахъ», Рейнхардъ еще не ломалъ грубыхъ сценическихъ формъ старой натуралистической техники театра Брама (прежній «Deutsches Theater»), и о приемахъ условной техники у него еще были только смутныя представленія. И тамъ, гдѣ Рейнхардъ звалъ къ себѣ на помощь художника Луи Коринта, скульптора Макса Крузе, словомъ — весь свой *Beirath*, его театръ вносилъ лишь коррективы въ прежніе приемы режиссерской техники.

Но вотъ Рейнхардъ ставитъ «Пробужденіе Весны» — Ведекинда и «Аглавену и Селизетту» — Матерлинка, и кажется, — теперь онъ твердо знаетъ, что такое «условный театр».

«Условный театр» слѣдуетъ говорить совсѣмъ не такъ, какъ говорятъ: «античный театр», «театръ средневѣковыхъ мистерій», «театръ эпохи Возрожденія», «театръ Шекспира», «театръ Мольера», «театръ Вагнера», «театръ Чехова», «театръ Матерлинка», «театръ Ибсена». Всѣ эти наименованія, начиная съ «античнаго театра» и кончая «театромъ Ибсена», заключаютъ въ себѣ понятія, обнимающія собой литературный стиль драматическихъ произведеній въ связи съ понятіемъ каждаго родоначальника данной театральной эпохи о сущности трагическаго и комическаго, о задачахъ театра и т. д.. Названіе же «условный театр» опредѣляетъ собой лишь технику сценическихъ постановокъ. Любой изъ перечисленныхъ театровъ можетъ быть построенъ по законамъ условной техники, и тогда такой театръ будетъ «условнымъ театромъ»; если же

любой изъ этихъ театровъ будетъ строиться по законамъ натуралистической техники, — такой театръ будетъ превращень въ «натуралистическій театръ».

У насъ принято: сказавъ — «натуралистическій театръ», подразумѣвать тотчасъ бытовую и тенденціозную литературу; говоря — «условный театръ», непременно упомянуть Матерлинка и символическую драму. Но развѣ «натуралистическій театръ», ставя на своей сценѣ, по методу своего режиссера, «Слѣпыхъ» Матерлинка или иную какую-нибудь символическую драму, перестаетъ быть натуралистическимъ и становится «условнымъ»? И развѣ «условнымъ театромъ» не будетъ тотъ, который, представляя рядомъ съ Матерлинкомъ Ведыкина, рядомъ съ Софокломъ Леонида Андреева, инсценируетъ эти пьесы по методу условной техники?

Театры временъ Шекспира и древне-греческіе театры были рождены «условными», однако «Юлій Цезарь» и «Антигона» могутъ (хоть и не должны) быть поставлены «натурально», по-мейнингенски. «Драма жизни» и «Эдда Габлеръ», имѣющія совершенно одинаковыя данныя трактоваться съ двухъ точекъ зрѣнія, какъ бытовые и небытовые пьесы, могутъ быть поставлены условно и безусловно. Тотъ, кто борется съ натуралистическимъ театромъ, долженъ принять условную технику, и, наоборотъ, условная техника всегда будетъ непригодна тому, кто для сценическихъ представленій отстаиваетъ приемы натуралистической школы.

И какимъ бы ни былъ Театръ Будущаго въ смыслѣ репертуара его: возродится ли трагедія античная (по плану Вячеслава Иванова), возьметъ ли верхъ нео-реализмъ К. Гамсуна, Ф. Ведыкина, В. Брюсова, Л. Андреева, А. Блока, — какимъ бы ни былъ Театръ Будущаго, особнякомъ будетъ стоять вопросъ о методѣ сценической техники при инсценировкахъ пьесъ Театра Будущаго.

Если признать, что подлиннымъ методомъ долженъ считаться тотъ, который можетъ удовлетворить требованіямъ архитектуроники пьесъ разныхъ родовъ, начиная съ античныхъ до ибсеновскихъ, — методъ условный, несомнѣнно, побѣдитъ приемы натуралистическіе.

Условный методъ полагаетъ въ театрѣ четвертаго *творца*, — послѣ автора, актера и режиссера; это — *зритель*. Условный театръ создаетъ такую инсценировку, гдѣ зрителю своимъ воображеніемъ, *творчески*, приходится *дорисовывать* данные сценой *намек*и.

Условный театръ таковъ, что зритель «ни одной минуты не забываетъ, что передъ нимъ актеры, которые *играютъ*, а актеры, что передъ ними зрительный залъ, а подъ ногами сцена, а по бокамъ — декорации. Какъ въ картинѣ: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это — краски, полотно, кисть, а вмѣстѣ съ тѣмъ получаешь высшее и просвѣтленное чувство жизни. И даже часто такъ: чѣмъ больше *картина*, тѣмъ сильнѣе чувство *жизни*»¹.

* * *

Максъ Рейнхардъ сдѣлалъ смѣлую попытку поставить Матерлинка совсѣмъ условно, до конца.

Возможно, что Рейнхардъ пришелъ къ тому приему, какой онъ примѣнилъ къ постановкѣ матерлинковской «Аглавены», не зная даже объ интереснѣйшихъ опытахъ, сдѣланныхъ въ этой области на одной изъ англійскихъ сценъ; возможно, что Рейнхардъ не читалъ любопытной книги о новой режиссерской техникѣ англійскаго реформатора сцены, — однако, когда смотришь въ «камерныхъ» спектакляхъ «Аглавену», невольно вспоминаешь *Gordon Craig'a*². И не потому, что «Аглавена», быть можетъ, случайно, поставлена по крейговски, «на сукнахъ», — вспоминаешь его скорѣе потому, что въ условныхъ

¹ Л. Андреевъ.

² *Gordon Craig* — молодой англійскій художникъ-декораторъ. Онъ родился и выросъ въ театрѣ. Сынъ одной изъ знаменитыхъ англійскихъ актрисъ — *Ellen Terry*. Самъ актеръ. Ученикъ *Henry Irving'a*: игралъ въ его театрѣ. *G. Craig* видѣлъ, какъ величайшій режиссеръ *Ирвингъ* основалъ свою славу на эффектахъ, вытекавшихъ изъ принциповъ временныхъ, шаткихъ, которые легко поколебать. Онъ видѣлъ, какъ недоступны были *Ирвингу* многія глубины сценическихъ воплощеній на томъ простомъ основаніи, что онъ не захотѣлъ принять *крейговскихъ* идей, быть можетъ, не смѣлъ ихъ при-

постановкахъ всего страшнѣе именно тѣ ошибки, въ какія впалъ Рейнхардъ.

Режиссеръ не владѣеть рисункомъ.

Это значитъ, что онъ не умѣетъ создавать художественно-цѣнные линіи и углы изъ живыхъ фигуръ (не *mise-en-scène*) въ связи съ линіями и углами всего декоративнаго замысла, не умѣетъ распоряжаться движеніемъ живыхъ фигуръ въ связи съ постиженіемъ тайны неподвижности, не знаетъ, что частая смѣна группировокъ, прежде «нужная», когда царилъ принципъ богатства «планировочныхъ мѣстъ» (по нимъ перемѣшались актеры часто изъ-за одного лишь разнообразія зрительныхъ впечатлѣній), теперь признается художественно-безтактной, тѣмъ болѣе, что частые «переходы» дѣйствующихъ лицъ созданы для любопытныхъ группировокъ во имя таковыхъ, а не во имя пластической необходимости трагическаго или иного психологическаго момента.

Теперь къ расположенію людей на сценѣ можетъ быть приложимъ или методъ упрощенія (въ связи съ примитивнымъ декоративнымъ панно, какъ фонъ) или методъ «скульптурный» («безъ декораций», какъ въ «Жизни Человѣка» въ моей инсценировкѣ). Условно написанная декорация не создаетъ еще условной сцены. Группировка дѣйствующихъ лицъ должна составлять главную заботу режиссеровъ условной сцены. Въ этомъ, конечно, режиссеру должны въ большой мѣрѣ помочь сами актеры, пластическому такту которыхъ предъявляются теперь все большія и большія требованія.

Смѣлъ опытъ Рейнхарда замѣнить обычныя рисованныя декорации простыми однотонными «сукнами» (*intérieur*) и однотоннымъ тюлемъ (*extérieur*). Но страшно, когда со сцены вѣетъ знакомыми мотивами изъ «модернистскихъ» журналовъ, въ родѣ «Die Kunst», «The Studio», «Jugend». Страшно, если art

нять, чтобы не покачнуть своей славы. И вотъ G. Craig оставляетъ сцену Ирвинга, набираетъ свою труппу, отправляется въ провинцію, потомъ оставляетъ актерство, становится режиссеромъ и, что всего важнѣе, вмѣстѣ съ режиссеромъ — художникомъ-декораторомъ. Вернувшись въ Лондонъ, начинаетъ ставить представленія по тому методу, о которомъ пишетъ потомъ въ книгѣ „The Art of the Theatre“.

pouveau и modern style, которые теперь всюду — на тросточкахъ, на домахъ, въ кондитерскихъ и на плакатахъ, — проникнетъ на сцену, хоть и въ болѣе благородныхъ формахъ.

Первая изъ трехъ декораций въ «Аглавенѣ» — «сукна», замѣняющія стѣны и потолокъ, двери и окна. Но они повѣшены, какъ «драпировки» у первоклассныхъ фотографовъ, которые снимаютъ на этомъ фонѣ «по-декадентски» людей въ платьяхъ moderne.

Не владѣя рисункомъ, не зная, что «сукна» должны быть повѣшены такъ, чтобы зритель могъ тотчасъ же забыть о нихъ, Рейнхардъ группируетъ людей во вкусъ фотографа, а не живописца, и надоѣдливо часто мѣняетъ группы, какъ будто движеніе внѣшнее способствуетъ движенію внутреннему. При томъ у него — люди движутся по сценѣ совсѣмъ такъ, какъ въ натуралистическихъ театрахъ движутся они въ настоящихъ комнатахъ и въ натуральныхъ пейзажахъ.

Режиссеръ, не владѣя рисункомъ, къ тому же не чувствуетъ и колорита. Не зная тайнъ линій, онъ не чувствуетъ ритма движеній въ зависимости отъ смѣны колоритныхъ пятенъ.

Обхожу молчаніемъ *дикціонную* сторону спектакля, которая во власти актеровъ, но не могу безъ ужаса вспомнить мягкопорывистыя движенія Селизетты отъ улыбки къ слезамъ такъ, какъ это полагалось въ роли Кэтэ изъ «Одинокихъ»; Мелеандра, ломающаго свои руки, какъ всѣ провинціальныя «неврастеники» изъ пьесъ Пшибышевскаго; Аглавену въ декадентскихъ костюмахъ, позирующую на фонѣ «суконъ», какъ рисуютъ на «декадентскихъ» плакатахъ.

Вмѣсто рисованнаго лѣса у Рейнхарда просто рядъ тюлей, выкроенныхъ такъ, что вся композиція намекаетъ, что это extérieur. Въ серединѣ, сквозь вырѣзанную въ этихъ тюляхъ арку видно небо, которое мѣняетъ свои краски созвучно съ ходомъ трагедіи (японскій приемъ).

Очень хороша по замыслу и выполненію (не во всѣхъ, впрочемъ, освѣщеніяхъ) Башня. Если бы Рейнхардъ использовалъ этотъ планъ, въ вѣрномъ рисункѣ расположивъ въ немъ фигуры, это было бы крупное событіе въ области открытій новыхъ сценическихъ формъ. Описать эту декорацию нельзя.

Тутъ весь секретъ въ линіяхъ и необычайной простотѣ выразительныхъ средствъ.

Изысканная простота — вотъ задача для режиссера условнаго театра.

Дешевый «модернизмъ» въ стилѣ костюмовъ, въ группировкахъ, въ декоративныхъ мотивахъ, въ декоративной манерѣ — вотъ опасность.

И цѣлое море трудностей.

Какъ достигъ единства декоративныхъ замысловъ всѣхъ актовъ, единства метода декоративнаго письма и манеры расположенія фигуръ, гармоніи колорита декорацій и костюмовъ, холодной чеканки словъ, не заслоняемыхъ вибрированіемъ плачущихъ актерскихъ голосовъ, мистическаго трепета въ этой холодной чеканкѣ словъ чрезъ мистическія ударенія и многого, и многого другого, надъ чѣмъ Рейнхарду не пришло и въ голову задуматься!

1907 г.

II.

EDWARD GORDON CRAIG.

Е. G. Craig — актеръ чистой крови.

Мать Е. G. Craig'a одна изъ знаменитыхъ английскихъ актрисъ Ellen Terry. Объ отцѣ его упоминаетъ Max Osborn, — будто онъ стоялъ близко къ театру и его увлекала идея реформировать искусство инсценировки. Е. G. Craig — сначала статистъ, потомъ исполнитель маленькихъ ролей въ театрѣ Henry Irving'a, извѣстнаго театральнаго критика и еще болѣе извѣстнаго актера. Наконецъ, Е. G. Craig — директоръ странствующей труппы, вмѣстѣ съ которой онъ въ теченіе девяти лѣтъ актерствуетъ по провинціи.

Е. G. Craig — не только актеръ, но еще и врожденный декораторъ.

Когда Craig послѣ своихъ странствованій по провинціи знакомится съ художникомъ Nicholson'омъ, знаменитымъ своей рѣзбой по дереву, и съ Pryde, который вмѣстѣ съ Nicholson'омъ далъ цѣлый рядъ плакатовъ для литографскаго камня, когда онъ вошелъ въ кругъ молодыхъ художниковъ «New English Art Club», въ числѣ которыхъ былъ и Beardsley, — влеченіе къ живописи, которое владѣло Е. G. Craig'омъ еще съ дѣтства, такъ захватываетъ все его существо, что Craig-актеръ рѣшаетъ иными средствами служить театру. Устремивъ всѣ свои способности къ декоративной живописи, Craig хочетъ стать декораторомъ не съ тѣмъ, чтобы пустить въ ходъ кисти и краски. Ему кажется, что только тотъ, кто совмѣститъ въ себѣ автора ¹,

¹ У Craig'a есть „Masques“ — смѣсь пантомимы, балета, фееріи — пьеса по образцу старо-английскихъ пьесъ временъ Тюдоровъ.

режиссера, живописца и музыканта, сможет дать на сценѣ гармонію линий и красокъ, строгость пропорцій, частей — только онъ сможетъ коллективно творящихъ на сценѣ подчинить всемогущему закону ритма.

Знаменательно, что именно въ первомъ году новаго столѣтія Е. С. Craig бросилъ вызовъ натуралистическому театру, — въ 1900 году онъ инсценируетъ оперу «Dido» Henry Purcell'я, англійскаго композитора XVII вѣка, потомъ пьесу Ибсена «Сѣверные богатыри», и такимъ образомъ этотъ молодой англичанинъ первый ставитъ знакъ первой вѣхи на новомъ пути Театра.

Наши театральные хроникеры своевременно не сообщили о столь знаменательномъ явленіи, какъ новые сценическіе опыты Е. С. Craig'a. (Правда, пріятно, — что театральное революціонное движеніе въ Россіи возникло на этотъ разъ свободно, внѣ западначескаго вліянія, такъ какъ книгу Craig'a¹ Театръ-Студія², напримѣръ, еще совсѣмъ не зналъ; свободенъ отъ вліянія крейговскихъ идей и опытъ Н. И. Вашкевича³ въ Москвѣ, съ музыкальными декораціями Н. Н. Сапунова и С. Ю. Судейкина.) Сосѣди-нѣмцы помогли интересующимся судьбами новаго театра узнать о новыхъ приемахъ инсценировки Е. С. Craig'a. Надо было появиться театру Рейнхарда, чтобы послѣ успѣховъ его «камерныхъ спектаклей» напасть на имя Е. С. Craig'a. Въ сезонѣ 1904—5 г. мы видимъ Craig'a въ Берлинѣ. Здѣсь онъ пишетъ декораціи къ пьесѣ Гофмансталя въ «Lessing-Theater»; а главное, выставляетъ цѣлый рядъ рисунковъ, эскизовъ къ декораціямъ, набросковъ въ «Kunst und Kunstgewerbe-Etablissement», и книга его «The Art of the Theatre» въ короткій срокъ выдерживаетъ два изданія въ переводѣ на нѣмецкій языкъ.

Но вотъ курьезъ: въ Берлинѣ Е. С. Craig рядомъ съ Otto Brahm'омъ — какая насмѣшка! — рядомъ съ вожакомъ натуралистическаго движенія въ Германіи. Правда, у Brahm'a позади соредакторство по журналу «Свободной Сцены» съ

¹ „The Art of the Theatre“.

² Москва, 1905 г.

³ Ник. Вашкевичъ, „Дионисово дѣйство современности“, эскизъ о сліяніи искусствъ, 1905, изд. „Скорпіона“.

Н. Вагн'омъ, впервые пустившимъ въ ходъ модныя тогда словечки *decadance, fin de siècle* (отъ него Brahm могъ узнать кое-что и о символизмѣ). Все же О. Brahm, стоявшій столько времени во главѣ «Свободной Сцены», которая чрезъ А. Holz'a и J. Schlaff'a — самыхъ ревностныхъ подражателей Эмиля Золя — стремилась возвращать дерево современнаго искусства отъ корней натурализма, могъ считаться конченнымъ челоуѣкомъ для тѣхъ юнѣйшихъ, изъ среды которыхъ явились такіе реформаторы сцены, какъ Е. G. Craig, M. Reinhard, G. Fuchs.

Того, кто будетъ читать Е. G. Craig'a¹, хочется предостеречь отъ ошибки понять книгу такъ, что *Craig противъ актера на сценѣ* въ пользу *маріонетки*. Craig, видя, какъ величайшій режиссеръ Irving основалъ свою славу на эффектахъ шаткихъ, оставляетъ его труппу. Театръ Irving'a — театръ англичанина американской складки. И то, что Кнутъ Гамсунъ² пишетъ объ американскомъ театрѣ, могло бы быть рецензіей о спектакляхъ Irving'a. И какое въ этой рецензіи созвучіе съ Craig'омъ!

Декораціи имѣютъ на американской сценѣ такое большое значеніе, что о нихъ печатается наиболѣе жирнымъ шрифтомъ въ объявленіяхъ и афишахъ; это называется „реальная постановка...“ Такъ какъ декораціи на американской сценѣ имѣютъ такое большое значеніе, а также въ виду того, что техника достигла наибольшаго совершенства у американцевъ, слѣдовало бы ожидать, что въ отношеніи декорацій они могутъ представить намъ какое-нибудь неслыханное чудо. Но это совершенно не такъ. У нихъ слишкомъ мало художественнаго чутья, чтобы привести въ гармонію внѣшніе эффекты постановки съ содержаніемъ пьесы; у нихъ не хватаетъ даже вкуса сгармонировать между собою отдѣльныя части декорацій. На лучшей сценѣ Нью-Йорка видѣлъ я обстановочную пьесу, истинное торжество декоративнаго искусства. Тамъ были скалы, хуже которыхъ я не видывалъ въ Норвегіи, картонный лѣсъ, картонныя звѣри, картонныя птицы, картонный слонъ — не тяжелѣе часового ключика. Весь этотъ картонный міръ освѣщался вечернимъ солнцемъ, истиннымъ чудомъ

¹ Н. И. Бутковская выпустила въ свѣтъ (лѣтомъ 1912 г.) новѣйшее собраніе статей Craig'a: „Искусство театра“ (переводъ подъ редакціей В. П. Лачинова).

² „Духовная жизнь Америки“, въ Собр. сочин., изд. „Шиповника“, Спб. 1909.

американской техники. Оно полностью передавало силу свѣта американскаго солнца и заставляло зрителя забывать о томъ, гдѣ онъ находится: оно передавало постепенные переходы всѣхъ оттѣнковъ закатовъ съ прямо-таки обольстительной натуральностью... И такое солнце заставило свѣтить на картонный пейзажъ, на горы и рѣки. дрожавшія и волновавшіяся отъ малѣйшаго дуновенія за кулисами. Это было непримиримымъ противорѣчіемъ! Пейзажъ былъ совершенно безжизненъ; единственнымъ живымъ существомъ въ немъ былъ, кромѣ солнца, одинъ человекъ.

«Чего именно и не хватаетъ американскому театру, — такъ это духа художественности», — пишетъ К. Гамсунъ.

«Чего именно и не хватаетъ англійскому театру, — такъ это духа художественности», — сказалъ, вѣроятно, Е. G. Craig, когда совѣмъ покинулъ свою родину. И, мнѣ кажется, Craig-художникъ, нападая на «актеровъ-хозяевъ», говоритъ не объ Irving'ѣ-Гамлетѣ, а юбъ Irving'ѣ-директорѣ и режиссерѣ².

«Режиссеръ-нехудожникъ, будь онъ даже всесторонне образованъ, въ Театрѣ не нуженъ, какъ не нуженъ въ больницѣ палачь!»

1909 г.

¹ E. G. Craig, „Etwas über den Regisseur und die Bühnen-Ausstattung“, „Deutsche Kunst und Dekoration“, 1904—5, Juli. Или см. мой переводъ въ „Журналѣ Литературно-Художественнаго Общества“, 1909—10, № 9. (Замѣтку эту Craig не включилъ въ послѣднюю свою книгу „Искусство театра“, изданную Н. И. Бутковской.) Въ томъ же журналѣ (1909—10) см. мой переводъ другой интересной замѣтки Craig'a: „О сценической обстановкѣ“.

III.

Театръ въ теченіе трехъ лѣтъ (1905—1908) долженъ былъ продѣлать то, что литература сдѣлала въ десятокъ лѣтъ. Хотя литература опять ушла впередъ и театру не догнать ея, конечно, нынѣшній театръ къ литературѣ новыхъ дней все-таки ближе, чѣмъ это было три года назадъ.

Слишкомъ рано учитывать, какъ велико значеніе той роли, какую сыграла въ судьбахъ современнаго театра пропаганда новыхъ театралныхъ идей, но, я увѣренъ, пути дальнѣйшихъ реформъ будутъ выбраны недостаточно осмотрительно, если не знать, что же собственно представляютъ собою театры сегоднешняго дня и чѣмъ могутъ они стать при наличности современныхъ актерскихъ силъ. Каковы бы ни были намѣренія режиссеровъ, декораторовъ-живописцевъ и декораторовъ-скульпторовъ, если всѣ они, подойдя къ работѣ, не будутъ знать тѣхъ группировокъ актерскихъ силъ, которыя, на мой взглядъ, ясно обозначились за время исканій, они будутъ насиловать актерскія индивидуальности, и будетъ продолжаться тотъ диссонансъ, который царитъ въ театрѣ послѣднихъ лѣтъ. А то, что театръ сегоднешняго дня ближе подошелъ къ новой драмѣ, какъ-то еще рѣзче обозначило тѣ пути, по которымъ возможно и нужно пойти театру, чтобы удержаться въ гармоническомъ равновѣсіи.

* * *

Три элемента рѣзко означились на поверхности бурлящаго потока театралныхъ реформъ послѣ опытовъ «Театра-Студіи»: 1) носители прошлаго, 2) современные сценическіе дѣятели, 3) зачинатели будущаго.

Носители прошлого и современники (мнѣ хочется коснуться только этихъ двухъ группъ) — элементы «большого театра». Такъ условимся называть театръ для широкой публики. Мировоззрѣніе и манера игры этихъ двухъ группъ таковы, что пора новымъ людямъ (зачинателямъ будущаго) понять, что въ одномъ и томъ же храмѣ нѣтъ мѣста двумъ жреческимъ кастамъ разныхъ сектъ!

Я увѣренъ, что теперь зачинатель Театра Будущаго не возьметъ въ руки своей кирки, чтобы производить ломку современнаго театра ни въ частяхъ, ни въ цѣломъ. Должно быть, на вѣка сковано предназначеніе — не вливать молодого вина въ старые мѣха. И ломка театра въ частяхъ не противорѣчитъ ли этому мудрому предназначенію? Ломка въ цѣломъ не есть ли самое большое преступленіе въ отношеніи къ той старинѣ, къ красивому доживанію которой надо относиться съ большою бережностью. Зачинатель будущаго долженъ свято знать, что грубо заглушать печальные аккорды золотой осени гиканьемъ весеннихъ порывовъ.

Свѣжіе соки на свѣже вспаханной землѣ. Свои творческіе ростки новые люди начнутъ лелѣять не при «большихъ театрахъ». Въ ячейкахъ («студіяхъ») зародятся новыя идеи. Отсюда выйдутъ новые люди. Опытъ показалъ, что «большой театр» не можетъ стать театромъ исканій, и попытки помѣстить подъ одной крышей завершенный театръ для публики и театр-студію должны терпѣть фіаско.

Уже настало время: студіи заживутъ своей жизнью самостоятельно, независимо, онѣ начнутъ свою работу не при театрахъ, а явятъ собой новыя школы, изъ которыхъ вырастутъ новые театры.

Каковы будутъ формы Театра Будущаго — опредѣлится въ зависимости отъ дарованій представителей тѣхъ школъ, которыя народятся, ихъ идеями, ихъ манерой, проявленной на творческихъ опытахъ. Быть можетъ, будутъ говорить такъ: «театръ школы такой-то», какъ говорятъ: «живопись такой-то школы».

И оставлю предугадывать лицо Будущаго Театра, буду говорить лишь о носителяхъ прошлого и о современникахъ.

Какъ опасно въ планѣ теоретическомъ, говоря о Театрѣ Будущаго, писать лишь о театрѣ-утопіи, такъ же опасно оставить сегодняшній театръ въ положеніи того, на кого всѣ махнули рукой, если вся энергія новыхъ людей будетъ направлена на созданіе только театровъ-студій.

Если сегодняшній театръ не умираетъ, значитъ есть въ немъ какіе-то живительные соки. Умертви его, если онъ безнадеженъ, оживи его, если онъ жизнеспособенъ.

Хотѣлось бы подсказать, какую грубую ошибку дѣлаютъ современные театры, не подсчитывая своихъ силъ. Въ этомъ, мнѣ кажется, кроется причина того разлада, который отталкиваетъ зрителя отъ современнаго театра, и того распада, который царить за кулисами.

* * *

Рядъ блестящихъ именъ¹. Большіе таланты, воспитанные на Островскомъ, на трагедіяхъ классиковъ, на пьесахъ характеровъ и романтическаго паѳоса. Каждое появленіе этихъ ветерановъ сцены въ репертуарѣ давно минувшихъ дней вызываетъ истинный восторгъ зрителя. Дорого всѣмъ любованіе этими отзвуками минувшаго и не хочется, чтобы эти старинные актеры мѣняли свои потрескавшіяся отъ времени маски на новыя. Только въ личинахъ старины хочется восторгаться блескомъ талантовъ старыхъ актеровъ. И всякое ихъ выступленіе въ иномъ, имъ чуждомъ репертуарѣ, оскорбляетъ красивую гармонию. Эти «носители прошлаго», эта старина такъ прекрасна въ своемъ доживаніи, что всякое влеченіе ихъ къ элементамъ новой жизни нарушаетъ гармонию золотой осени.

Однако, вмѣсто того, чтобы учесть характеръ творческихъ силъ той группы, гдѣ «ядро» ея мощно только въ такъ называемомъ «классическомъ» репертуарѣ, вмѣсто того, чтобы сдѣлать старину отъединенной и репертуаромъ, и своеобразной инсценировкой, вмѣсто того, чтобы сохранить весь «старый те-

¹ Въ одномъ изъ „Писемъ о театрѣ“, въ „Золотомъ Рунѣ“ (1908, №№ 7—9), такъ начинался абзацъ подъ заглавіемъ: *Большіе театры. Императорскіе въ столицахъ.*

атръ» (я бы назвалъ его «стариннымъ») въ его гармонической цѣльности, этотъ «старинный театръ», отходя отъ своей единственной задачи — постоянного воскрешенія старины — почему-то наводняетсястряпней современныхъ драматурговъ-бытовиковъ или пьесами модернистскими во вкусъ Пшибышевскаго.

Пока живы мощные представители старины, тотъ театръ, гдѣ они лицедействуютъ, долженъ жить ими (не можетъ не жить ими). Репертуаръ долженъ опираться лишь на тѣ пьесы, которыя находятъ откликъ въ сердцахъ стариковъ. Старый русскій актеръ любитъ Шекспира, Шиллера, Гёте, но самое большое тяготѣніе у него, конечно, къ Островскому, Грибоедову, Гоголю.

Было бы однако ошибочно думать, что все дѣло только въ репертуарѣ, когда рѣчь идетъ о необходимости для стариковъ держаться желаннаго имъ репертуара. Вопросъ — «что» играть, въ наши дни не можетъ не выдвинуть вопроса — «какъ» инсценировать.

Реформаторы современнаго театра однимъ изъ центровъ своего вниманія сдѣлали живописную сторону спектакля. Кажется весьма значительной роль колоритныхъ пятенъ, игра взаимоотношеній линій, выразительность группировокъ. Идею произведенія можно выявить не только діалогомъ искусно созданныхъ актерами образовъ, но еще и ритмомъ всей картины, той, которую положить на сцену красками декораторъ, и той, которую опредѣлить расположеніемъ пратикаблей, рисункомъ движеній, соотношеніемъ группировокъ режиссеръ.

Говоря о необходимости сохраненія старыхъ масокъ у старыхъ актеровъ, нельзя, конечно, примириться съ сохраненіемъ старыхъ инсценировокъ.

И тутъ интересы старинныхъ актеровъ легко сливаются съ задачами новыхъ художниковъ.

«Ревизоръ», «Горе отъ ума», «Маскарадъ», «Гамлетъ», «Гроза» ни разу не были представлены въ освѣщеніи лучей своихъ эпохъ (не въ смыслѣ воссозданія этнографическихъ подробностей, — не объ «археологическихъ» постановкахъ идетъ рѣчь); названныя пьесы ни разу не представали передъ нами въ красѣ тѣхъ отраженій, какія возникаютъ уже при одномъ

произнесеніи этихъ заглавій. Какое поле для «большого театра»!

Выдающіяся актерскія дарованія стариннаго русскаго театра носятъ въ себѣ образы репертуара Гоголя, Грибоѣдова, Островскаго, Шекспира, Гёте. Есть въ Россіи цѣлый рядъ художниковъ-декораторовъ, которые умѣютъ тонко и любовно воспроизводить уютъ старыхъ домовъ и очарованіе заброшенныхъ садовъ. Есть попытки по новому освѣтить произведенія, успѣвшія потускнѣть отъ трафарета прилагавшейся къ нимъ оцѣнки; такъ Мережковскій, въ проникновенной статьѣ «Гоголь и Чортъ», даетъ въ руки актеровъ такую оригинальную характеристику образовъ «Ревизора», что старымъ актерамъ легко внести коррективы въ трактовку гоголевскихъ персонажей.

Почему не могутъ въ одномъ аккордѣ стройной гармоніи слиться: благородный реализмъ старинныхъ актеровъ, сѣдая пыль старыхъ домовъ въ декораціяхъ новыхъ художниковъ и вѣщія строки старой книги, зажившія въ устахъ актеровъ по новому подъ вліяніемъ толкованій сценическихъ образовъ во вкусѣ Мережковскаго?

И скажу такъ: какъ нужны картинныя галереи, музеи, такъ нужны эти театры въ стилѣ Empire съ этими ветеранами сцены, до мозга костей пропитанными традиціями, унаследованными отъ Мочаловыхъ, Шумскихъ, Щепкиныхъ, Каратыгиныхъ. И если бы всѣ шаблонныя декораціи безвкусныхъ декораторовъ-маляровъ старой школы, въ какихъ мы не разъ видывали Островскаго, Грибоѣдова, Гоголя, истинный художникъ подмѣнилъ шедеврами, созвучными и съ этими золотыми карнизами и завитками зрительнаго зала, и съ этимъ тисненымъ бархатомъ креселъ и ложей, а главное, съ этими отзвуками минувшаго въ игрѣ ветерановъ нашихъ сценъ, если бы эти прекрасныя таланты не выступали въ стряпнѣ современнаго репертуара — бытового или въ стилѣ модернъ, а любовно и неустанно играли бы передъ нами Островскаго, Гёте, Шекспира въ соответствующемъ декоративномъ стилѣ, съ новой углубленностью реализма, какими новыми красками заблестѣлъ бы «большой театр»!

Я бы назвалъ такой театръ «Écho du temps passé». Основ-

ная задача его — постоянное возрождение старины. Это не «старинный театр», въ томъ смыслѣ, чтобы сыграть старую пьесу, какъ исполняли ее въ доброе старое время. Это также и не тотъ театр, который сталъ бы, исполняя «Горе отъ ума», какъ это сдѣлалъ Московскій Художественный театр, наполнять сцену мебелью и аксессуарами «того времени» (здѣсь задача художника стала задачей археолога). Это тотъ театр, который проведетъ нить преемственности отъ древне-греческаго театра и средневѣковыхъ драмъ чрезъ Шекспира, Кальдерона, Мольера къ русскому театру 30-хъ годовъ съ Гоголемъ во главѣ и отъ него къ современности . . . Это тотъ реализмъ, который, не избѣгая быта, однако, преодолеваетъ его, такъ какъ ищетъ только *символа* вещи и ея *мистической сущности*¹.

1908 г.

¹ Письмо осталось не оконченнымъ. Въ планѣ было: классифицировавъ существующіе въ столицахъ театры, дать описаніе выдающихся типовъ изъ двухъ группъ: „большіе театры“ (и „театры исканій“). Къ первой группѣ отношу: Московскій Художественный театр, такъ называемый Суворинскій театр въ Петербургѣ, театры Корша и Незлобина въ Москвѣ. Ко второй группѣ отношу: „Домъ интермедій“, „Старинный театр“, „Веселый театр“, „Лукоморье“, „Кривое зеркало“ (поскольку этотъ театр въ первый годъ слѣдовала программѣ „Лукоморья“, а теперь пытается иногда прислушиваться къ указаніямъ Н. Н. Евреинова и съ большой, къ сожалѣнію, осторожностью [даетъ мѣсто опытамъ его „монодрамы“]). — Театръ В. Ө. Коммиссаржевской хотѣлъ совмѣстить несовмѣстимое: быть „театромъ исканій“ (въ періодъ режиссуръ — моей, потомъ Н. Н. Евреинова) и въ то же время быть театромъ для большой публики. Въ этомъ

IV.

Когда народъ, занятый устройствомъ жизни, кладетъ въ основу своихъ дѣйствій силу, тогда возникаетъ проблема — *Революція и Театръ*. Теоретически проблему эту пытался разрѣшить Р. Вагнеръ перваго періода¹, но, мнѣ кажется, ее уже давно разрѣшила сама жизнь. Во Франціи въ концѣ XVIII вѣка театръ превратился въ кафедру проповѣдей, переставъ быть Домомъ Искусствъ, путемъ сцены драматурги проводили въ публику то, чего нельзя было сообщить ей книгой, брошюрой или журнальной статьей, и только самое ограниченное меньшинство писателей пробовало бороться съ тенденціей сценическаго обсуждения политическихъ идей и событій.

Когда же страна пытается выковать ликъ новаго общества путемъ спокойнаго культурнаго созиданія, тогда встаетъ передъ нами другая проблема — *Театръ, какъ Празднество*. Тогда Домъ Искусствъ перестаетъ быть средствомъ и становится цѣлью.

Если и религіозныя исканія современныхъ русскихъ поэтовъ и философовъ, и настойчивость сектантскихъ броженій, и тяготѣніе двухъ-трехъ «непризнанныхъ» изъ нашихъ драматурговъ къ пышному расцвѣту высокой драмы съ большими страстями, съ чрезвычайнымъ дѣйствіемъ, съ глубокимъ пото-

надо искать причину преждевременной смерти Театра В. О. Коммиссаржевской. Мудро поступаетъ К. С. Станиславскій, создающій теперь лабораторію своихъ исканій внѣ стѣнъ Московскаго Художественнаго театра. Очевидно, теперь только онъ понялъ, что модернистскія тенденціи его „большаго театра“ никогда ничего не мѣняли по существу въ прочно установившихся основахъ доживающаго театра.

¹ R. Wagner, „Die Kunst und die Revolution“. Gesammelte Schriften und Dichtungen, B. III (R. Linnemann, Leipzig 1907, 4. Auflage).

комъ идей»¹, — счесть явлениями знаменательными, то «народу»², проламывающему себѣ путь къ новой культурѣ киркой, а не динамитомъ, не нуженъ театръ, угождающій партеру, какъ было въ то время, когда послѣдній являлся почти «организованнымъ политическимъ собраніемъ, своего рода нижней палатой, съ опредѣленной программой дѣйствій»³.

Поставить въ связь судьбы Дома Искусствъ съ судьбами общественныхъ переживаній — задача историка культуры и искусства. Мнѣ хочется лишь отмѣтить, что характерной чертой *кризиса* нашего театра является то, что драматургъ сдѣлался прислужникомъ общества. Общество, переживающее время социальна-политическаго устроительства, привыкаетъ смотрѣть на театръ не какъ на цѣль, а какъ на средство: развѣ не средствомъ пропаганды былъ театръ въ «дни свободы», развѣ не средствомъ развлечения былъ онъ въ дни политическаго утомленія? И только двухъ мотивовъ ждетъ по привычкѣ «интеллигенція» отъ сцены: либо тенденціи, либо развлечения. А драматурги — пусть за меня скажетъ одинъ изъ моихъ любимыхъ поэтовъ — они «низзошли въ наши будни... разучились будить... высокія чувства, охладѣли къ театральному дѣйствию и углубились въ безысходную психологію» (А. Блокъ). Театръ русскій упалъ. То, что въ наши дни представляется на сценахъ, за небольшимъ исключеніемъ — антиискусство, быть можетъ, «литература», но не искусство! Появился особый родъ пьесъ, о которомъ говорятъ: «литературная драма». Какъ не повторить восклицаніе Вагнера: «Сдѣлалось возможнымъ неслыханное: стали создаваться драмы — для чтенія».

* * *

¹ А. Блокъ, „О театрѣ“, „Золотое Руно“, 1908, № 5, стр. 55.

² Двѣ общественныя группы не хотятъ знать современнаго театра: одной театръ недоступенъ по цѣнѣ; другая не хочетъ, чтобы со сцены ее поучали и просвѣщали проповѣдью. „Nicht Wissen, sondern *Geschmack*, nicht kritische Dialektik, sondern machtbewusstes *Handeln* sind die Masstäbe unserer Lebensführung“, говоритъ она вмѣстѣ съ G. Fuchs'омъ („Revolution des Theaters“, bei G. Müller, München und Leipzig 1909).

³ Ив. Ивановъ, „Политическая роль французскаго театра въ связи съ філософіей XVIII вѣка“, Москва 1895.

Драматургъ и публика всегда въ борьбѣ за позицію вліянія. Тамъ, гдѣ побѣждаетъ публика, культурная община эпохи — Городъ — имѣетъ тотъ театръ, какого она, публика, хочетъ.

Но бываетъ и наоборотъ. И тогда какой-нибудь Вагнеръ своей гигантской энергіей побѣждаетъ косность общественныхъ вкусовъ, и возникаетъ театръ Байрейта. Такъ же и въ наши дни, при чемъ гений одного часто замѣняется усиліемъ цѣлаго поколѣнія. Только оттого, что десятками лѣтъ наслаивалась культурность Мюнхена, благодаря вліянію передовыхъ художниковъ и поэтовъ, могъ возникнуть мюнхенскій Künstler-theater, настоящій Домъ Искусствъ.

Но что было у насъ? «Культурное меньшинство», группировавшееся около «Міра Искусства», «Новаго Пути» (потомъ «Вопросовъ Жизни» и «Факеловъ»), не воспитало массы, не создало въ ней повышенныхъ потребностей, и потому въ сущности нѣтъ у насъ театра, современнаго театра — ни театра изысканнаго вкуса, ни театра дѣйствій и страстей. Не завладѣлъ позиціей вліянія драматургъ. Позиціей вліянія завладѣла публика. Она сама создала себѣ свой театръ, вѣрнѣе — столько театровъ, сколько разныхъ общественныхъ группъ. И когда, такимъ образомъ, театръ сталъ въ подчиненіе къ публикѣ, драматургъ сдѣлался прислужникомъ своего господина. Современная драматическая литература, смотря по необходимости, — то пьесы à thèse, то психологическая жвачка, то социальныя драмы, имѣющія въ виду пропаганду или агитацію, то комедіи, рассчитанныя на то, чтобы насмѣшить зрителя курьезными положеніями дѣйствующихъ лицъ, то психопатологическія изслѣдованія въ драматической формѣ, то такія бытовыя пьесы, которыя граничатъ съ этнографіей. Театръ нашъ — такой, какой нуженъ улицѣ: пестрый, безвкусный, какъ вывѣски и плакаты.

И потомъ, есть ли что-нибудь въ современномъ русскомъ театрѣ самобытнаго? Нѣтъ. Онъ весь сотканъ изъ заимствованій. И этотъ интернаціонализмъ вовсе не есть приобщеніе къ европейской драматургіи, вовсе не устремленіе къ всечеловѣчеству. Это интернаціонализмъ котелка, попадающаго на головы людей всего земнаго шра. Носятъ всѣ, носимъ и мы. Но на головахъ, съ еще нестертыми національно бытовыми чертами,

на типической русской головѣ все-таки противенъ котелокъ. Такъ противны всѣ эти русскія драмы подъ Ибсена, Пшибышевскаго, Матерлинка.

И даже въ горсточкѣ самостоятельныхъ явленій современной сцены такъ много изъясновъ: когда уже миновала пора русской жизни, создавшая Чехова, являются драматурги, пытающіеся писать приёмами Чехова, не понимая, что чеховскій тонъ неразрывно связанъ съ общественными переживаніями 80-хъ и 90-хъ годовъ, что Театръ «настроенія» для насъ уже — прошлое и что созданіями этого театра мы можемъ любоваться лишь въ исторической перспективѣ. Подлиннаго театра, театра современности у насъ нѣтъ!

Сдѣлали попытку три-четыре голоса заговорить языкомъ самобытнаго искусства, но все это пока лишь парадоксальныя дерзанія. Пусть произведенія этихъ драматурговъ далеки отъ совершенства, ихъ драмы и комедіи имѣютъ въ виду «Театръ, какъ Празднество» и «Домъ Искусствъ», т. е. тотъ театръ, за которымъ должна идти публика, а не тотъ, что находится у послѣдней на-откупъ. Большая пропасть легла между этими «новыми» и театральной публикой.

«Интеллигентная театральная публика нашихъ дней» и ея драматургъ-слуга, драматургъ, которому вѣнчали въ обязанность забавлять своего господина, — одно теченіе. Тѣ изъ актеровъ, режиссеровъ, художниковъ, которые въ союзѣ съ непризнанными драматургами пытаются вырвать театръ у зрителя, взявшаго его на-откупъ, — другое теченіе. Кризисъ русскаго театра — водоворотъ, который образовался на мѣстѣ касанія этихъ двухъ теченій.

Есть обстоятельство, еще болѣе усиливающее кризисъ, это то, что между нашими режиссерами, художниками и актерами идетъ борьба изъ-за всевозможныхъ эстетическихъ проблемъ.

* * *

У современного театра нѣтъ единой аудиторіи. Театръ нашъ дошелъ до послѣдней степени дифференціаціи. Будто большая машина, собиравшаяся вѣками, которая вдругъ оста-

новились и ее разобрали, раздавъ части въ разныя мѣста для различныхъ починокъ.

Но если предчувствіе не обманываетъ насъ, наступитъ же наконецъ время, когда театръ, изъ раздробленнаго, снова сдѣлается цѣльнымъ! Только съ этой надеждой, съ надеждой на то, что въ теперешнихъ дифференцированныхъ театрахъ мы создаемъ основы будущаго Единаго Театра — стоитъ работать на театральномъ поприщѣ. Не знать этого, значитъ быть лакеями публики и только. Какъ отдѣльный мастеръ, участвующій въ созданіи большой машины, получаетъ отъ инженера всѣ указанія и чертежи, такъ необходимо и каждому изъ существующихъ театровъ твердо знать, какую часть Театра Будущаго онъ владѣетъ, какую область Театра Будущаго онъ совершенствуетъ. Только съ этой точки зрѣнія современныя сцены имѣютъ право на существованіе. Это кузницы, въ которыхъ выковываются стройныя части будущаго гиганта — Все-народнаго Театра.

1909 г.

V.

Современный русскій театръ преобразилъ свой ликъ лишь въ планѣ техники сцены. Найденъ новый ключъ инсценировки съ появленіемъ новыхъ режиссеровъ, и молодое поколѣніе художниковъ внесло на сцену свѣжіе мотивы декоративной живописи. Правда, между режиссерами и художниками идетъ споръ изъ-за обладанія дирижерской палочкой. Споръ этотъ, пока скрытый, глухой, рано или поздно обострится и откроетъ новые горизонты для дѣла строительства новаго театра, но споръ этотъ — во имя одной лишь техники.

Зритель, къ услугамъ котораго сегодня электрическая желѣзная дорога и беспроводный телеграфъ, завтра — аэропланъ, восхищенъ кунштюками кинематографа. Этому зрителю хочется, чтобы Материнка преподносили ему съ помощью добытыхъ усовершенствованій послѣдняго. Виды зрѣлищъ дошли до степени крайней дифференціаціи. И стремленіе бѣльшей части публики повеселиться въ театрикахъ, создаваемыхъ по образцу западныхъ Cabarets и Ueberbrettl'ей, надо разсматривать какъ реакцію противъ томительно-скучныхъ пьесъ той «современной» русской драматургіи, которая строитъ свои пьесы въ манерѣ Гауптмана, Ибсена, Чехова. Нѣмецкій и скандинавскій театры и чеховскій Театръ настроенія — вотъ трафаретъ, сдѣлавшійся избыткомъ для того современнаго драматурга, который заполонилъ собою всю русскую сцену. Реакція противъ нерусскихъ пьесъ русскаго репертуара снова вызываетъ въ зрителѣ вкусъ къ пьесамъ такъ называемаго классическаго репертуара. Два устремленія публики: 1) къ «веселью» въ театрикахъ типа Cabaret, 2) къ неугасаемому обаянію клас-

сического репертуара — скоро совсѣмъ сомнуть «современный репертуаръ».

Крайняя дифференціація интимныхъ театровъ — типичное явленіе для момента кризиса, а таковой налицо, когда рѣчь идетъ о русскомъ театрѣ. Современный русскій театръ, преобразая свой ликъ въ планѣ техники сцены, остается безъ льесъ, и опытами режиссеровъ добываемая новая техника, примѣняемая имъ къ инсценировкѣ классическаго репертуара, дѣлаеть строителей новаго театра временно «старьевщиками».

Отсутствіе національнаго репертуара (только подлинный русскій репертуаръ можетъ выковать ликъ новаго русскаго театра) — вотъ гдѣ надо искать причину апатіи русскаго актера, совсѣмъ не участвующаго въ дѣлѣ строительства новой сцены. Между тѣмъ его активное участіе въ дѣлѣ новаго строительства могло бы помочь вывести театръ изъ заколдованнаго круга всеобщей розни (въ то время, какъ споръ режиссеровъ съ художниками только еще близокъ къ обостренію, споръ актеровъ съ режиссерами уже обостренъ: ихъ движенія по пути эволюціонированія сценической техники — не въ униссонъ).

Откуда же ждать новаго русскаго драматурга, единственнаго, кто сможетъ легко и просто вывести театръ изъ положенія кризиса на путь къ прочному оздоровленію?

Отчего не ждать его изъ нѣдръ національнаго миѳотворчества?

1910 г.

VI.

РУССКІЕ ДРАМАТУРГИ.

(Опытъ классификаціи, съ приложеніемъ схемы развитія русской драмы¹.)

Репертуаръ — сердце всякаго Театра.

Истину этого положенія утвердилъ золотой вѣкъ театровъ Испаніи, Италіи и Франціи: театръ XVI и XVII вѣковъ блестяще расцвѣлъ потому, что сердце его (его репертуаръ) билось потоками здоровой крови.

Репертуаръ это уже Театръ.

Мы знаемъ испанскій театръ XVII вѣка потому, что онъ оставилъ намъ пьесы Тирсо де Молина, Лопе-де-Вега, Кальдерона, Сервантеса.

Мы знаемъ французскій театръ XVII вѣка потому, что онъ оставилъ намъ пышную бібліотеку Мольера.

Дѣло вовсе не только въ силѣ дарованій названныхъ мастеровъ драматургіи.

Явилъ свой ликъ репертуаръ, эта совокупность пьесъ, объ-

¹ Этотъ набросокъ явился результатомъ моей дружеской переписки съ англійскимъ изслѣдователемъ русскаго театра George Calderon'омъ о новѣйшихъ теченіяхъ въ англійскомъ и русскомъ театрахъ современности. — NB. G. Calderon'омъ блестяще сдѣланъ переводъ двухъ пьесъ А. П. Чехова. См. *Two Plays by Tchekhof. The Seagull. The cherry orchard. Translated, with an introduction and notes, by George Calderon.* London. Grant Richards LTO-MDCCCCXII.

О русскомъ театрѣ см. „The Russian Stage“, by George Calderon, „The Quarterly Review“, № 432, July 1912.

единенныхъ общимъ идейнымъ планомъ и общими техническими приѣмами.

Пьесы испанскаго театра насквозь пропитаны стихійнымъ чувствомъ національной мощи, постоянно бьющимъ тревогу о чести, и національной, и личной. Испанскіе драматурги XVII вѣка идутъ въ ногу съ религіознымъ движеніемъ народа. Въ испанскомъ театрѣ самобытно проявляется устремленіе къ освобожденію личности изъ путъ средневѣковой схоластики.

Это въ планѣ идейномъ.

Въ планѣ техническомъ — репертуаръ испанскаго театра объединенъ одной задачей: сосредоточить быстро развертывающееся дѣйствіе въ *интригѣ*. Такъ, однимъ концомъ прочно прикованный къ центру радіусъ другимъ концомъ скользитъ по окружности. И еще стремится этотъ театръ поднять до высочайшей ноты трагической паюсы, не боясь нарушить гармонию введеніемъ въ него комическаго гротеска, доходящаго до звонкаго собственной своеобразностью шаржа.

Пьесы французскаго театра связаны единымъ отношеніемъ къ личности въ борьбѣ за ея освобожденіе изъ путъ религіозной косности. Они объединены еще и общимъ прогрессивнымъ настроеніемъ философской мысли. Это въ планѣ идейномъ, въ планѣ техническомъ французскій театръ слѣдуетъ традиціямъ итальянскаго и испанскаго театровъ.

* * *

У насъ, въ царствованіе Императрицы Анны Іоанновны русская публика имѣла счастье видѣть подлинныя пьесы *comedia dell'arte* въ исполненіи отличныхъ итальянскихъ актеровъ¹.

И по драматургіи XVIII вѣка и начала XIX вѣка можно прослѣдить, какъ крѣпко завязанъ узелъ вліянія этихъ пришлыхъ итальянцевъ. Итальянскими сюжетами пользуется Княжнинъ, но самыя звонкіе отголоски итальянскихъ комедій, представлявшихся при дворѣ Анны Іоанновны, до сихъ поръ звучать въ балаганахъ средней полосы Россіи. Традиціи *comedia*

¹ Въ составѣ труппы, выступавшей при дворѣ Анны Іоанновны, находились: Constantini, Pedrillo, Casanova, Vulcani.

dell'arte, совсѣмъ отвергнутыя русскимъ актеромъ, прочно укореняются въ балаганахъ русскаго народа. И если Княжнинъ и не нашель себѣ преемника, театръ итальянцевъ все-таки не оставить безъ своего вліянія дальнѣйшія судьбы русскаго театра.

Черты *comedia dell'arte* попадутъ къ намъ отраженно, отъ тѣхъ французовъ и англичанъ, которые крѣпко были связаны съ элементами Театра Масокъ.

Хотя русскій театръ и не зналъ расцвѣта, подобнаго расцвѣту западныхъ театровъ XVII вѣка, тѣмъ не менѣе и онъ зналъ періоды значительнаго подъема. И эти подъемы всегда бывали тогда, когда драматурги смотрѣли на возвратъ къ элементамъ историческаго прошлаго и на повтореніе, освѣщенное вѣковымъ опытомъ, какъ на неизбѣжное условіе движенія впередъ.

Русскій театръ XIX вѣка записываетъ въ своей лѣтописи три славныхъ имени: одно изъ нихъ уже получило всеобщее признаніе, это — Гоголь; другое (въ планѣ театра) раскрыто слишкомъ мало, — это Пушкинъ; третье (тоже въ планѣ театра) еще совершенно не раскрыто, это — Лермонтовъ.

Гоголь устанавливаетъ связь съ французскимъ театромъ XVII вѣка, инстинктивно вводя въ русскую комедію стихію юмора и своеобразной мистики Мольера.

Пушкинъ, задумывая драмы, учится у Шекспира, но, когда приступаетъ къ восхваленію своего учителя, спѣшитъ оговориться, что не читалъ Кальдерона и Вега. Когда же онъ начинаетъ писать драмы, то идетъ дальше своего учителя по пути традиціоннаго театра, интуитивно слѣдя завѣтамъ испанцевъ.

У испанцевъ всегда было стремленіе подчинить драматическое творчество правиламъ античной драмы. «Исторія литературы говоритъ намъ, что въ эпоху Возрожденія, съ начала XVI вѣка, со времени, по крайней мѣрѣ, Бартоломея де Торресъ Нахарро, въ Испаніи возникаетъ стремленіе подчинить творчество правильности античной драмы, но что стремленія эти разбились о духъ среднихъ вѣковъ и о право народнаго вкуса, слишкомъ сильное, чтобы ученые реформаторы могли достигнуть своей цѣли. Испанія имѣла при этихъ условіяхъ Лопе-де-Вега

и Кальдерона. Во Франціи эти стремленія удались, и въ ней были Расинъ и Корнель, огромные таланты которыхъ принесли бы, по мнѣнію многихъ (напр. Seret, автора «Le drame chrétien au moyen âge»), гораздо больше пользы національному искусству, если бы не были подчинены деспотическому гнету теории, а сохранили бы больше связи съ національными преданіями драматическаго искусства»¹.

Что бы могъ сдѣлать для театра Пушкинъ, если бы онъ зналъ испанцевъ, когда, учась у Шекспира, онъ все же измѣняетъ Театру характеровъ во имя Театра дѣйствія. «Возможна ли трагедія безъ дѣйствія?» — спрашиваетъ Аверкіевъ и отвѣчаетъ: «нѣтъ». А возможна ли она безъ характеровъ? «Да, безъ нихъ еще возможна».

Аверкіевъ², сопоставляя Пушкина и Шекспира, говоритъ: «Шекспиръ — драматургъ, Пушкинъ — поэтъ въ самомъ обширномъ значеніи слова, ему были равно доступны всѣ роды поэзіи. Шекспиръ «рисоваль чловѣка въ одержаніи страсти, одолѣвающей людей, шекспировскіе герои возбуждаютъ въ насъ страхъ непосильной борьбы со страстью».

«Напрасно мы стали бы искать у великихъ древнихъ трагиковъ чего-либо подобнаго; они иначе понимаютъ трагическое»: возбуждая трагическій страхъ, они возбуждаютъ еще и состраданіе, въ чемъ, по Аверкіеву, и есть единственное назначеніе трагедіи. У Пушкина мотивъ *поборенія страсти* нашелъ свое поэтическое выраженіе въ образѣ Татьяны. Свойство Пушкина—*спокойное созерцаніе дѣйствительности*, а поэтъ, обладающій спокойствіемъ созерцанія, можетъ яснѣе и полнѣе другихъ выразить тѣ идеи, гдѣ спокойствіе будетъ необходимымъ признакомъ. Въ «Борисѣ Годуновѣ» Пушкинъ рисуетъ характеръ не при помощи страсти, какъ Шекспиръ, а при помощи роковой и неизбѣжной судьбы, вызванной тяжкимъ грѣхомъ Бориса. Мотивъ этотъ сближаетъ трагедію Пушкина съ

¹ „Сборникъ отдѣленія русскаго языка и словесности Императорской Академіи наукъ“, т. 58, Спб. 1895, стр. 25. Курсивъ мой.

² „О драмѣ, критическое разсужденіе Д. В. Аверкіева“, съ приложеніемъ статьи „Три письма о Пушкинѣ“, Спб. 1893.

трагедіями древне-греческихъ трагиковъ и испанцевъ, поскольку послѣдніе въ этомъ отношеніи стремились слѣдовать законамъ античной трагедіи.

Лермонтовъ, «Маскарадъ» котораго цензура запрещаетъ за избытокъ страстей, стремится прежде всего создать Театръ дѣйствія. Въ насыщенной демонизмомъ сферѣ своихъ драмъ Лермонтовъ въ быстро мчащихся одна за другой сценахъ развертываетъ трагедію людей, бьющихся въ мщеніи за поруганную честь, метущихся въ безуміи отъ любви, въ роковомъ кругѣ игроковъ, въ убійствахъ сквозь слезы и въ смѣхѣ послѣ убійства. Отъ «Наказаніе не мщеніе» Лопе-де-Веги вихрь трагического таланта Лермонтова несетъ наше воспоминаніе къ лучшимъ страницамъ «Осужденнаго за недостатокъ вѣры» Тирсо де Молины¹. «Два брата», пьеса, которую многіе изъ солидныхъ издателей Лермонтова выбрасываютъ изъ полнаго собранія сочиненій поэта, считая, вѣроятно, драму эту за юношеское его произведеніе, — эта лучшая послѣ «Маскарада» драма Лермонтова — вводитъ насъ въ стихію Испанскаго театра яркой обрисовкой драматическихъ характеровъ и остротою интриги. И начинается-то Лермонтовъ свой Театръ пробой написать испанскую трагедію.

Эти три драматурга — Гоголь, Пушкинъ и Лермонтовъ — изъ прочнаго металла сковали первыя звенья для той цѣпи, которая крѣпко должна держать собою мостъ для соединенія западныхъ театровъ Золотого Вѣка съ Театромъ Будущаго.

Въ шестидесятыхъ годахъ новое звено для той же цѣпи куетъ Островскій и своими пьесами опредѣляетъ вмѣстѣ съ комедіями и драмами Гоголя, Пушкина и Лермонтова основу русскаго репертуара. (Островскій является создателемъ Бытового театра, достиженія котораго потомъ послѣдователями его будутъ невѣрно использованы въ эволюціи русскаго театра.)

И Островскій такъ же, какъ Гоголь, Пушкинъ и Лермонтовъ, подкрѣпляетъ свои самобытныя силы знакомствомъ съ

¹ Превосходный переводъ этой пьесы (размѣромъ подлинника), сдѣланный поэтомъ Вл. Пястомъ, скоро выйдетъ въ свѣтъ (изд. М и С. Сабашниковыхъ, Москва).

образцами великихъ театральныхъ эпохъ Запада. Островскій переводитъ съ испанскаго языка интермедіи Сервантеса, и, когда сравниваешь Бытовой театръ Островскаго съ Бытовымъ театромъ Лопе-де-Веги, понимаешь, какой урокъ данъ былъ Островскому Сервантесомъ.

Сердцемъ русскаго театра становится тотъ репертуаръ, который, какъ и въ періодъ пышнаго расцвѣта западныхъ театровъ XVII вѣка, дѣлаетъ для себя обязательнымъ: въ планѣ идейномъ — пульсировать въ тактъ народныхъ переживаній, въ планѣ техническомъ — создать Театръ дѣйствія съ музыкой трагическаго паѳоса (Лермонтовъ) и Театръ гротеска, преобразующаго всякій «типъ» въ траги-комическую гримасу въ духѣ то Леонардо-да-Винчи, то Гойи (Гоголь).

* * *

Несмотря на прочныя основы, созданныя Русскому Театру Гоголемъ, Пушкинымъ, Лермонтовымъ и Островскимъ, преемники этихъ драматурговъ одни не хотѣли, другіе не сумѣли построить на этихъ основахъ величественное зданіе Русской Драмы.

Къ Бытовому театру Островскаго въ образѣ Театра настроенія Чеховъ будто и создаетъ надстройку, но надстройка эта сразу обнаруживаетъ всю свою непрочность.

Чеховскій театръ выросъ изъ корней Театра Тургенева. Тургеневъ почти одновременно съ Островскимъ началъ второе (какъ бы параллельное) теченіе Бытового театра, внеся въ русскую бытовую драму новый элементъ — музыкальность; черта эта долгое время оставалась въ тѣни и только въ послѣдствіи находитъ себѣ блестящее развитіе въ творчествѣ Чехова; но то, что въ Тургеневѣ было лишь легкимъ украшеніемъ, Чеховъ развиваетъ до высшаго предѣла.

Театръ Тургенева слишкомъ интименъ, будто созданъ только для домашнихъ сценъ старинныхъ домовъ или для садовыхъ театральныхъ эстрадъ, окруженныхъ боскетомъ, въ усадьбахъ пятидесятихъ и шестидесятихъ годовъ.

Подъ березами запущенныхъ аллей и въ портретныхъ лѣ-

ниво плетется кружево безконечныхъ діалоговъ, безъ всякаго движенія, безъ всякаго паюса. Такъ возникаетъ лирической эпосъ великаго беллетриста. Но развѣ это — Театръ?

Таковъ и такъ называемый «Театръ настроенія».

Въ томъ, что на долгое время русскому театру подмѣнили подлинныя его элементы элементами ему чуждыми, вину свою въ этомъ Чеховъ дѣлитъ отчасти съ эпохой глубокаго застоя духовныхъ силъ Россіи. 90-е годы наложили таки роковую печать на судьбу чеховскаго театра.

Связь Чеховскаго театра съ традиціей Тургенева еще больше помогаетъ ему остаться прикованнымъ лишь къ эпохѣ, его создавшей. И неудивительно поэтому, что Театръ Чехова умираетъ вмѣстѣ съ той общественной апатіей, которую уноситъ съ собой въ могилу 1905-й годъ. И какъ Театръ Тургенева оказался несвязаннымъ въ одной сторонѣ своего звена съ принципами традиціонной театральности, а другую сторону звена онъ оставилъ неподготовленной для связи съ Театромъ Будущаго, такъ и Театръ Чехова не смогъ скованнаго имъ звена прикрѣпить къ цѣпи великой тріады (Гоголь, Пушкинъ, Лермонтовъ), ибо металлъ чеховскаго звена оказался годнымъ лишь на одно десятилѣтіе. Тургеневъ и Чеховъ не сумѣли прикрѣпить свои пьесы къ репертуару, выросшему изъ нѣдръ подлинной театральности.

Театръ настроенія, благодаря энергичной пропагандѣ пьесъ этого направленія Московскимъ Художественнымъ театромъ, настолько овладѣваетъ русской сценой, что слѣдомъ за Чеховымъ появляется въ русскомъ театрѣ цѣлый рядъ его подражателей во главѣ съ Максимомъ Горькимъ. Эти драматурги являются эпигонами Театра настроенія, нарушившими однако его цѣльность тенденціей внѣшне связать особенности Тургеневско-чеховскаго театра съ Театромъ Островскаго (типиченъ Найденовъ).

Если эти драматурги не только не сумѣли сковать новыхъ звеньевъ въ начатой цѣпи русскаго театра, но еще и дали проступить на ней первымъ пятнамъ страшной ржавчины (преобладаніе въ театрѣ элементовъ литературы), то драматурги новой формации сознательно принялись то увеличивать эти пятна, то рвать священную цѣпь.

Гибелью для великаго дѣла русскаго театра, стройившагося усиліями лучшихъ драматурговъ 30—60-хъ годовъ, явился пресловутый Викторъ Крыловъ.

Будто торопясь на своемъ вѣку подгноить русскій театръ какъ можно глубже, этотъ плодовитый драматургъ поражающе наводняетъ русскую сцену своими издѣліями. Онъ пишетъ драмы, комедіи, водевили, фарсы, переводитъ и передѣлываетъ французскую комедію временъ упадка и на долгое время оставливаетъ движеніе русской сцены. Ему помогаетъ въ этомъ цѣлая фаланга его послѣдователей, не уступающая своему шефу ни плодовитостью, ни силой «дарованій».

Приходятъ эпигоны Бытового театра. Московскіе драматурги перепѣваютъ темы Островскаго, въ Петербургѣ царятъ драматурги, или слѣдующіе завѣтамъ Крылова, или такіе, которые бытоописательную манеру Островскаго понимаютъ — какъ способъ фотографированія жизни.

И вотъ основы русскаго театра расшатаны, вкусъ зрительнаго зала растленъ до послѣдней грани, русскій актеръ утерять всякую связь со своимъ предшественникомъ, великимъ актеромъ середины девятнадцатаго вѣка.

Какія смѣлыя попытки на пути исканій ни дѣлаеть талантливая молодежь новаго литературнаго направленія, ни тѣ, кто случайно къ нимъ примыкаетъ, театръ стоитъ окутанный туманомъ величайшаго безвкусія и полной безпринципности.

ТЕАТРЪ „ДЕКАДЕНТОВЪ“¹.

Въ началѣ нашего вѣка рядъ драматурговъ, отдаваясь смѣлымъ исканіямъ, пытается порвать съ театральными традиціями. Эти драматурги (писавшіе скорѣе для чтенія, чѣмъ для сцены) создаютъ *анти-театральныя* произведенія, хотя и интересныя, какъ таковыя. Среди нихъ выдающимися являются: Бальмонтъ, Брюсовъ, Минскій, Зиновьева-Аннибалъ («Кольца»), З. Гиппіусъ («Святая кровь»), Чулковъ и Леонидъ Андреевъ. Послѣдній

¹ Къ „схемѣ“ (см. стр. 116).

(стоит только сравнить его «Черныя маски» съ «Днями нашей жизни») примыкаетъ къ группѣ «декадентовъ» чисто внѣшнимъ образомъ, такъ какъ по характеру вкуса, по воззрѣніямъ и, вообще, всей своей литературной фигурой принадлежитъ скорѣе къ кругу писателей, слѣдующихъ за Максимомъ Горькимъ.

НОВЫЙ ТЕАТРЪ ¹.

Зачинатели Новаго Театра пытаются прежде всего возродить ту или иную особенность одного изъ театровъ подлинно-театральныхъ эпохъ. Вячеславъ Ивановъ пытается возстановить особенности античнаго театра, мечтая объ уничтоженіи рампы и о воссозданіи вмѣсто нея древне-греческой орхестры. Александръ Блокъ слѣдуетъ традиціямъ итальянской народной комедіи, связывая свои исканія съ міросозерцаніями нѣмецкихъ романтиковъ (Новалисъ, Тикъ). Алексѣй Ремизовъ даетъ начало современной мистеріи по образцу мистерій ранняго средневѣковья. Михаилъ Кузминъ пишетъ пьесы въ духѣ средневѣковой драмы, а также реконструируетъ французскій комическій театръ. Андрей Бѣлый пытается создать современную оригинальную мистерію. Федора Сологуба влекутъ или формы античнаго театра («Даръ мудрыхъ пчель»), или принципы испанскихъ драматурговъ («Побѣда смерти»). Л. Зиновьева-Аннибалъ пытается использовать манеру шекспировскихъ комедій (ср. «Пѣвучій осель» Л. Зиновьевой-Аннибалъ и «Сонъ въ лѣтнюю ночь» Шекспира). Евг. Зноско-Боровскій своей пьесой «Обращенный принцъ» начинаетъ вводить въ русскую драму характерныя особенности испанскаго театра, сгущая приемы гротеска. Вл. Н. Соловьевъ своими пьесами «Чортъ въ зеленомъ» и «Арлекинъ, ходатай свадебъ» возвращаетъ театръ къ Комедіи Масокъ.

Драматурги Новаго Театра, въ противоположность декадентамъ, создавшимъ беспочвенный театръ, стремятся подчинить свое творчество законамъ традиціонныхъ театровъ подлинно-театральныхъ эпохъ.

1911 г.

¹ Къ „схемѣ“ (см. стр. 116).

Бытовой театръ.

- I. А. И. Островскій (50-е—70-е гг.).
 III. Плеяда Островскаго (50-е—70-е гг.):
 1. Писемскій (50-е и 60-е гг.);
 2. Сухово-Кобылинъ (50-е гг.);
 3. Потъхинъ, Н. (60-е—70-е гг.);
 4. Потъхинъ, А. (50-е—70-е гг.);
 5. Дьяченко (60-е—70-е гг.).

II. Тургеневъ, И. С. (50-е—70-е гг.).

IV. Гр. Л. Н. Толстой
(80-е—90-е гг.).

V. Викторъ Крыловъ
(70-е—90-е гг.).

Э П И Г О Н Ы:

VI. Московскіе (80-е гг. и позже):
 Шпажнскій,
 Боборыкинъ,
 Невѣжинъ,
 Вл. П. Немировичъ-Данченко,
 Федотовъ, А. Ф.,
 Вл. Александровъ,
 Тимковскій,
 Гославскій и др.

VII. Петербургскіе
(80-е гг. и позже):
 Гнѣдичъ,
 М. Чайковскій,
 Е. Карповъ,
 Суворинъ,
 Потапенко,
 Трахтенбергъ,
 Туношенскій и др.

VIII. Чеховъ, А. П. (90-е гг.).

IX. Максимъ Горькій.

X. Эпигоны:
 Чirikовъ,
 Найденовъ,
 Юшкевичъ,
 О. Дымовъ,
 Б. Зайцевъ,
 Айзманъ,
 А. Федоровъ,
 Л. Андреевъ („Дни нашей
 жизни“) и др.

Театръ „декадентовъ“.

- I. К. Бальмонтъ („Три расцвѣта“,
 1905 г.).
 II. В. Брюсовъ („Земля“, 1905 г.).
 III. Мяснскій („Альма“, 1900 г.).
 IV. Зиновьева-Аннибалъ („Кольца“,
 1904 г.).
 V. Леонидъ Андреевъ („Царь Го-
 лодъ“, „Черныя маски“, 1908 г.).
 VI. З. Гиппиусъ („Святая кровь“,
 1903 г.).
 VII. Г. Чулковъ („Тайга“).

Новый театръ.

I. Вячеславъ Ивановъ.
 „Танталъ“, 1905 г.

II. Алексѣй Ремизовъ.
 „Бѣсовское дѣйство“, 1908 г.;
 „О Иудѣ, принцѣ Искаріотскомъ“, 1909 г.;
 „Георгій Побѣдоносецъ“, 1912 г.

III. Михаилъ Кузминъ.
 Комедіи: а) о Евдокіи,
 в) о Алексѣѣ,
 с) о Мартинианѣ.
 „Куранты любви“,
 „Голландка Лиза“,
 „Принцъ съ мызы“ и др.

IV. Александръ Блокъ.
 „Балаганчикъ“,
 „Король на площади“,
 „Незнакомка“,
 „Пѣснь судьбы“.

VI. Л. Зиновьева-Аннибалъ.
 „Пѣвучій осель“, 1907 г.

VII. Андрей Бѣлый.
 „Пришедшій“, отрывокъ, 1903 г.

VIII. Евг. Зноско-Боровскій.
 „Обращенный принцъ“, 1910 г.

V. Федоръ Сологубъ.
 „Побѣда смерти“,
 „Даръ мудрыхъ пчелъ“,
 „Ночныя пляски“,
 „Мелкій бѣсъ“,
 „Ванька-Ключникъ и Пажъ-Жеанъ“,
 „Заложники жизни“.
 IX. Вл. Соловьевъ.
 „Чортъ въ зеленомъ“, 1910 г. и
 „Арлекинъ, ходатай свадьбы“,
 1911 г.

VII.

«СТАРИННЫЙ ТЕАТРЪ» ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГѢ.

(ПЕРВЫЙ ПЕРІОДЪ.)

При уклонѣ нѣкоторыхъ нынѣшнихъ театровъ къ дешевому модернизму и при отсутствіи какихъ бы то ни было традицій въ театрахъ, держащихся отъ новѣйшихъ теченій на почетительномъ разстояніи, во-время возникъ театръ, задавшійся цѣлью освѣжить творческія силы современныхъ театровъ образцами крайней простоты и наивности старыхъ сценъ. Какъ постоянное внимательное разсматриваніе средневѣковыхъ мініатюръ можетъ повліять на технику художника, въ особенности художника-декадента, слишкомъ игнорирующаго значеніе рисунка и привыкшаго всецѣло отдаваться лишь во власть «музыки» красокъ, — такъ и тотъ театръ, постановки котораго строго подчинены приѣмамъ традиціонныхъ театровъ, можетъ благотворно повліять на технику другихъ театровъ, даже и въ томъ случаѣ, когда послѣдніе не включаютъ въ свой репертуаръ пьесъ старыхъ театровъ.

«Старинный театръ» могъ выбрать два пути: или 1) взявъ пьесы старыхъ театровъ, подчинить инсценировки этихъ пьесъ методу археологіи, то-есть, заботиться прежде всего о точности сценической реконструкціи, или 2) взявъ пьесы, написанныя въ манерѣ старыхъ театровъ, инсценировать ихъ въ свободной композиціи на тему примитивнаго театра (такъ, напри- мѣръ, инсценирована была мною «Сестра Беатриса» въ театрѣ В. Ф. Коммиссаржевской).

«Старинный театръ» беретъ *подлинныя тексты* средневѣковыхъ театровъ, тексты мистерій, мираклей, моралитѣ, пасту-

релей, интермедій, фарсовъ. Вотъ уже первый шагъ на первомъ изъ двухъ путей. Какіе шаги дальше? Построить сцены по имѣющимся матеріаламъ иконографіи или по даннымъ, добытымъ учеными изслѣдователями традиціонныхъ сценъ¹. Тогда режиссеръ волей-неволей вынужденъ всѣ движенія актеровъ согласовать съ требованіями архитектуры сцены.

Нельзя возстановить представленія Ковентрійскихъ обрядовыхъ мистерій (Англии семидесятыхъ годовъ XVI столѣтія), не построивъ предварительно тѣхъ небольшихъ сценъ на колесахъ, съ помощью которыхъ онѣ передвигались съ мѣста на мѣсто. Такая сцена-телѣга уже опредѣляетъ форму сценическихъ расположеній, неразрывно связанную съ содержаниемъ Ковентрійскихъ мистерій. Если бы мы захотѣли, чтобы предъ нами предстали тексты этихъ старо-англійскихъ мистерій, — не построивъ предварительно сцены-телѣги, мы никогда не смогли бы добиться цѣльности наивной старины. Есть пьесы, инсценировка которыхъ неразрывно связана съ конструкціей подмостковъ, на которыхъ онѣ представлялись.

Развѣ просценіумъ старо-итальянскихъ театровъ не достаточно ясно опредѣляетъ *mise-en-scène* первого плана?

«Старинный театръ», взявъ подлинныя тексты, сдѣлалъ ли второй шагъ по избранному имъ пути? Нѣтъ. Онъ пренебрегъ изученіемъ старой техники и, призвавъ современнаго художника-стилизатора, заставилъ его для подлинныхъ образцовъ средневѣковаго театра изготовить фоны, подчиненные свободной композиціи.

«Старинный театръ» сѣлъ такимъ образомъ между двухъ стульевъ.

Разъ дана свободная композиція въ декорацияхъ, костюмахъ и бутафоріи, зритель требуетъ свободной композиціи текстовъ (примѣромъ такихъ текстовъ могутъ служить: *Мираклъ Материнка «Сестра Беатриса»* и мистеріи Ремизова).

Только при условіи единства принципа свободной компо-

¹ Какъ, напримѣръ, Hugo Albert Rennert („The spanish stage in the time of Lope de Vega“, New Jork 1909, и „The life of Lope de Vega“, Glasgow 1904, Gowans and Gray).

зиціи: въ текстѣ, съ одной стороны, и въ декораціяхъ и костюмахъ — съ другой, зритель могъ бы установить правильное отношеніе къ режиссерскимъ замысламъ: къ рисунку группировокъ, движеній и жестовъ его актеровъ.

Въ приѣмахъ режиссеровъ «Стариннаго театра» — черты примитивизма. Это сближаетъ ихъ замыслы съ замыслами режиссера «Драматическаго театра» («Сестра Беатриса»). Но у послѣдняго эта манера инсценировать пьесу въ приѣмѣ примитивовъ вытекла изъ необходимости слить инсценировку въ единствѣ со стилизованнымъ текстомъ. А въ «Старинномъ театрѣ»? — У зрителя вдругъ возникаетъ такое отношеніе, будто его актеры пародируютъ исполнителей «Сестры Беатрисы». Этому помогло еще и то, что въ моралитѣ «Нынѣшніе братья», въ жестахъ и движеніяхъ, черты примитивизма выполнялись актерами съ явной ироніей. «Вѣсы» (1908, № 4) отмѣтили: «Современные исполнители особенно подчеркиваютъ курьезъ и наивность прошлаго и, злоупотребляя этимъ и утрируя, вызываютъ часто неумѣстный смѣхъ». Вотъ, вотъ! Приѣмъ примитивизма не взять объективно. Зачѣмъ понадобилось это *подчеркиванье курьезовъ*? Въ приѣмахъ традиціонныхъ театровъ нѣтъ ни одинаго жеста, нѣтъ ни одинаго движенія, которые могли бы показаться современной публикѣ безтактными. Надо только создать ту вѣрную среду, въ которой всякій жестъ, всякое движеніе традиціонной сцены становятся убѣдительными и въ условіяхъ современнаго зрительнаго зала.

Если бы режиссеръ «Стариннаго театра» искренне отдался свободной композиціи на тему примитивнаго театра, зритель не отнесся бы къ происходящему на сценѣ, какъ къ пародіи. Режиссеръ, самъ того не замѣчая (отноудь не подозреваю злого умысла въ режиссерѣ «Стариннаго театра»), высмѣялъ подсмотрѣнные имъ въ другомъ театрѣ приѣмы примитивизма. Такъ нежелательно рефлексировало на воспріятіе зрителя отсутствіе единства замысловъ: директора, выбравшаго подлинныя тексты, художника, не возстановившаго архитектурныхъ особенностей старыхъ сценъ и давшаго стилизованныя декораціи, и режиссера, пренебрегшаго техникой актеровъ старыхъ сценъ. Тонъ актеровъ, пародировавшихъ приѣмъ

примитивизма, рядомъ съ подлиннымъ текстомъ невольно подводилъ зрителя къ вопросу: да могли ли такъ играть средневѣковые актеры? Не было ни наивности, ни искренней гимнастичности. Изысканность не та. Гибкость движеній не та. Музыкальность интонацій не та.

1907 г.

VIII.

КЪ ПОСТАНОВКЪ «ДОНЪ-ЖУАНА» МОЛЬЕРА ¹.

Говоря о приѣмахъ, какіе имѣются къ услугамъ режиссеровъ, стремящихся къ воссозданію сценическихъ особенностей образцовыхъ театралныхъ эпохъ, говоря о двухъ приѣмахъ для режиссеровъ, вступающихъ на путь инсценированія пьесъ старыхъ театровъ, я не упомянулъ объ одномъ возможномъ исключеніи изъ предлагаемаго правила. При постановкѣ пьесы одного изъ старыхъ театровъ, ничуть не обязательно подчинять ея инсценировку, какъ я писалъ, *методу археологіи*, — въ дѣлѣ реконструкціи режиссеру нѣтъ надобности заботиться о точномъ воспроизведеніи архитектурныхъ особенностей старинныхъ сценъ. Инсценировку подлинной пьесы стараго театра можно сдѣлать въ *свободной композиціи* въ духѣ примитивныхъ сценъ, при непремѣнномъ условіи, однако: приступая къ инсценированію, взять отъ старыхъ сценъ *сущность* архитектурныхъ особенностей, наиболѣе выгодно подходящихъ къ духу инсценируемаго произведенія.

Для того, чтобы инсценировать, положимъ, «Донъ-Жуана»

¹ Пьеса возобновлена была на сценѣ Императорскаго Александринскаго театра 9 ноября 1910 года. Изъ афиши перваго представленія: „Переводъ В. Родиславскаго; декорации, костюмы и бутафорія художника А. Я. Головина; постановка Вс. Мейерхольда; Донъ-Жуанъ — Ю. М. Юрьевъ, Сганарель — заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ — К. А. Варламовъ, Эльвира — Н. Г. Коваленская, Донъ-Карлосъ — К. Н. Вертышевъ, Донъ-Алонзо — М. А. Владимировъ, Донъ-Луи — Н. Л. Павловъ, Шарлотта — Е. И. Тиме, Матюриня — В. А. Рачковская, Пьеро — Ю. Э. Озаровскій, Диманшъ — С. В. Бра-

Мольера, было бы ошибкой стремиться во что бы то ни стало возсоздать въ точной копѣи одну изъ сценъ времени Мольера: Палерояльскую, или du Petit-Bourbon.

Изучая душу мольеровскаго творчества, мы видимъ, что Мольеръ стремился раздвинуть рамки современныхъ ему сценъ, которыя были болѣе пригодны для павоса Корнеля, чѣмъ для пьесъ, возникшихъ изъ элементовъ народнаго творчества.

Академическій театръ ренессанса, не сумѣвшій использовать значеніе сильно выдвинутой впередъ авансцены, удалил на почтительное разстояніе другъ отъ друга актера и публику. Первые ряды кресель удалялись иногда не только до самой середины партера, но и еще дальше въ сторону, противоположную сценѣ.

Могъ ли Мольеръ мириться съ этимъ отъединеніемъ актера и публики? Могла ли при этихъ условіяхъ свободно проявиться бившая черезъ край веселость Мольера? Могла ли здѣсь умѣститься вся ширь этихъ крупныхъ его, откровенно-правдивыхъ штриховъ? Могли ли съ этой сцены добѣжать до слушателя волны обличительныхъ монологовъ автора, оскорбленнаго запретомъ «Тартюфа»? Свободному жесту мольеровскаго актера, его гимнастичнымъ движеніямъ развѣ не мѣшали эти колонны боковыхъ кулисъ?

Мольеръ первый изъ мастеровъ сцены Короля-Солнца стремится вынести дѣйствіе изъ глубины и середины сцены на *про-сцениумъ*, на самый край его.

И античной сценѣ, и народной сценѣ шекспировскаго времени не надобны были декорациі, подобныя нашимъ, съ ихъ стремленіемъ къ иллюзіи. И актеръ не былъ единицей иллюзіи

гинъ, Нищій — В. А. Гарлинъ, Сомнительная личность — К. Н. Берлядтъ, Слуги — Д. Х. Пашковскій и Н. Д. Локтевъ, Конюшій — Н. М. Казаринъ. Призраки: Дама въ маскѣ и Время съ косою въ рукахъ. Три разбойника. — Музыка выбрана изъ сочиненій Ж. Ф. Рамо: „Hippolyte et Aricie“ и „Les Indes galantes“ и аранжирована для струннаго оркестра В. Каратыгинимъ. Пѣсенка слугъ (4-е дѣйствіе) аранжирована изъ анонимной „chanson à boire“ XVIII вѣка. Бой на рапирахъ (3-е дѣйствіе) поставленъ (по плану режиссера) О. К. Котинскимъ“.

ни въ древней Греціи, ни въ старой Англии. Актеръ съ его жестомъ, съ его мимикой, съ его пластическими движеніями, съ его голосъ былъ *единственнымъ*, кто долженъ былъ и умѣлъ выразить всѣ замыслы драматурга.

Такъ было и въ средневѣковой Японіи. Въ спектакляхъ «Но», съ ихъ изысканными церемоніями, гдѣ движенія, діалоги, пѣніе были строго стилизованы, гдѣ хоръ исполнялъ роль, подобную греческому хору, гдѣ музыка имѣла задачу своими дикими звуками перенести зрителя въ міръ галлюцинацій, — режиссеры ставили актера на подмостки такъ близко, чтобы танцы ихъ, движенія, жестикуляція, гримасы и позы были на виду.

Говоря объ инсценировкѣ мольеровскаго «Донъ-Жуана», я не случайно вспомнилъ о приемахъ старо-японскихъ сценъ.

Изъ описаній японскихъ театральныхъ представленій приблизительно того же времени, когда во Франціи царилъ театр Мольера, мы узнаемъ, что особые прислужники на сценѣ, — такъ называемые Куромбо, — въ особыхъ черныхъ костюмахъ, наподобіе рясы, суфлировали актерамъ совсѣмъ на виду. Когда у актера, исполняющаго женскую роль¹, въ минуту патетическаго подъема растрепался костюмъ, Куромбо спѣшитъ разложить его шлейфъ въ красивыя складки и поправляетъ актеру прическу. На ихъ обязанности лежитъ убирать со сцены брошенные или забытые актерами предметы. Послѣ битвы Куромбо уносятъ со сцены потерянные головные уборы, оружіе, плащи. Когда герой умираетъ на сценѣ, Куромбо спѣшитъ набросить на трупъ черный платокъ, и подъ прикрытіемъ платка «убитый актеръ» убѣгаетъ со сцены. Когда по ходу дѣйствія становится на сценѣ темно, Куромбо, пристроившись на корточкахъ у ногъ героя, освѣщаетъ лицо актера свѣчкой, прикрѣпленной на концѣ длинной палки

Японцы до сихъ поръ сохраняютъ манеру актеровъ вре-

¹ Квап-ей (1623—1724) запрещаетъ выступать на сценѣ женщинамъ, являвшимся до этого времени главными исполнительницами; отнынѣ юноши исполняютъ женскія роли. Эдиктъ 1652 г. запрещаетъ выступать на сценѣ и юношамъ.

мени творцовъ японской драмы Onono-Otsu (1513—1581), Satsumo-Joun (род. 1595) и Chikamatsu-Monzaimon, этого японскаго Шекспира.

Не такъ ли Comedie Française старается теперь воскрешать традиціи мольеровскихъ комедіантовъ?

На крайнемъ западѣ (Франція, Италія, Испанія, Англія) и на крайнемъ востокѣ Европы, въ предѣлахъ одной эпохи (вторая половина XVI и весь XVII вѣкъ), Театръ звенитъ бубенцами чистой театральности.

Развѣ не понятно, почему всякому трюку любой изъ сценъ этой блестящей театральной эпохи было мѣсто именно на этой чудесной площадкѣ, именуемой просцениумомъ!?

А самъ просцениумъ?

Наподобіе цирковой арены, стиснутой со всѣхъ сторонъ кольцомъ зрителей, просцениумъ придвинутъ близко къ публикѣ для того, чтобы не затерялся въ пыли кулисъ ни единый жестъ, ни единое движеніе, ни единая гримаса актера. И смотрите, какъ обдуманно тактичны всѣ эти жесты, движенія, позы и гримасы актера просцениума. Еще бы! Развѣ могъ быть терпимъ актеръ съ напыщенной аффектаціей, съ недостаточно гибкой гимнастичностью тѣлесныхъ движеній при той близости, въ какую ставилъ актера по отношенію къ зрителю просцениумъ старо-англійской, старо-испанской, старо-итальянской или старо-японской сцены.

Просцениумъ, такъ искусно использованный самимъ Мольеромъ, былъ лучшимъ орудіемъ противъ методичной сухости Корнелевскихъ пріемовъ, явившихся плодомъ прихотей двора Людовика XIV.

Далѣе. Какъ замѣтны выгоды для Мольера, исполняемаго на просцениумѣ, искусственно созданномъ при всѣхъ неблагоприятныхъ условіяхъ современной сцены! Какъ свободно зажили ничѣмъ не стѣсняемые гротескные образы Мольера на этой сильно выдвинутой впередъ площадкѣ. Атмосфера, наполняющая это пространство, не задушена колоннами кулисъ, а свѣтъ, разлитый въ этой безпыльной атмосферѣ, играетъ только на гибкихъ актерскихъ фигурахъ, — все вокругъ будто создано для того, чтобы усилить игру яркаго свѣта и отъ свѣ-

чей сцены, и отъ свѣчей зрительнаго зала, въ теченіе всего спектакля не погружаемаго во мракъ.

Отвергая обязательность деталей, присуищихъ только сценѣ времени Людовика XIV, (занавѣсъ съ разрѣзомъ для головы анонсирующаго), станеть ли режиссеръ игнорировать обстановку, тѣсно связанную со стилемъ времени, создавшаго театръ Мольера?

Есть пьесы, какъ, на примѣръ, «Антигона» Софокла или «Горе отъ ума» Грибоедова, которыя могутъ быть восприняты современнымъ зрителемъ сквозь призму его времени. «Антигона» и «Горе отъ ума» могутъ быть исполняемы хоть въ платьяхъ современнаго намъ покроя; въ первой пьесѣ воспѣваніе свободы, во второй борьба двухъ поколѣній — новаго и стараго выражены яснымъ и назойливымъ лейтмотивомъ и могутъ проступить своей тенденціозностью въ условіяхъ какой угодно обстановки¹.

Есть, наоборотъ, произведенія, идея которыхъ тогда только доидеть до зрителя во всей цѣльности, когда современная публика, вмѣстѣ съ постиженіемъ всѣхъ тонкостей дѣйствія, сумѣеть проникнуться и той неуловимой атмосферой, которая когда-то окружала и актеровъ современныхъ автору театровъ, и тогдашній зрительный залъ. Есть пьесы, которыя могутъ быть восприняты не иначе, какъ если онѣ предстанутъ передъ зрителемъ въ такой обстановкѣ, задача которой — создать для современнаго зрителя къ воспріятію происходящаго на сценѣ условія, тождественныя тѣмъ, какими окружень былъ прежній зритель. Таковъ «Донъ-Жуанъ» Мольера. Публика тогда только восприметь всю тонкость этой очаровательной

¹ Изъ трехъ величайшихъ трагиковъ древней Греціи у Софокла видимъ наибольшее преобладаніе элементовъ разсудочности. У Эсхила хоръ — *дѣйствующее* лицо, а вся трагедія — міръ музыкальныхъ устремленій, связанныхъ съ танцевальнымъ ритмомъ пластической культуры. У Эврипида, отдавшагося изображенію страстей, преобладаетъ эмоциональность (см. „Финикиянки“) и, несмотря на явное стремленіе автора отдѣлать театръ отъ религіи, все же трагедіи его слиты съ бытовыми особенностями его эпохи. У Софокла въ „Антигонѣ“ хоръ, превращенный въ резонера, — скудно-разсу-

комедіи, когда она быстро сможет сжиться, сродниться со всѣми мельчайшими чертами эпохи, создавшей это произведение. Поэтому для режиссера, приступающаго къ инсценировкѣ «Донъ-Жуана», является необходимымъ прежде всего наполнить и сцену, и зрительный залъ такой атмосферой, чтобы дѣйствіе не могло быть воспринято иначе, какъ сквозь призму этой атмосферы.

Если читать мольеровскаго «Донъ-Жуана», не зная, какая эпоха создала гений автора, какая это скучная пьеса! Какъ скучно разработанъ сюжетъ въ сравненіи съ сюжетомъ, ну, хотя бы байроновскаго «Донъ-Жуана», не говоря уже объ «El burlador de Sevilla» — Тирсо де Молины. Когда читаешь грибоѣдовское «Горе отъ ума», въ каждой страницѣ будто отражены ноты нашего времени, и это дѣлаетъ пьесу для современной публики особенно значительной. Когда читаешь большіе монологи Эльвиры изъ перваго дѣйствія или длинный монологъ Донъ-Жуана въ пятомъ актѣ, бичующій лицемѣріе, — начинаешь скучать. Для того, чтобы современный зритель не скучая прослушалъ эти монологи, для того, чтобы цѣлый рядъ діалоговъ не показались ему чуждыми, необходимо назойливо въ теченіе всего спектакля какъ-то напоминать зрителю о всѣхъ этихъ тысячахъ станковъ ліонской мануфактуры, приготовлявшихъ шелка для чудовищно многочисленнаго двора Людовика XIV, объ «Отелѣ гобеленовъ», этомъ городѣ живописцевъ, скульпторовъ, ювелировъ и токарей, о мебели, изготовлявшейся подъ руководствомъ выдающагося художника Лебрека, о всѣхъ этихъ мастерахъ, производившихъ зеркала и кружева по венеціанскому образцу, чулки по англійскому, сукна по голландскому, жезъ и мѣдь по германскому.

дочень. Главное теченіе интриги почти оторвано отъ основъ религіи и центръ тяжести передвинуть къ темѣ о борьбѣ за свободу. Такіе вотъ недостатки софокловой „Антигоны“ и даютъ возможность современному зрителю прослушать и понять трагедію въ инсценировкѣ, не связанной съ особенностями античной сцены. Считаю долгомъ оговориться, что, подчеркивая разсудочный элементъ софокловой трагедіи, какъ недостатокъ, ограничиваю примѣръ „Антигоной“. Въ другихъ его пьесахъ этотъ недостатокъ выступаетъ не столь рѣзко.

Сотни восковыхъ свѣчей въ трехъ люстрахъ сверху и въ двухъ шандалахъ на просцениумѣ, арапчата, дымящіе по сценѣ дурманящими духами, капая ихъ изъ хрустальнаго флакона на раскаленную платину, арапчата, шныряющіе по сценѣ, то поднимая выпавшій изъ рукъ Донъ-Жуана кружевной платокъ, то подставляя стулья утомленнымъ актерамъ, арапчата, скрѣпляющіе ленты на башмакахъ Донъ-Жуана, пока онъ ведетъ споръ съ Сганарелемъ, арапчата, подающіе актерамъ фонари, когда сцена погружается въ полумракъ, арапчата, убирающіе со сцены плащи и шпаги послѣ ожесточеннаго боя разбойниковъ съ Донъ-Жуаномъ, арапчата, лѣзущіе, когда является статуя Командора, подъ столъ, арапчата, созывающіе публику треньканьемъ серебрянаго колокольчика и, при отсутствіи занавѣса, анонсирующіе объ антрактахъ, — все это не трюки, созданные для развлеченія снобовъ, все это во имя главнаго: все дѣйствіе показать завуалированнымъ дымкой надушеннаго, раззолоченнаго версальскаго царства.

И тѣмъ богаче ждемъ пышность и красочность костюмовъ и аксессуаровъ (пусть архитектура сцены и крайне проста!), чѣмъ сильнѣе бился комедіантскій темпераментъ Мольера вразрѣзъ съ версальской чопорностью.

Или эти странствованія по провинціи дали характеру Мольера такой рѣзкій отпечатокъ прямоты? Жизнь въ наскоро сколоченныхъ «балаганахъ»? Быть можетъ, борьба съ голодомъ? Или этотъ задорный тонъ возникъ у Мольера въ средѣ актрисъ-любовницъ, повергавшихъ поэта въ такое уныніе разочарованій? Повидимому, у Людовика XIV было основаніе, послѣ короткаго періода ласковыхъ къ Мольеру отношеній, охладѣть къ нему.

Этотъ разладъ между Королемъ-Солнцемъ, обликъ котораго подсказывается зрителю атмосферою пышно убраннаго просцениума, этотъ разладъ между Королемъ и поэтомъ, который въ этой блестящей обстановкѣ заставляетъ Сганареля говорить о разстройствѣ желудка, — въ контрастѣ между изысканностью обстановки и рѣзкостью мольеровскаго гротеска, этотъ разладъ не зазвучитъ ли теперь такъ гармонично, что зрителю неизбѣжно отдать себя всецѣло во власть Театра

Мольера. И пропадетъ ли теперь хоть юдна деталь этого геніальнаго творца!?

«Донъ-Жуанъ» Мольера играется безъ занавѣса. Этого не было ни въ *théâtre du Palais Royal*, ни въ *téâtre du Petit Bourbon*.

Почему же убранъ занавѣсъ? Зритель обычно бываетъ холодно настроенъ, когда смотритъ на занавѣсъ, какъ бы хорошо онъ ни былъ написанъ какимъ угодно большимъ мастеромъ. Зритель, пришедшій въ театръ смотрѣть на то, что за занавѣсомъ, пока послѣдній не поднятъ, смотритъ на идею занавѣсной живописи разсѣяннo, вяло. Открылся занавѣсъ, и сколько времени пройдетъ, пока зритель не впитаетъ въ себя всѣ чары среды, окружающей дѣйствующихъ лицъ пьесы. Не то при открытой съ начала до конца сценѣ, не то при этой особаго рода пантомимѣ статистовъ, приготовляющихъ сцену на глазахъ у публики. Когда на подмосткахъ появится актеръ, еще задолго до этого зритель уже успѣлъ надышаться воздухомъ эпохи. И тогда все то, что при чтеніи казалось зрителю въ пьесѣ или лишнимъ, или скучнымъ, — теперь предстанетъ передъ нимъ въ иномъ свѣтѣ.

И не надо погружать зрительный залъ въ темноту, ни въ антрактахъ, ни во время хода дѣйствія. Яркій свѣтъ заражаетъ пришедшихъ въ театръ праздничнымъ настроеніемъ. Актеръ, видя улыбку на устахъ зрителя, начинаетъ любоваться собой, какъ передъ зеркаломъ. Надѣвшій маску Донъ-Жуана будетъ покорять сердца не только носительницъ масокъ Матюрины и Шарлотты, но еще и обладательницъ тѣхъ прекрасныхъ глазъ, блескъ которыхъ актеръ замѣтитъ въ зрительномъ залѣ, какъ отвѣтъ на улыбку своей роли.

1910 г.

IX.

ПОСЛѢ ПОСТАНОВКИ «ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ».

1) Бенуа пишетъ¹: «XIII вѣкъ, весь «историческій стиль» постановки² не имѣеть въ данномъ случаѣ никакихъ основаній».

Представилась ли Бенуа одна изъ возможныхъ для даннаго случая инсценировокъ:

Во-первыхъ, инсценировка, гдѣ историзмъ является археологическимъ (такъ былъ поставленъ «Юлій Цезарь» въ Московскомъ Художественномъ театрѣ, по Готенроту); во-вторыхъ, инсценировка внѣвременная и внѣпространственная («Смерть Тентажиля» въ «Театрѣ-Студіи», съ декорациями Сапунова и Судейкина, и «Вѣчная сказка» въ театрѣ В. О. Коммиссаржевской, съ декорациями и костюмами Денисова); и въ-третьихъ, инсценировка, гдѣ весь стиль постановки является какъ бы романтическимъ; такимъ становится стиль постановки въ тѣхъ случаяхъ, когда художникъ матеріаломъ для выявленія стиля эпохи беретъ, на примѣръ, миниатюры. Кн. Шервашидзе, монтировавшій «Тристана и Изольду», взялъ именно этотъ третій родъ инсценировки. Какъ же можно назвать стиль, въ какомъ выдержана постановка «Тристана и Изольды», «историческимъ»?

2) Бенуа предлагаетъ перенести дѣйствіе въ область, лежащую внѣ опредѣленнаго мѣста и времени. А между тѣмъ пьеса-миоѣ всегда бываетъ связана съ болѣе или менѣе опредѣ-

¹ *Постановка „Тристана“*. Газета „Рѣчь“, „Художественныя шпесьма“, 1909 г.

² Курсивъ мой.

леннымъ временемъ и мѣстомъ (напр. умираетъ Тристанъ на камняхъ Бретани, а не въ какихъ-то камняхъ).

3) «Здѣсь не въ покрояхъ, не въ архитектурныхъ формахъ дѣло, а въ символахъ. Самый корабль перваго дѣйствія — символическій корабль» (Бенуа).

Почему, разъ въ пьесѣ есть символы, непременно необходимо, чтобы покрой платьевъ былъ выдуманъ и чтобы корабль не былъ похожъ на корабль XIII вѣка. Вещь не исключаетъ символа; какъ разъ наоборотъ: быть, углубляясь, самъ себя уничтожаетъ, какъ быть; иначе говоря: быть, становясь сверхнатуральнымъ, становится символомъ. Самый натуральный корабль XIII вѣка, если его вещественность доведствлена художникомъ до той крайней натуральности, когда можно ужъ сказать: здѣсь подражаніе природѣ прошло путь вымысла (Сезаннъ), самый натуральный корабль XIII вѣка становится болѣе символическимъ, чѣмъ тотъ корабль, который стануть представлять символическимъ, когда его обликъ совсѣмъ не связанъ съ натурой.

4) «Надлежало, — по мнѣнію Бенуа, — изобразить тайну дѣвической замкнутости, родъ какой-то кельи, пряную душную атмосферу кипящей и не выяснившейся, преступной и всепоглощающей страсти».

Бенуа забылъ возгласъ Изольды: «Здѣсь жду вассала я, Изольда». При всей нѣжности внѣшняго облика героини мѣта, первое, что бросается въ глаза въ вагнеровскомъ преломленіи мѣта, это — властность Изольды. Вовсе нѣтъ надобности заключать Изольду въ келью, ибо она не изъ душевной атмосферы палубныхъ ковровъ рвется, она мечется потому, что борется за огненное утвержденіе страсти.

5) Бенуа, соглашаясь съ кѣмъ-то утверждающимъ, что декорация кн. Шервашидзе для втораго дѣйствія «Тристана и Изольды» могла бы служить декорацией для «Макбета», пишетъ: «Скалы, корявыя осеннія деревья, голые камни налѣзающихъ на зрителя башенъ, — все это говорить только о бѣдѣ». А развѣ не бѣда весь второй актъ «Тристана»?

6) Осуждая обстановку втораго дѣйствія, Бенуа пишетъ: «Ни минуты я не могъ повѣрить, что люди, поющіе на сценѣ

слова наивысшаго сладострастія, подъ аккомпаниментъ бѣшеннаго оркестра, чтобы эти люди творили соблазнительное беззаконіе, предавались пьянящему грѣху и въ озареніи своей страсти, въ восторгѣ наслажденій прозрѣвали свою послѣднюю правоту» . . .

Если сравнить «Тристана и Изольду» въ обработкѣ Жозефа Бедье или, на примѣръ, драму E. Hardt'a «Tantriss der Nagg» съ вагнеровскимъ текстомъ, видимъ, какъ пострадала у Вагнера драматическая архитектоника отъ того, что онъ намѣренно въ оси драмы сконцентрировалъ только то изъ міа, что не мѣшало ему строить сложную философскую концепцію вокругъ вопроса о Жизни и Смерти («. . . все значеніе и существованіе внѣшняго міра поставлено здѣсь въ зависимость отъ внутреннихъ, душевныхъ движеній». Вагнеръ). Въ центрѣ музыкальной драмы, во 2-мъ актѣ длинный дуэтъ Тристана и Изольды, весь построенный на отношеніи героевъ къ Дню, какъ символу дѣйствительности, лежащей въ мірѣ позитивнаго, и Ночи, — какъ символу жизни ирраціональной. Геніально построенная музыка погружаетъ слушателя въ тотъ міръ грезъ, гдѣ невысказана никакая мозговая работа. «Was dort in keusche Nacht, dunkel verschlossen wacht', was ohne Wiss' und Wahn ich daemmernd dort empfah'n, ein Bild, das meine Augen zu schau'n sich nicht getrauten, — von des Tages Schein betroffen lag mir's da schimmernd offen» (Wagner, «Tr. u. Is.», II акт). Первый переводчикъ вагнеровскаго текста «Тристана», кончивъ переводъ этого длиннаго періода, спѣшитъ пояснить въ выноскѣ: «это значитъ: разсудокъ своимъ свѣтомъ разогналъ таинственный сумракъ чувства; вмѣсто того, чтобы любить, Тристанъ сталъ разсуждать». Столь наивные комментаріи — результатъ чрезмѣрной перегрузки разсудочнаго элемента въ дуэтѣ. Достаточно просмотрѣть всѣ эти наивныя примѣчанія В. Чешихина къ дуэту второго акта, чтобы убѣдиться, что содержаніе дуэта слишкомъ сложно для музыкальной драмы, въ которой слушатель, въ концѣ концовъ, настолько всецѣло отдается міру музыки, что ему не до философіи.

Неужели метафизическій споръ Тристана и Изольды — спрощу я Бенуа, — о значеніи частицы «и», связующей ихъ

имена, и чрезмѣрное это — мнѣ хочется сказать грубо — обмозговываніе вопроса о Днѣ и Ночи, все это — «слова наивысшаго сладострастія»?

7) Бенуа дѣлаетъ упрекъ въ средневѣковомъ стилизмѣ. Въ «Тристанѣ» будто бы нѣтъ ничего отъ средневѣковья, ибо нѣтъ главной сути средневѣковья — христіанства.

См. Лихтенберже¹: «Въ первоначальномъ планѣ драмы Вагнеръ предполагалъ противопоставить Тристану, герою страсти, Парсифалю, героя отреченія. Именно въ третьемъ дѣйствіи (въ его первоначальномъ планѣ) въ тотъ моментъ, когда Тристанъ у ногъ Изольды жаждетъ смерти и не можетъ умереть, является въ видѣ странника Парсифаль, пытающийся словами утѣшенія успокоить скорбь Тристана, напрасно ищущаго смыслъ жизни среди мукъ неутомимой страсти». Трагедія задумана именно въ аспектѣ христіанства, и Вагнеръ, опираясь въ заданіяхъ своихъ на элементы средневѣковья, не могъ не вспомнить о героѣ, годномъ лишь для мистеріи.

8) Бенуа спрашиваетъ: «Что общаго между Тристаномъ и XIII вѣкомъ?» И далѣе прибавляетъ: «Готфридъ лишь вновь обработалъ древнюю сагу». И далѣе: «Для Готфрида Тристанъ не казался героемъ современности, а былъ лицомъ миѳическимъ, жившимъ въ сѣдой древности».

Остовъ «Тристана», какимъ онъ нуженъ былъ Вагнеру, счастливо нашель онъ именно въ XIII вѣкѣ въ поэмѣ Готфрида Страсбургскаго.

Для современнаго человѣка предѣлы зрительнаго воображенія зависятъ отъ степени исторической образованности его.

Для человѣка XIII вѣка предѣлы зрительнаго воображенія опредѣлялись формами современнаго ему быта. И Готфридъ не могъ представлять себѣ Тристана иначе, какъ въ образѣ рыцаря XIII вѣка. (Вотъ почему кн. Шервашидзе и обратился къ миниатюрамъ: миниатюры наилучше отразили взгляды современниковъ).

У Вагнера «нѣтъ ничего отъ средневѣковья, ибо нѣтъ главной сути средневѣковья — христіанства» (Бенуа).

¹ „Р. Вагнеръ, какъ поэтъ и мыслитель“.

Быть можетъ, Вагнеръ, углубившійся именно въ Готфрида Страсбургскаго, вынужденъ былъ исключить Парсифаля. Бенуа не захотѣлъ взглянуть на Готфрида, какъ на выходъ изъ средне-вѣковья. Второй этапъ этого выхода — романъ Паоло и Франчески въ Дантовскомъ «Адѣ». Не въ XIII ли вѣкѣ слѣдуетъ искать начало ренессанса пластическихъ искусствъ?

9) Музыкальный критикъ «Новаго Времени» М. Ивановъ въ недоумѣнии спрашиваетъ: «Что мы знаемъ о судахъ XIII столѣтїя?» Я бы посоветовалъ М. Иванову обратиться къ слѣдующимъ матеріаламъ: 1) *Archéologie navale*. Paris, Bertrand, 1839. 2) *Enlart. Manuel d'Archéologie française*. Paris, Picard et Fils, 1904. (См. печати съ изображеніемъ кораблей). 3) Боголюбовъ. «Исторія корабля» (2 тома). 4) Манускрипты XIII вѣка въ С.-Петербургской Публичной библиотекѣ. 5) *Le Sire de Joinville. Histoire de Saint-Louis*, édit. de M. Nat de Wailly. 6) M. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du Mobilier français*. Paris, Morel, 1873. 7) *Quiherat. Histoire du Costume en France*. Paris, Hachette, 1877.

1910 г.

Х.

О ПОСТАНОВКѢ «ЦЕЗАРЯ И КЛЕОПАТРЫ» НА СЦЕНѢ «НОВАГО ДРАМАТИЧЕСКАГО ТЕАТРА».

(РЕЦЕНЗІЯ.)

Всякому современному Театру Драмы суждено теперь влачить жалкое существованіе во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда нѣтъ достаточно силъ, чтобы въ репертуарѣ опереться на классиковъ, а въ исполненіи сумѣть проявить хоть какой-нибудь канонъ. Въ такое время, право же, предпочтешь смотрѣть спектакли того театра, который откровенно отрясаетъ отъ ногъ своихъ всякій модернизмъ; состарившійся театръ, не выдающійся себя за молодой. О такомъ театрѣ знаешь, — подгнѣтъ еще немножко и рухнетъ. Оттого и терпишь его, что онъ только доживаетъ.

Когда же появляется такой театръ, все существо котораго столь же одряхлѣвшее, какъ существо любого изъ современныхъ театровъ, и когда этотъ театръ беретъ на себя задорный тонъ слыть за «новый» только потому, что онъ запасся цѣлымъ мѣшкомъ клише модернизма, — къ такому театру нельзя относиться терпимо. Вульгаризованный модернизмъ служить той искусной заплатой, съ помощью которой гнилой товаръ безцеремонно продается публикѣ за свѣжій.

Когда у режиссера нѣтъ спеціальныхъ техническихъ знаній, чтобы заставить всѣ части цѣлаго на сценѣ загорѣться новымъ, еще невиданнымъ свѣтомъ, нѣтъ умѣнія слить раздробленность творческихъ инициативъ въ единую гармонию, тогда (о, какой опасный найденъ путь!), чтобы выдать старое за новое, режиссеръ, не сумѣвшій выковать совмѣстно съ акте-

рами ни новой дикціи, ни новаго жеста, ни новыхъ группировокъ, зоветъ модернистскихъ художниковъ и музыкантовъ и, съ помощью ихъ костюмовъ, декораций и музыкальныхъ иллюстрацій, старается прикрыть всю наготу нетронутой рутины. И вотъ театральныи критикъ привѣтствуетъ приемы стилизации, примѣненные умно и съ большимъ вкусомъ. Какъ провинціалъ, перелистывающій страницы «Нивы», одобренныя стихами Блока и репродукціями картинъ Врубеля, думаетъ, что онъ общается къ модернизму, такъ «большая публика» вмѣстѣ съ театральнымъ критикомъ апплодируетъ новому искусству.

Сцена декорирована подлинными художниками: Сапуновымъ, Судейкинымъ, Араповымъ. Но развѣ повліяло это обстоятельство на тонъ исполненія? Глубоко ироническій тонъ Шоу принять режиссеромъ за пародію на историческихъ лицъ, — не больше. Оттого пьеса трактована въ тонахъ фарса (не гротеска: это было бы любопытно). Оттого выброшена сцена, когда Цезарь рисуетъ на столѣ планъ пальцемъ, макая его въ вино (фарсу не понадобился Цезарь въ роли находчиваго полководца). Оттого не понадобился режиссеру жрецъ, вызванный Клеопатрой для обряда заклинанія. Оттого такимъ диссонансомъ прозвучала сцена, когда Теодотъ кричитъ объ ужасѣ гибели александрійской бібліотеки, Теодотъ, до того смѣшившій публику приемами самаго дурного тона. Оттого режиссеру стало безразличнымъ, что Клеопатра будто сбѣжала съ малявинскаго холста, что Цезарь напоминаетъ купца, Лейфертомъ выраженного для клубныхъ маскарадовъ.

Зачѣмъ понадобилось режиссеру ввести въ пьесу цѣлую юмористическую интермедію, когда пять актрисъ такъ смѣшно иммитируютъ танцы Айседоры Дунканъ? Можетъ быть, ни режиссеръ, ни доморощенныя танцовщицы вовсе не намѣрены были высмѣивать дунканизмъ, а въ серьезъ перенеслись съ этими танцами въ представленную среду эпохи? Наивныя, онѣ рѣшили, что самъ Шоу, расшившій по исторической канвѣ цѣлый узоръ современныхъ мотивовъ, указаль режиссеру уснастить пьесу всякими анахронизмами. Только понятая какъ фарсъ, пьеса могла вмѣстить въ себѣ такую безвкусицу, какъ замѣна одной; по автору, арфистки пятью Айседорами Дунканъ.

Въ то время, какъ Театры Балета и Оперы требуютъ отъ своихъ «ремесленниковъ» непремѣннаго знанія всѣхъ техническихъ тонкостей ремесла, Театръ Драмы свободно открываетъ свои двери всякому, кто въ нихъ постучится. Только при этомъ условіи возможнымъ стало появленіе режиссера безъ элементарныхъ знаній режиссерской техники . . .

Лѣстница, взятая, между прочимъ, напрокатъ изъ сологу-бовской «Побѣды Смерти» (или «Вѣчной сказки» Пшибышевскаго?), продолжена въ люкъ, открытый вдоль всей рампы; но люди, опускаясь въ этотъ широкій провалъ, исчезаютъ въ немъ съ большими предосторожностями; доходя до люка обязательно поворачиваются въ профиль къ зрителямъ; опустившись, стараются уйти куда-то въ бокъ, а не прямо на публику, и кажется, всѣ исчезаютъ такъ, какъ будто лѣзутъ въ какой-то погребъ. А когда открывается занавѣсъ, и спиной къ зрителю на днѣ люка разставлены статисты, готовящіеся подняться вверхъ по лѣстницѣ, кажется, будто по полу авансцены разставлены отрубленные головы. Группировка дѣйствующихъ лицъ въ этомъ актѣ такъ плохо отчеканена, и характеры костюмовъ двухъ встрѣтившихся народностей такъ не отличаются по колориту, что въ глазахъ рябитъ отъ спутанной пестроты. Въ одной изъ картинъ у Шоу на сценѣ показано основаніе маяка, а сверху съ подъемнаго крана на маякъ свѣшивается большая цѣпь, съ помощью которой поднимается наверхъ горючій матеріалъ для поддержанія сигнальнаго огня. Только потому, что режиссеръ не зналъ, какъ и когда надо пользоваться «паддугами» (здѣсь паддуга не была скрыта), — казалось, будто цѣпь свѣшивается не съ вершины маяка, а съ неба. Полное незнаніе техники сцены режиссеръ обнаружилъ особенно въ стремленіи соединить въ одномъ спектаклѣ несоединимое. Въ спектаклѣ «Цезарь и Клеопатра» представлена была мозаика изъ станиславщины, фуксовщины, мейерхольдовщины, евреиневщины . . . Мейнингенскіе крики толпы и за кулисами, и на сценѣ (Станиславскій), просцениумъ стиснуть «условными» строенными порталами, не убирающимися въ теченіе всего спектакля (Фуксъ), барельефный методъ расположенія фигуръ въ первой картинѣ (Мейерхольдъ), голыя рабыни въ тувелькахъ на высокихъ каблукахъ и арфа изъ

«Саломеи» (Евреиновъ). Мы присутствовали при зарожденіи
новаго типа режиссера — режиссера-компилатора. Но вѣдь и
у компилаторовъ должно быть мастерство: шить такъ, чтобы
скрыты были бѣлыя нитки. А тутъ всѣ онѣ налицо.

1910 г.

XI.

ИЗЪ ЗАПИСНЫХЪ КНИЖЕКЪ.

1.

Henri Louis Lekain пишетъ господину de la Ferté:

«Душа — вотъ первое актера, второе — интеллектъ, третье — искренность и теплота исполненія, четвертое — *изысканный рисунокъ тѣлесныхъ движеній*».

«Voir son art en grand — девизъ актера», — еще прибавляетъ Lekain.

Henri Louis Lekain — актеръ французской сцены второй половины XVIII вѣка.

Gordon Craig и Georg Fuchs въ началѣ XX вѣка повторяютъ мечту Lekain'a объ изысканномъ рисункѣ тѣлесныхъ движеній на сценѣ.

Неужели двухъ вѣковъ не достаточно, чтобы считать созрѣвшей истину о томъ, какъ важень рисунокъ, которому слѣдуетъ подчинять наше тѣло на сценѣ?

2.

Театромъ утерянь хоръ.

У древнихъ грековъ героя окружала группа хора.

И у Шекспира герой въ центрѣ кольца второстепенныхъ «характеровъ». Не совсѣмъ такъ, конечно, какъ у грековъ, а все-таки, быть можетъ, въ сонмѣ второстепенныхъ персонажей театра Шекспира, окружавшихъ первостепеннаго героя, еще чуть дрожаль отзвукъ греческаго хора.

Въ центрѣ — герой, и тамъ, и тутъ.

Этотъ центръ совѣмъ исчезаетъ у Чехова.

«Индивидуальности» у Чехова расплываются въ группу лицъ безъ центра. Исчезъ герой.

Послѣ Чехова Театръ нашъ снова тоскуетъ по героѣ. Героя попытался снова поставить на сцену Леонидъ Андреевъ, на-примѣръ. Но это такъ трудно въ наши дни. Чтобы дать громче зазвучать героическому, въ «Жизни Человѣка» надо было закрыть лица второстепенныхъ персонажей масками. И когда закрыли, вдругъ показалось, будто эта группа лицъ съ однородными масками дала отзвукъ утеряннаго хора. Неужели второстепенные персонажи «Жизни Человѣка» подобіе греческаго хора!? Конечно, нѣтъ, но здѣсь — симптомъ. Не знаю, скоро ли, но будетъ день, когда кто-то поможетъ намъ вернуть утрату Театра: хоръ снова явится на сцену.

3.

Страничка изъ «Жиль Блаза» Лесажа:

«Актриса Florigmonde сказала: «Кажется, у господина Pedro de Moza (авторъ пьесы) не очень-то довольный видъ».

«— Ахъ, madame, — воскликнулъ Rosimiro, — стоитъ ли объ этомъ беспокоиться? Развѣ авторы заслуживаютъ нашего вниманія? Если быть съ ними на дружеской ногѣ, — мнѣ знакомы эти господа, — они сейчасъ же зазнаются. Будемъ и впредь обходиться съ ними, какъ съ рабами. Не будемъ бояться выводить ихъ изъ терпѣнія. Пусть въ раздраженіи они иногда бѣгутъ отъ насъ, не бѣда: — литературная горячка ихъ снова гонить къ намъ. Они на седьмомъ небѣ ужъ отъ одного того, что мы соглашаемся играть ихъ пьесы!»

Такой разговоръ могъ бы быть подслушанъ и у современныхъ актеровъ. И я не удивился бы, если бы нашель подобную страничку у М. Кузмина въ его «Картонномъ домикѣ».

Вотъ часто говорятъ, что авторовъ въ нынѣшнихъ театрахъ игнорируютъ господа режиссеры.

Пусть не думаетъ современный драматургъ, что, избавившись отъ режиссера, онъ не станетъ рабомъ актера.

Впрочемъ, урокъ исторіи не пройдетъ даромъ, если современный драматургъ, ставъ лицомъ къ лицу къ актеру, послѣдуетъ примѣру Эврипида.

Валерій Максимъ¹ рассказываетъ, что разъ на репетиціи небольшому числу собравшихся слушателей и актерамъ не нравилась одна мысль, — всѣ единогласно назвали ее противною богамъ и требовали, чтобы она была выброшена. Это взбѣсило Эврипида и онъ, взбѣжавши на сцену, закричалъ: «Молчите, болваны, не вамъ судить о томъ, что будетъ пріятно и что будетъ противно богамъ въ моихъ стихахъ. Вы ровно ничего не понимаете; когда я даю вамъ разыгрывать мою трагедію, то не вы меня, а я васъ долженъ учить!»

¹ См. у М. К. „Опытъ исторіи Театра“, Москва 1849, типогр. Готье.

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ.

БАЛАГАНЪ.

I.

«Мистерія въ русскомъ театрѣ». Такъ Бенуа¹ озаглавилъ одно изъ своихъ «Художественныхъ писемъ». Можно подумать, что въ этомъ фельетонѣ рѣчь идетъ о постановкѣ на русской сценѣ одной изъ пьесъ Алексѣя Ремизова, связанныхъ съ традиціями средневѣковыхъ зрѣлищъ. Или, быть можетъ, Скрябинъ уже осуществилъ одно изъ своихъ мечтаній, и Бенуа спѣшитъ оповѣстить публику о величайшемъ событіи русской сцены, о появленіи новой сценической формы, повторяющей мистеріальные обряды древне-греческой культуры.

Мистерія осуществлена у насъ, оказывается, не Алексѣемъ Ремизовымъ и не Скрябинымъ, она осуществлена, по мнѣнію Бенуа, на сценѣ Московскаго Художественнаго театра, въ постановкѣ «Братьевъ Карамазовыхъ».

Нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что не отъ *mysterion* производитъ Бенуа слово мистерія. Кто же станетъ подозревать Бенуа въ томъ, что онъ увидѣлъ въ этомъ спектаклѣ наслѣдіе чудесныхъ элевзинскихъ таинствъ.

Можетъ быть, мистерія Бенуа близка къ *ministerium*. Но какія же черты мистерій средневѣковья лежатъ въ спектаклѣ «Братья Карамазовы»? Или, можетъ быть, здѣсь очищеніе древне-греческой мистеріи смѣшалось съ чертами средневѣковой мистеріи съ ея назидательностью и наглядной демонстраціей?

Въ романѣ Достоевскаго черты очищенія и назидательности налицо, но онѣ вложены въ гениальное построеніе тезы и ан-

¹ Газета „Рѣчь“, № 114 (27 апрѣля 1912).

титезы: Бога и діавола. Зосима и Карамазовщина, символъ божества и символъ діавола составляютъ двѣ неразрывныхъ основы романа.

На сценѣ центръ тяжести въ развитіи интриги перенесенъ на Митю. При передѣлкѣ романа въ пьесу исчезла основная триада Достоевскаго: Зосима, Алеша и Иванъ въ ихъ взаимоотношеніи. Въ такомъ видѣ «Братья Карамазовы» являются просто-напросто инсценированной фэбулой романа, вѣрнѣе — нѣкоторыхъ главъ романа. Такая передѣлка романа въ пьесу кажется намъ развѣ только кощунствомъ и не только въ отношеніи къ Достоевскому, но, если изъ этого представленія устроители хотѣли сдѣлать мистерію, еще и въ отношеніи къ идеѣ подлинной мистеріи.

Ужъ если ждаты мистерію въ русскомъ театрѣ, такъ отъ кого же и ждаты ее, какъ не отъ Алексѣя Ремизова или Скрябина!? Но вотъ вопросъ: пришла ли пора? И вотъ другой вопросъ: можетъ ли Театръ принять въ свое лоно мистерію?

Скрябинъ въ первой своей симфоніи пропѣлъ гимнъ искусству, какъ религии, въ третьей симфоніи раскрылъ силу освобождающагося духа и самоутверждающейся личности, въ поэмѣ экстаза — человѣка охватываетъ радость отъ сознанія, что свободно пройденъ имъ тернистый путь, и для него настаетъ часъ творчества. Въ этихъ этапахъ Скрябинымъ добытъ немалоцѣнный матеріалъ, который готовъ быть использованнымъ въ грандіозномъ обрядѣ, именуемомъ мистеріей, гдѣ сольются въ единую гармонию и музыка, и танецъ, и свѣтъ, и опьяняющій запахъ полевыхъ цвѣтовъ и травъ. Если взглянуть, какъ чудовищно быстро совершилъ Скрябинъ путь отъ первой симфоніи къ «Прометею», можно съ увѣренностью сказать: Скрябинъ готовъ предстать передъ публикой съ мистеріей. Но если «Прометей» не слилъ современныхъ слушателей въ единую общину, захочетъ ли Скрябинъ выступать предъ ними съ мистеріей? Недаромъ автора «Прометеея» тянетъ на берега Ганга. У него еще нѣтъ для мистеріи зрительнаго зала, здѣсь онъ еще не собралъ вокругъ себя истинно-вѣрующихъ и посвященныхъ.

Когда рѣчь идетъ о мистеріяхъ, о возможности ихъ созданія у насъ для широкой публики, мнѣ всегда хочется указать на два явленія изъ исторіи французскаго театра, которыя могли бы быть поучительными для насъ.

«Les Confrères de la Passion», строго охранявшіе завѣты подлинной мистеріи, должны были замкнуться въ тѣсной общинѣ св. Троицы, давая свои представленія лишь для посвященныхъ. Такъ созданъ домъ мистерій.

Базошскіе клерки, опираясь на основы мимизма, ринулись на улицу. И тутъ только созданъ подлинный Театръ, въ этомъ тѣсномъ единеніи гистріоновъ съ народомъ.

Строго разграничились двѣ области публичныхъ дѣйствъ: мистеріальная и театральная.

У насъ упорно не хотятъ отъединить эти двѣ столь противоположныя области.

Ремизовъ несетъ свое «Бѣсовское дѣйство» въ театръ, туда, гдѣ вчера еще публику волновалъ авторъ «Балаганчика», этотъ истинный магъ театральности. Пусть часть зрительнаго зала шикала Блоку и его актерамъ, театръ былъ театромъ. И, быть можетъ, это-то обстоятельство, то-есть то, что публика осмѣлилась такъ неистово свистать, лучше всего доказываетъ, что здѣсь установилось отношеніе къ представленію, какъ къ представленію театральнаго порядка. Нео-мистерія Ремизова, какъ и всякая мистерія, потребовала отъ зрителя иного къ этому новому дѣйству отношенія, а зритель-слушатель повелъ себя на этомъ спектаклѣ такъ же, какъ велъ онъ себя на спектаклѣ «Балаганчика». Какъ могъ рискнуть Ремизовъ отдать «Бѣсовское дѣйство» тому зрительному залу, гдѣ Блокъ умѣлъ однимъ взмахомъ своей волшебной палочки создать атмосферу подлинной театральности?

Я убѣжденъ, что до тѣхъ поръ, пока создатели нео-мистерій не порвутъ связи съ театромъ, пока они окончательно не уйдутъ изъ театра, до тѣхъ поръ мистерія будетъ мѣшать театру, а театръ мистеріи.

Правъ Андрей Бѣлый. Разбирая символическій театръ современности, онъ приходитъ къ такому выводу: «пусть театръ остается театромъ, а мистерія мистеріей». Отлично понимая

опасность въ смѣшеніи двухъ противоположныхъ видовъ представлений, учитывая всю невозможность, при нашей религиозной косности, зарожденія подлинной мистеріи, Андрей Бѣлый хочетъ, чтобы «возстановился въ скромномъ своемъ достоинствѣ традиціонный театръ».

Дѣлу возстановленія традиціоннаго театра мѣшаетъ сама публика, заключившая союзъ съ такъ называемыми драматургами, которые литературу для чтенія обращаютъ въ литературу для театра. У публики во взглядахъ на театръ и безъ того царить сумбуръ. Бенуа своимъ призывомъ на спектакль «Братьевъ Карамазовыхъ», какъ на мистерію, создаетъ во взглядахъ публики на театръ, какъ театръ, еще болѣйшій сумбуръ, и тѣмъ еще болѣе мѣшаетъ дѣлу возстановленія традиціоннаго театра.

Хаосъ, изъ какого никакъ не можетъ выбраться современный театръ, гдѣ нѣтъ достаточнаго количества энергичныхъ людей, которые помогли бы ему раздвоиться, какъ это случилось съ театромъ Стараго Парижа, вѣроятно, этотъ хаосъ привелъ Бенуа къ какой то растерянности.

Иначе чѣмъ объяснить, что «дѣйствомъ подлиннаго религіознаго порядка» названъ спектакль, не имѣющій ничего общаго съ мистеріей.

Впрочемъ, нѣкоторыя строки изъ того же письма Бенуа даютъ ключъ къ уясненію если не того, какъ понимаетъ Бенуа мистерію, то, по крайней мѣрѣ, къ уясненію его отношенія къ театру, какъ театру. Бенуа пишетъ: «И вотъ я повторяю, что и Художественный театръ, какъ Митя, не умѣетъ лгать» и далѣе: «Все, что удастся Comedie Française, все, что можетъ удастся Рейнхарду и Мейерхольду, все, что обманъ, каботинажъ, — все это имъ недоступно».

Слову каботинажъ Бенуа придаетъ отрицательное значеніе. Бенуа какъ бы укоряетъ кого-то въ томъ, что въ театрѣ царитъ вредное дѣло. Люди, озабоченные реформированіемъ современной сцены, вводятъ публику, по мнѣнію Бенуа, въ обманъ, создавая какую-то фикцію обновленнаго театра.

«Не умѣетъ лгать», по мнѣнію Бенуа, лишь Московскій Художественный театръ.

Введение каботинажа въ сферу театра Бенуа считаетъ ложью.

«Все, что обманъ, каботинажъ, все это имъ», т. е. правящимъ Московскимъ Художественнымъ театромъ, «неумѣющимъ лгать», «недоступно».

Возможенъ ли, однако, театръ безъ каботинажа и что это такое тотъ ненавистный для Бенуа каботинажъ? Cabotin. — странствующій комедіантъ. Cabotin — сородичъ мимамъ, ги-стрионамъ, жонглѣрамъ. Cabotin — владѣлецъ чудодѣйственной актерской техники. Cabotin — носитель традицій подлиннаго искусства актера. Это тотъ, при помощи котораго западный театръ достигъ своего расцвѣта (Испанскій и Итальянскій театры XVII вѣка). Бенуа, обращая свои взоры на мистерию, радуясь ея возрожденію на русской сценѣ, пренебрежительно говорить о каботинажѣ, какъ о какомъ-то вредѣ, а между тѣмъ и мистеріи искали помощи отъ cabotin'овъ. Cabotin былъ всюду, гдѣ было какое бы то ни было представленіе, отъ него ждали устроители мистерій четкаго выполненія всѣхъ труднѣйшихъ заданийъ мистеріальныхъ спектаклей. Изъ исторіи Французскаго театра мы знаемъ, что служитель мистеріи оказался не въ силахъ выполнить своей задачи безъ помощи жонглера. При Филиппѣ Красивомъ среди религіозныхъ сюжетовъ вдругъ неожиданно-негаданно выплываетъ фарсъ съ непристойными выходками о Лисѣ. Кому же исполнить этотъ фарсъ, какъ не cabotin'у? При постепенномъ развитіи кортежныхъ мистерій появляются все новые и новые сюжеты, требующіе отъ исполнителей все новыхъ и новыхъ техническихъ приемовъ. Разрѣшить сложнѣйшія задачи мистеріальныхъ представлений оказалось по плечу лишь cabotin'у. Такимъ образомъ, какъ видимъ, каботинажъ не былъ чуждъ даже мистеріальнымъ представленіямъ; cabotin сыгралъ значительную роль въ судьбѣ мистерій.

Мистерія, почувствовавъ свою беспомощность, стала постепенно впитывать въ себя элементъ народности, олицетворенной мимами, и должна была уйти отъ амвона церкви — черезъ паперть, черезъ кладбище — на площадь. Всегда, когда мистерія пыталась заключить союзъ съ театромъ, она не могла не опереться на основы мимизма, а какъ только ми-

стерія заключала союзъ съ искусствомъ актера, она тотчасъ же въ этомъ искусствѣ растворялась и переставала быть мистеріей.

И быть можетъ всегда такъ: нѣтъ sabotin'a, нѣтъ и Театра, и, наоборотъ, какъ только Театръ отказывается отъ основныхъ законовъ театральности, такъ онъ тотчасъ же чувствуетъ себя въ силахъ обойтись безъ sabotin'a.

Для Бенуа «мистерія», это, повидимому, то, что способно спасти русскій театръ отъ паденія, а каботинажъ это то, что театру вредитъ. Мнѣ кажется, наоборотъ, та мистерія, о какой говоритъ Бенуа, вредна русскому театру, а что способно поднять его, такъ это именно — каботинажъ. И для того, чтобы спасти русскій театръ отъ стремленія стать слугою литературы, необходимо во чтобы то ни стало вернуть сценѣ культъ каботинажа въ широкомъ смыслѣ слова.

Но какъ это сдѣлать?

Прежде всего, мнѣ кажется, надо работать надъ изученіемъ и восстановленіемъ тѣхъ Старыхъ театровъ, гдѣ этотъ культъ каботинажа царилъ.

Драматурги наши совсѣмъ не знаютъ законовъ подлиннаго театра. Въ русскомъ театрѣ девятнадцатаго вѣка на смѣну стараго водевиля выплываютъ на сцену пьесы блестящей діалектики, пьесы а thèse, пьесы бытописательныя, пьесы настроенія¹...

Беллетристъ все уменьшаетъ и уменьшаетъ строки описательнаго характера, для живости разсказа все увеличиваетъ и увеличиваетъ количество діалоговъ дѣйствующихъ лицъ и, въ концѣ концовъ, предлагаетъ своимъ читателямъ перейти изъ

¹ Я говорю о старомъ водевилѣ не потому, что его непременно надо вернуть театру, я беру эту сценическую форму, какъ примѣръ формы, связанной съ традиціями театральными, а не литературными, съ одной стороны, и со вкусами народа, съ другой. Надо помнить, что водевилъ пришелъ къ намъ изъ Франціи, а мы знаемъ, что французскій водевилъ (см. Fournel, „Spectacles popul. et artistes des rues“, стр. 320—321) явился такъ: „Около Porte St.-Jacques долго держался импровизированный народный театръ; толпами валили туда народъ смотрѣть и слушать веселыя пѣсни и сцены трехъ долго не забытыхъ потомъ неистощимыхъ весельчаковъ. Всѣ трое—выходцы изъ Нормандіи, всѣ — подмастерья булочнаго цеха, они пришли въ

читальнаго зала въ зрительный залъ. Нуженъ ли cabotin къ услугамъ беллетриста? Конечно, нѣтъ. Сами читатели могутъ войти на сцену и со сцены вслухъ, по ролямъ читать для публики діалоги любимаго беллетриста. Это называется «дружно разыграть пьесу». Читателю, превратившемуся въ актера, спѣшать дать названіе, и вотъ появляется новый терминъ «интеллигентный актеръ». Въ зрительномъ залѣ воцаряется такая же мертвая тишина, какъ въ салонѣ для чтенія. Это дремлетъ публика. Такая неподвижность и торжественность умѣстны только въ читальномъ залѣ.))

Чтобы пишущаго для сцены беллетриста сдѣлать драматургомъ, хорошо бы заставить его написать нѣсколько пантомимъ. Хорошая «реакція» противъ излишняго злоупотребленія словами. Пусть только не пугается этотъ новоявленный авторъ, что его навсегда хотятъ лишить возможности говорить со сцены. Ему дозволено будетъ дать актеру слово тогда лишь, когда будетъ созданъ сценарій движеній. Скоро ли запишутъ на театральныхъ скрижаляхъ законъ: слова въ театрѣ лишь узоры на канвѣ движеній? > M

Гдѣ-то читаль: «драма въ чтеніи — это прежде всего діалогъ, споръ, напряженная діалектика. Драма на сценѣ — это прежде всего дѣйствіе, напряженная борьба. Здѣсь слова, такъ сказать, только обертоны дѣйствія. Они должны произвольно вырываться у актера, охваченнаго стихійнымъ движеніемъ драматической борьбы».

Въ средневѣковыхъ мистеріальныхъ торжествахъ устроители ихъ отлично знали магическую силу пантомимы. Самыя трогательныя сцены во французскихъ мистеріяхъ конца XIV и начала XV вѣка всегда были нѣмыми. Движенія дѣйствующихъ лицъ объясняли содержаніе спектакля гораздо болѣе, чѣмъ

Парижъ попытатъ счастья, перенеся въ столицу тѣ размахистые разудалые и бойкіе приемы свѣжей нормандской народной пѣсни и игры, которые впоследствии дали Франціи ея водевиль. Весь городъ зналъ и любилъ ихъ, и принятыя ими имена Готье-Гаргилля, Тюрлюпена и Гро-Гилльома навѣки остались памятными въ исторіи французскаго юмора“. Водевиль выросъ, какъ видимъ, изъ народной пѣсни, и изъ приемовъ народной игры.

обиліе разсужденій въ стихахъ или въ прозѣ¹. И поучительно, что лишь только такой мистеріальный спектакль переходитъ отъ сухой реторики религіозныхъ церемоній къ новымъ формамъ дѣйства, полнымъ элементовъ эмоциональности (сначала къ міраклю, потомъ къ моралитѣ и наконецъ къ фарсу), — какъ тотчасъ же на сцену выступаютъ одновременно и жонглёръ, и пантомима.

Пантомима зажимаетъ ротъ ритору, которому мѣсто на кафедрѣ, а не въ театрѣ, а жонглёръ заявляетъ о самоодвлѣющемъ значеніи актерскаго мастерства: о выразительности жеста, о языкѣ тѣлодвиженій не только въ пляскѣ, но во всякомъ сценическомъ положеніи. Жонглёръ требуетъ себѣ прежде всего маску, побольше лоскутовъ для пестроты наряда, побольше позумента и перьевъ, побольше бубенцовъ, побольше всего того, что даетъ спектаклю такъ много блеска и такъ много шума.

Какъ бы ни были устроители религіозныхъ представленій настроены на благочестивый ладъ, надо было трехъ дѣвушекъ, изображавшихъ сиренъ въ празднествѣ въѣзда Людовика XI, показать обнаженными, а при въѣздѣ Королевы Изабеллы Баварской надо было, чтобы наряду съ обстановкой религіознаго характера добрые буржуа разыгрывали большое сраженіе Короля Ричарда противъ Саладина и сарациновъ. При въѣздѣ

¹ Къ вопросу о силѣ и значеніи пантомимы невольно вспоминается эпизодъ изъ другой эпохи: „По словамъ одного римскаго писателя, какой-то чужеземный властелинъ присутствовалъ въ царствованіи Нерона при исполненіи пантомимы, въ которой знаменитый актеръ представлялъ всѣ двѣнадцать подвиговъ Геркулеса съ такой выразительностью и ясностью, что чужестранецъ понялъ все безъ всякаго поясненія. Это поразило его до такой степени, что онъ попросилъ Нерона подарить ему этого актера. Неронъ былъ весьма удивленъ подобной просьбой, — тогда гость объяснилъ ему, что по сосѣдству съ его владѣніями живетъ какой-то дикій народъ, языка котораго никто не можетъ понять, да и дикари не понимаютъ, чего требуютъ отъ нихъ ихъ сосѣди, — и вотъ посредствомъ пантомимы этотъ знаменитый актеръ можетъ передать имъ его требованія, и тѣ навѣрное прекрасно поймутъ его“. („Танцы, ихъ исторія и развитіе съ древнихъ временъ до нашихъ дней“. По Вюилье. Изд. ред. „Новаго журнала иностранной литературы“, Спб. 1902, стр. 15.)

королевы Анны Баварской появился актеръ, изображавшій прологъ и обратившійся къ толпѣ въ стихотворной формѣ.

Развѣ не видно во всемъ этомъ стремленіе всякое зрѣлице подчинить каботинажу?

Символическія фигуры, шествія, сраженія, прологи, парады, всѣ эти элементы подлинной театральности, — безъ нихъ не смогли обойтись и мистеріи.

Начало театра надо искать именно во временахъ расцвѣтающаго каботинажа. Было бы ошибочно думать, что, напримеръ, театръ въ госпиталѣ св. Троицы возникъ изъ мистерій. Нѣтъ. Онъ возникъ изъ среды уличной мимики при торжественныхъ вѣздахъ королей.

Кстати.

Теперь большинство режиссеровъ обращается къ пантомимамъ, и этотъ родъ драмы предпочитаетъ словесной. Мнѣ кажется, это не случайню. Тутъ не только дѣло вкуса. Не только потому, что въ пантомимахъ скрыта своеобразная чарующая прелесть, режиссеры стремятся культивировать этотъ жанръ. Въ дѣлѣ реконструкціи Старога театра современному режиссеру кажется необходимымъ начать съ пантомимы потому, что въ этихъ безмолвныхъ пьесахъ при инсценированіи ихъ вскрываются для актеровъ и режиссеровъ вся сила первичныхъ элементовъ Театра: сила маски, жеста, движенія и интриги.

Маска, жестъ, движеніе, интрига совершенно игнорируются современнымъ актеромъ. Онъ совершенно утерялъ связь съ традиціями великихъ мастеровъ актерскаго искусства. Отъ старшихъ своихъ собратьевъ по цеху онъ пересталъ слышать о самодовлѣющемъ значеніи актерской техники.

Комедіантъ въ современномъ актерѣ смѣнился «интеллигентнымъ чтецомъ». «Пьеса будетъ прочитана въ костюмахъ и при гримѣ» можно было бы писать на современныхъ афишахъ. Новый актеръ обходится безъ маски и техники жонглера. Маску замѣняетъ гримъ, задача котораго сводится къ наиболѣе точному воспроизведенію всѣхъ чертъ лица, подсмотрѣннаго въ жизни. А техника жонглера вовсе не нужна для современнаго актера потому, что онъ никогда не «играетъ», а только «живетъ» на сценѣ. Ему непонятно магическое сло-

во театра «игра», потому что имитаторъ никогда не въ состояннн подняться до импровизаціи, опирающейся на безконечно разнообразное сплетеніе и чередованіе разъ добытыхъ техническихъ приемовъ гистріона.

Культъ каботинажа, который, я увѣренъ, появится вмѣстѣ съ возстановленіемъ Стараго театра поможетъ современному актеру обратиться къ основнымъ законамъ театральности.

Реконструкторы старыхъ сценъ, черпающіе свои знанія изъ забытыхъ теорій сценическаго искусства, изъ старыхъ театральныхъ лѣтописей и изъ иконографіи, берутся заставить актера увѣровать въ силу и значеніе актерской техники.

Какъ романистъ-стилизаторъ по матеріаламъ старыхъ хроникеровъ возстановляетъ прошлое, разукрашенное собственной фантазіей, такъ актеръ по матеріаламъ, собраннымъ для него ученымъ реконструкторомъ, можетъ возсоздать технику забытыхъ комедіантовъ¹. Въ порывѣ восторга передъ простотой, изысканнымъ благородствомъ, величайшей художественностью старыхъ и вмѣстѣ съ тѣмъ вѣчно новыхъ актерскихъ приемовъ всѣхъ этихъ *histriones, mimi, atellani, scurrae, jaculatores, ministelli*, — актеръ будущаго можетъ, вѣрнѣе долженъ, если хочетъ остаться актеромъ, согласовать свой эмоціональный порывъ со своимъ мастерствомъ и облечь то и другое въ традиціонныя рамки техники Стараго театра.

Когда говоришь о реконструкціи старыхъ сценъ, всегда слышишь: скучно, что современнымъ драматургамъ придется поддѣлывать свои творенія подъ старину, чтобы соперничать съ интермедіями Сервантеса, драмами Тирсо де-Молиньо, сказками

¹ Развѣ мало говорить современному сценическому дѣятелю такая ремарка Кальдерона: „Донъ-Гутіэрре входитъ, какъ бы перепрыгнувъ черезъ заборъ“ („Врачъ своей чести“, пер. К. Д. Бальмонта, изд. М. и С. Сабашниковыхъ, 1912, стр. 117). По этому „какъ бы“ актеръ опредѣляетъ гимнастичность выхода своего испанскаго собрата, а режиссеръ угадываетъ по этой ремаркѣ примитивность сценической обстановки того времени. Ту же услугу оказываетъ режиссеру сохранившаяся опись одного театральнаго инвентаря 1598 года: „Item: скала, темница, адова пасть, могила Дидо.

Item: восемь копей, лѣстница для Фаэтона, чтобы взбираться на небо.

Карло Гоцци. Если современный драматургъ не захочетъ слѣдовать традиціямъ Старыхъ театровъ, если онъ на время отстанетъ отъ театра, черпающаго свое обновленіе въ старинѣ, это будетъ только на благо современнаго театра. Актеръ, которому наскучитъ «править ремесло» для отжившихъ пьесъ, скоро захочетъ не только лицедѣйствовать, но еще и сочинять для себя. И тогда наконецъ то возродится Театръ импровизаціи. Если же драматургъ захочетъ помочь актеру, роль его въ театрѣ сведется къ очень простой на первый взглядъ, но на самомъ дѣлѣ къ очень сложной роли составителя сценарія и сочинителя прологовъ, схематически излагающихъ передъ публикой содержаніе того, что готовы разыграть актеры. Драматурга, надѣюсь, не можетъ унижить такая роль. Развѣ Карло Гоцци потерялъ хоть сколько-нибудь оттого, что, давая труппѣ Сакки сценаріи, онъ предоставлялъ актерамъ свободу сочинять монологи и діалоги ex improviso?

Меня спросятъ: но почему обязательно нужны театру всѣ эти прологи, парады и проч.?

Развѣ не достаточно одного сценарія?

Прологъ и слѣдующій за нимъ парадъ, а также столь излюбленное итальянцами и испанцами XVII в. и французскими водевилистами заключительное обращеніе къ публикѣ, всѣ эти элементы Стараго театра обязываютъ зрителя смотрѣть на представленіе актеровъ не иначе, какъ на игру. И всегда, когда зритель вовлеченъ актеромъ въ страну вымысла слишкомъ глубоко, актеръ стремится, какъ можно скорѣе, какой-нибудь неожиданной репликой или длиннымъ обращеніемъ à parte напо-

Item: два бисквитныхъ пирожныхъ и городъ Римъ.

Item: золотое руно, двѣ висѣлицы, лавровое дерево.

Item: деревянный небесный сводъ, голова старца Магомета.

Item: три головы Цербера, змѣй изъ Фаустуса, левъ, двѣ львиныя головы, большая лошадь съ ногами.

Item: пара красныхъ перчатокъ, папская митра, три царскія короны, помостъ для казни Іоанна.

Item: котелъ для жида.

Item: четыре облаченія для Ирода, зеленая мантия для Маріанны, душегрѣйка для Евы, костюмъ Духа и три шляпы испанскихъ доновъ“.

мнить зрителю, что то, что передъ нимъ творится, только «игра».

Пока Ремизовъ и Скрябинъ будутъ искать свои мѣста на готовящихся для новыхъ театровъ площадяхъ, пока мистеріи ихъ будутъ ждать собранія посвященныхъ, Театръ, отдавшійся жонглёру, будетъ вести ожесточенную борьбу съ драмами бытописательными, діалектическими, съ пьесами а thèse и настроеній, новый Театръ масокъ будетъ учиться у испанцевъ и итальянцевъ XVII вѣка строить свой репертуаръ на законахъ Балагана, гдѣ «забавлять» всегда стоитъ раньше чѣмъ «поучать», и гдѣ движенія цѣнятся дороже слова. Недаромъ у базюшскихъ клерковъ пантомима была излюбленной драматической формой.

Шлегель утверждаетъ, что пантомимы у грековъ достигали невыразимаго совершенства. М. К.¹ добавляетъ, что «народъ, съ такимъ успѣхомъ занимавшійся пластическими искусствами, страна, гдѣ было столько статуй, гдѣ все научало граціи, могъ развить и усовершенствовать пантомимы».

Не приведутъ ли насъ къ чудесамъ граціи постоянныя упражненія въ пантомимномъ искусствѣ, если нѣтъ у насъ неба и солнца древней Аттики?

II.

Два кукольныхъ театра.

Директоръ одного хочетъ, чтобы кукла его была похожа на человѣка со всѣми его бытовыми чертами и особенностями. Такъ надо было язычнику, чтобы идолъ киваль головой, такъ надо мастеру игрушекъ, чтобы кукла издавала звуки на подобіе человѣческаго голоса. Въ стремленіи повторить дѣйствительность, «какъ она есть», директоръ все совершенствуетъ свою куклу, совершенствуетъ ее до тѣхъ поръ, пока не приходитъ ему въ голову болѣе простое рѣшеніе сложной задачи: замѣнить куклу человѣкомъ.

¹ „Опытъ исторіи театра“, Москва 1849, типогр. Готье, стр. 136.

Другой директоръ видитъ, что публику забавляютъ въ его театрѣ не только разыгрываемые епо куклами остроумные сюжеты, но еще и то (и быть можетъ, это главнымъ образомъ), что въ движеніяхъ и положеніяхъ куколъ, при всемъ ихъ желаніи повторить на сценѣ жизнь, нѣтъ абсолютнаго сходства съ тѣмъ, что публика видитъ въ жизни.

Когда я смотрю на игру современныхъ актеровъ, мнѣ всегда ясно, что передо мной усовершенствованный театръ маріонетокъ перваго изъ двухъ директоровъ, т. е. тотъ, гдѣ человѣкъ пришелъ на смѣну куклѣ. Человѣкъ здѣсь ни на шагъ не отступаетъ отъ стремленія куклы поддѣлаться подъ жизнь. Потому и призванъ человѣкъ на смѣну куклы, что въ копированіи дѣйствительности только онъ можетъ сдѣлать то, съ чѣмъ не могла справиться кукла: достичь вѣрнѣйшей адекватности жизни.

Другой директоръ, тоже пытавшійся поддѣлать свою куклу подъ живого человѣка, скоро замѣтилъ, что, когда онъ начинаетъ совершенствовать механизмъ своей куклы, она утрачиваетъ часть своего обаянія. Ему даже показалось, будто кукла всѣмъ существомъ своимъ противится варварской передѣлкѣ. Директоръ этотъ во-время опомнился, когда увидѣлъ, что въ передѣлываніи есть такая грань, переступить которую значило бы придти къ неизбѣжной замѣнѣ куклы человѣкомъ.

Но можно ли разстаться съ куклой, когда она успѣла создать въ его театрѣ такой очаровательный міръ, съ такими выразительными жестами, подчиненными какой-то особенной, волшебной техникѣ, съ такой угловатостью, которая стала уже пластичной¹, съ такими ни съ чѣмъ не сравнимыми движеніями.

Я описалъ два кукольныхъ театра для того, чтобы заставить актера призадуматься: идти ли ему на смѣну куклы и продолжать ея служебную роль, не дающую свободы личному творчеству, или создать такой театръ, какой сумѣла отстоять

¹ Ср. сказанное о произведеніяхъ кубиста *Лота* въ № 6 „Аполлона“ за 1912 годъ: „Отдавъ дань цвѣтистому и плоскому стилю витражей, молодой художникъ перешелъ къ увлеченію *ритмической угловатостью деревянной скульптуры*“ (стр. 41, курсивъ мой).

для себя кукла, не пожелавшая поддаться стремленію директора измѣнить ея природу. Кукла не хотѣла быть полнымъ подобіемъ человѣка потому, что ею изображаемый міръ — чудесный міръ вымысла, ею представляемый человѣкъ — выдуманный человѣкъ, подмостки, по которымъ движется кукла, дека, на которой лежатъ струны ея мастерства. На ея подмосткахъ такъ, а не иначе, не потому, что такъ въ природѣ, а потому, что такъ она хочетъ, а хочетъ она — не копировать, а творить.

Когда кукла плачетъ, рука держитъ платокъ, не касаясь глазъ, когда кукла убиваетъ, она такъ осторожно колетъ своего противника, что кончикъ шпаги не касается его груди, когда кукла даетъ пощечину, то краска не отваливается со щеки побитаго, а въ объятыхъ куколъ-любовниковъ столько осторожности, что зритель, любуясь ихъ ласками на почтительномъ разстояніи, не спрашиваетъ сосѣда — чѣмъ могутъ кончиться эти объятья.

Когда на сцену явился человѣкъ, зачѣмъ онъ слѣпо подчинился директору, пожелавшему превратить своего актера въ куклу натуралистической школы?

Человѣкъ не захотѣлъ создать на сценѣ искусство человека.

Современный актеръ не хочетъ понять, что комедіантъ-мишель призванъ вести зрителя въ страну вымысла, забавляя его на этомъ пути блескомъ своихъ техническихъ приемовъ.

Придуманный жестъ, только для театра годный, условное движеніе, только въ театрѣ мыслимое, нарочитость театральной читки — все это подвергается осужденію и со стороны публики, и со стороны критики только потому, что понятіе «театральность» еще не очищено отъ наносныхъ чертъ лицедейства такъ называемыхъ «актеровъ нутра».

«Актеръ нутра» хочетъ зависѣть только отъ собственнаго настроенія. Онъ не хочетъ принудить волю свою править техническими приемами.

«Актеръ нутра» гордится, что вернулъ сценѣ блескъ импровизацій. Наивный, онъ думаетъ, что эти импровизаціи имѣютъ что-нибудь общее съ импровизаціями старо-итальянской

комедии. «Актеръ нутра» не знаетъ, что исполнители *comedia dell'arte* разводили свои импровизаціи не иначе, какъ по канвѣ своей изошренной техники. «Актеръ нутра» совершенно отрицаетъ всякую технику. «Техника мѣшаетъ свободѣ творчества», — такъ всегда говоритъ «актеръ нутра». Для него цѣнень только моментъ безсознательнаго творчества на эмоціональной основѣ. Есть этотъ моментъ — есть успѣхъ; нѣтъ его — нѣтъ успѣха.

Неужели проявленію эмоціональности мѣшаетъ расчетъ актера? Около жертвенника Діониса въ пластическихъ движеніяхъ дѣйствовалъ живой человѣкъ. Эмоціи его горѣли, казались, неудержимо; огонь жертвенника давалъ поводъ къ большому экстазу. Однако, ритуаль, посвященный богу-виноградарю, заранѣе предустанавливалъ опредѣленные метры и ритмы, опредѣленные техническіе приемы переходовъ и жестовъ. Вотъ примѣръ, гдѣ проявленію темперамента не мѣшалъ расчетъ актера. Танцующій грекъ, хотя и обязанъ былъ соблюдать цѣлый рядъ традиціонныхъ правилъ, однако, могъ внести въ свой танецъ сколько угодно самостоятельныхъ выдумокъ.

У современнаго актера не только нѣтъ до сихъ поръ подъ руками никакихъ правилъ комедіантскаго мастерства (а вѣдь искусство — только то, что подчинено законамъ; мысль Вольтера: «танецъ — искусство, потому что онъ подчиненъ законамъ»¹ — и въ своемъ искусствѣ онъ создалъ ужаснѣйшій хаосъ; этого ему мало, онъ еще считаетъ непремѣннымъ долгомъ внести хаосъ въ другія области искусства, какъ только съ ними соприкасается. Если онъ хочетъ соединиться съ музыкой, то, нарушая ея основные законы, изобрѣтаетъ мелодекламацию. Если онъ читаетъ со сцены стихи, то, придавая значеніе только содержанію стиховъ, спѣшитъ разставить логическія ударенія и ничего не хочетъ знать ни о метрѣ и ритмѣ, ни о цезурахъ и паузахъ, ни о музыкальныхъ интонаціяхъ.

Актеры современности, стремясь къ перевоплощенію, ставятъ себѣ задачу: уничтожить свое «я» и дать на сценѣ иллю-

¹ Цитирую изъ блестящей статьи А. Левинсона, „Новерръ и эстетика балета въ XVIII вѣкѣ“ („Аполлонъ“, 1912, № 2).

зію жизни. Зачѣмъ только на афишахъ пишутся имена актеровъ? Московскій Художественный театръ, ставя «На днѣ» Горькаго, взамѣнъ актера привелъ на сцену настоящаго босняка. Стремленіе къ перевоплощенію дошло до той грани, когда выгоднѣе освободить актера отъ непосильной задачи перевоплощаться до полной иллюзіи. Зачѣмъ на афишахъ значилось имя исполнителя роли Тетерева? Развѣ можетъ быть названъ «исполнителемъ» тотъ, кто является на сцену натурой? Зачѣмъ вводитъ публику въ заблужденіе?

Публика приходитъ въ театръ смотрѣть искусство человѣка, но какое же искусство ходить по сценѣ самимъ собою! Публика ждетъ вымысла, игры, мастерства. А ей даютъ или жизнь, или рабскую имитацию ея.

Не въ томъ ли искусство человѣка на сценѣ, чтобы, сбросивъ съ себя покровы окружающей среды, умѣло выбрать маску, декоративный выбрать нарядъ и щеголять передъ публикой блескомъ техники — то танцора, то интригана, какъ на маскарадномъ балу, то простака старо-итальянской комедіи, то жонглѣра.

Внимательно вчитываясь въ полуистлѣвшія страницы сборниковъ сценаріевъ, вотъ хотя бы Flaminio Scala (1613), постигаешь магическую силу маски.

Арлекинъ, уроженецъ Бергама, слуга скряги Доктора, принужденный изъ-за скупости своего хозяина носить платье съ разноцвѣтными заплатами. Арлекинъ — придурковатый проstackъ, слуга-пройдоха, кажущійся всегда весельчакомъ.

Но смотрите, что скрываетъ подъ собой его маска?

Арлекинъ — могущественный магъ, чародѣй и волшебникъ, Арлекинъ — представитель инфернальныхъ силъ.

Маска способна скрыть подъ собой не только два столь противоположныхъ образа.

Два лика Арлекина — два полюса. Между ними безконечно большое количество различныхъ видоизмѣненій, оттѣнковъ. Какъ показано зрителю величайшее многообразіе характера? Съ помощью маски.

Актеръ, владѣя искусствомъ жеста и движеній (вотъ въ чемъ его сила!) повернетъ маску такъ, что зритель всегда ясно

почувствуетъ, что передъ нимъ: придурковатый простакъ изъ Бергама или дьяволь.

Это хамелеонство, скрытое подъ несмѣняющейся личиной комедіанта, даетъ Театру очаровательную игру свѣта и тѣни.

Не маска ли помогаетъ зрителю мчаться въ страну вымысла?

Маска даетъ зрителю видѣть не только даннаго Арлекина, а всѣхъ Арлекиновъ, которые остались у него въ памяти. И въ ней зритель видитъ всѣхъ людей, хоть сколько-нибудь подходящихъ подъ содержаніе этого образа. Но одна ли только маска — главная пружина очаровательныхъ интригъ театра? Нѣтъ.

Это актеръ, искусствомъ своего жеста и движенія, заставляетъ зрителя перенестись въ сказочное царство, гдѣ летаетъ синяя птица, гдѣ разговариваютъ звѣри, гдѣ бездѣльникъ и каналья Арлекинъ, ведя свое начало отъ подземныхъ силъ, перерождается въ простака, совершающаго поразительныя штуки. Арлекинъ — эквилибристъ, чуть ли не ходокъ по канату. Его прыжки выражаютъ необычайную ловкость. Его шутки ех *improviso* поражаютъ зрителя той гиперболической невѣроятностью, которыя даже не снились господамъ сатирикамъ. Актеръ — танцоръ. Онъ умѣетъ танцовать какъ граціозный монферини, такъ и грубый англійскій джигъ. Актеръ умѣетъ заставить плакать, а черезъ нѣсколько секундъ смѣяться. Онъ держитъ на своихъ плечахъ толстаго Доктора и въ то же время прыгаетъ по сценѣ, какъ ни въ чемъ не бывало. То онъ мягокъ и гибокъ, то неуклюжъ и неповоротливъ. Актеръ владѣетъ знаніемъ тысячи различныхъ интонацій, но онъ не подражаетъ съ помощью ихъ опредѣленнымъ лицамъ, а пользуется ими лишь какъ украшеніемъ и дополненіемъ къ своимъ разнообразнымъ жестамъ и движеніямъ. Актеръ умѣетъ говорить быстро, когда играетъ роль плута, и медленно и нараспѣвъ, когда изображаетъ педанта. Актеръ умѣетъ своимъ тѣломъ чертить по подмосткамъ геометрическія фигуры, а иногда прыгать безшабашно и весело, какъ бы летая по воздуху.

На лицѣ актера — мертвая маска, но съ помощью своего мастерства актеръ умѣетъ помѣстить ее въ такой ракурсъ и

прогнуть свое тѣло въ такую позу, что она мертвая становится живой.

Со времени появленія Айседоры Дунканъ, а теперь еще больше съ появленіемъ ритмической теоріи Жакъ-Далькроза, современный актеръ мало-по-малу начинаетъ задумываться надъ значеніемъ жеста и движенія на сценѣ. Маска же по-прежнему мало интересуеть его. Когда рѣчь начинаетъ заходить о маскахъ, тотчасъ актеръ спрашиваетъ: неужели возможно появленіе на современной сценѣ маски и котурнъ античнаго театра? Въ маскѣ актеръ всегда видитъ лишь элементъ служебной роли: для него это только то, что помогало когда-то отмѣтить характеръ роли и преодолѣть трудности акустическихъ условій.

Мы еще дождемся, что появленіе актера безъ маски на подмосткахъ будетъ вызывать негодованіе публики, какъ это было при Людовикѣ XIV, когда танцовщикъ Гарделль посмѣлъ впервые появиться безъ маски. Но пока современный актеръ ни за что не хочетъ признать маску, какъ символъ театра. И не только актеръ.

Мною былъ сдѣланъ опытъ истолковать образъ Донъ-Жуана по принципу *Театра маски*¹. Но маска не была угадана на лицѣ исполнителя Донъ-Жуана даже такимъ критикомъ отъ искусства, какъ Бенуа.

«Донъ-Жуана Мольеръ любитъ, Донъ-Жуанъ его герой, и какъ всякій герой, даже немножко портретъ Мольера. И вотъ, подставить вмѣсто этого героя типъ-сатиру... не только ошибка, но и нѣчто большее»².

Такъ смотритъ на мольеровскаго Донъ-Жуана Бенуа. Ему хочется видѣть въ Донъ-Жуанѣ образъ «севильскаго обольстителя», какимъ его изобразили Тирсо де Молина, Байронъ, Пушкинъ.

Основныя черты своего характера Донъ-Жуанъ, кочевавшій отъ одного поэта къ другому, сохранялъ, но онъ какъ

¹ Императорскій, Александринскій театръ. Въ первый разъ по возобновленіи „Донъ-Жуанъ“ былъ представленъ 9 ноября 1910 г.

² „Рѣчь“, № 318 (19 ноября 1910).

въ зеркалѣ отражалъ въ себѣ самыя разнообразныя природы поэтовъ, быть самыхъ различныхъ странъ и выраженія самыхъ различныхъ общественныхъ идеаловъ.

Бенуа совсѣмъ забылъ, что Мольеръ устремился къ образу Донъ-Жуана не какъ къ цѣли, а лишь какъ къ средству.

«Донъ-Жуанъ» написанъ былъ Мольеромъ послѣ того, какъ «Тартюфъ» вызвалъ бурю негодованія въ лагерѣ духовенства и знати. Мольера обвинили въ цѣломъ рядѣ гнусныхъ преступлений, и враги поэта спѣшили подыскать ему достойную кару. Мольеръ могъ бороться съ этой несправедливостью лишь силою своего оружія. И вотъ для того, чтобы высмѣять ханжество духовныхъ лицъ и все лицемѣріе ненавистныхъ ему представителей знати, онъ хватается за Донъ-Жуана, какъ утопающій за соломинку. Цѣлый рядъ сценъ и отдѣльныхъ фразъ, идущій вразрѣзъ съ настроеніемъ основного дѣйствія и съ характеристикой главнаго дѣйствующаго лица, Мольеръ вставляетъ въ пьесу только для того, чтобы достойно отомстить тѣмъ, кто помѣшалъ успѣху «Тартюфа». Мольеръ ведетъ на осмѣяніе и поруганіе именно этого вотъ «прыгающаго, танцующаго и кривляющагося ловеласа»¹, чтобы сдѣлать его мишенью для яростныхъ нападокъ на ненавистныхъ поэту гордость и тщеславіе. И вмѣстѣ съ тѣмъ, въ уста того же самаго легкомысленнаго кавалера, надъ которымъ Мольеръ только что издѣвается, онъ влагаеъ блестящую характеристику преобладающаго порока современности — лицемѣрія и ханжества.

Не надо забывать еще и того обстоятельства, что какъ разъ ко времени величайшаго огорченія, полученнаго Мольеромъ отъ снятія со сцены «Тартюфа», относится и семейная драма поэта. «Его жена, мало способная оцѣнить геній и искреннее чувство мужа, измѣняла ему съ самыми недостойными соперниками, увлекалась салонными болтунами, обладавшими единственными преимуществами — благородствомъ происхожденія. Мольеръ и раньше не пропускалъ случая бросить на-

¹ „Рѣчь“, № 318 (19 ноября 1910).

смѣшку въ *marquis ridicules*»¹. Теперь онъ пользуется личностью Донъ-Жуана для новыхъ нападковъ на своихъ соперниковъ.

Сцена съ крестьянками нужна Мольеру не столько для характеристики Донъ-Жуана, сколько для того, чтобы дурманящимъ виномъ этихъ комическихъ сценъ залить драму человека, лишеннаго семейнаго счастья такими легкомысленными и эгоистическими «пожирателями женскихъ сердецъ».

Слишкомъ ясно, что для Мольера Донъ-Жуанъ — маріонетка, надобная автору лишь для того, чтобы свести счеты съ толпой безчисленныхъ своихъ враговъ. Донъ-Жуанъ для Мольера — лишь носитель масокъ. Мы видимъ на немъ то маску, воплощающую распушенность, беззвѣріе, цинизмъ и притворство кавалера двора Короля-Солнца, то маску автора-обличителя, то кошмарную маску, душившую самого автора, ту мучительную маску, которую пришлось ему носить и на придворныхъ спектакляхъ, и передъ коварной женой. И только въ концѣ концовъ авторъ вручаетъ своей маріонеткѣ маску, отразившую въ себѣ черты *El Bourlador de Sevilla*, подсмотрѣнные имъ у заѣзжихъ итальянцевъ.

Лучшій комплиментъ, о какомъ только могли мечтать инсценировавшіе мольеровскаго Донъ-Жуана художникъ² и режиссеръ³, принимаютъ они отъ Бенуа; назвавшаго этотъ спектакль «наряднымъ балаганомъ».

Театръ маски всегда былъ Балаганомъ, и идея актерскаго искусства, основаннаго на боготвореніи маски, жеста и движеній, неразрывно связана съ идеей Балагана.

Занятые реформированіемъ современнаго театра мечтаютъ о проведеніи на сцену принциповъ Балагана. Скептикамъ кажется, однако, что возрожденію принциповъ Балагана помѣхой служить кинематографъ.

¹ „Артистъ“, 1890, № 9.

² А. Я. Головинъ.

³ Авторъ этой книги.

Всякій разъ, когда рѣчь заходитъ о возрожденіи Балагана, находятся люди, которые или совсѣмъ отрицають надобность на сценѣ пріемовъ Балагана, или такіе, которые, привѣтствуя кинематографъ, хотятъ, чтобы театръ взялъ его къ своимъ услугамъ.

Кинематографу, этому кумиру современнаго города, придается защитниками его слишкомъ большое значеніе. Кинематографъ имѣеть несомнѣнное значеніе для науки, служа подспорьемъ при наглядныхъ демонстраціяхъ, кинематографъ — иллюстрированная газета («событія дня»), для нѣкоторыхъ (о ужась!) онъ служитъ замѣной путешествій. Кинематографу однако нѣтъ мѣста въ планѣ искусства даже тамъ, гдѣ онъ хочетъ занять лишь служебную роль. И, если кинематографъ почему-то именуется театромъ, то это только потому, что въ періодъ особенно страстнаго увлеченія натурализмомъ (теперь ужъ увлеченіе это значительно постыло) къ услугамъ театра призывалось все, что заключало въ себѣ элементы механизма.

Одной изъ первыхъ причинъ необычайнаго успѣха кинематографа служитъ крайнее увлеченіе натурализмомъ, столь характерное для широкихъ массъ конца XIX и начала XX вѣка.

Неясныя мечты романтиковъ о прошломъ замѣнили строгія рамки классическихъ трагедій. Романтизмъ, въ свою очередь, долженъ былъ уступить представителямъ натуралистической драмы.

Натуралисты выдвинули лозунгъ изображать жизнь, «какъ она есть», и тѣмъ смѣшали два понятія въ искусствѣ: понятіе идеи и понятіе формы.

Упрекая классиковъ и романтиковъ въ увлеченіи формой, натуралисты сами занялись усовершенствованіемъ послѣдней, и искусство превратили въ фотографію.

Электрическая энергія пришла на помощь натуралистамъ, и въ результатъ — трогательное единеніе принципа фотографіи съ техникой — кинематографъ.

Изгнавъ изъ театра вымысль, натурализмъ, желая быть послѣдовательнымъ, долженъ былъ бы изгнать изъ театра краски, и во всякомъ случаѣ неестественную читку актеровъ.

И кинематографъ успѣшно использовалъ дальнѣйшее раз-

витіе естественности, замѣнивъ краски костюма и декораций безцвѣтнымъ экраномъ и сумѣвъ обойтись безъ слова.

Кинематографъ — сбывшаяся мечта людей, стремившихся къ фотографированію жизни, яркій примѣръ увлеченія quasi-естественностью.

Имѣя несомнѣнное значеніе для науки, кинематографъ, когда его притягиваютъ къ служенію искусству, самъ чувствуетъ свою безпомощность и тщетно пытается пріобщиться къ тому, что носить названіе «искусство». Отсюда его попытка отдѣлаться отъ принципа фотографіи: онъ сознаетъ необходимость оправдать первую половину своего двойного наименованія «театръ-кинематографъ». Но театръ — искусство, а фотографія — не-искусство. И кинематографъ спѣшитъ какъ-нибудь соединиться съ совершенно чуждыми ему, механизму, элементами, и вотъ онъ пытается ввести въ свои представленія цвѣта, музыку, декламацию и пѣніе.

Какъ цѣлый рядъ театровъ, все еще насаждающихъ натуралистическую драму и драматическую литературу, годную лишь для чтенія, не можетъ помѣшать росту пьесъ подлинно-театральныхъ и отнюдь не натуралистическихъ, такъ кинематографъ не можетъ помѣшать вѣянію идей Балагана.

Теперь, когда царитъ кинематографъ, намъ только кажется, что Балагана нѣтъ. Балаганъ вѣченъ. Его герои не умираютъ. Они только мѣняютъ лики и принимаютъ новую форму. Герои античныхъ ателанъ, глуповатый Макъ и простодушный Папусъ воскресли почти черезъ два десятка столѣтій въ лицѣ Арлекина и Панталона, главныхъ персонажей Балагана поздняго Возрожденія (*comedia dell'arte*), гдѣ публика того времени слышала не столько слова, сколько видѣла богатство движеній со всѣми этими палочными ударами, ловкими прыжками и всяческими шутками, свойственными театру.

Балаганъ вѣченъ. Если принципы его временно изгнаны изъ стѣнъ театра, мы знаемъ, что они прочно впаялись въ строки манускриптовъ настоящихъ писателей для театра.

Величайшій комикъ Франціи и въ то же время *grand diver-tisseur* Короля-Солнца Мольеръ много разъ изображалъ въ своихъ комедіяхъ-балетахъ то, что видѣлъ, будучи ребенкомъ, въ

балаганъ Готье-Горгилля съ его знаменитыми collaborateur'ами Тюрюленомъ и Гро-Гильомомъ, и въ другихъ балаганахъ, разбросанныхъ на площади сень-жерменской ярмарки.

Тамъ толпу потѣшали маріонетки. «Судя по небольшому, къ сожалѣнію, числу сохранившихся маріонетныхъ пьесъ и по многочисленнымъ свидѣтельствамъ современниковъ, убогій кукольный театръ отличался великой смѣлостью своихъ нападокъ и универсальностью своей сатиры; политическія неудачи Франціи, грязныя интриги двора, уродливыя явленія общественной жизни, раздѣльность кастъ, на которыя распалось общество, нравы знати, торгашества, все одинаково осмѣивали бойкія маріонетки» (Алексѣй Н. Веселовскій).

Здѣсь Мольеръ запасается такою обличительной силой, съ которой потомъ будетъ бороться и власть, и знать.

На сень-жерменской ярмаркѣ Мольеръ смотрѣлъ, какъ подъ парусиннымъ навѣсомъ весело разыгрывался народный фарсъ, какъ подъ трескъ барабана и бубень вертѣлись акробаты, какъ приковывалъ къ себѣ любопытство несмѣтной толпы заѣзжіи операторъ, фокусникъ и цѣлитель всякихъ недуговъ.

Мольеръ учился у актеровъ бродячихъ итальянскихъ труппъ. У нихъ, смотря комедіи Аретино, набредаетъ онъ на образъ Тартюфа, у итальянскихъ буффонадъ заимствуетъ онъ типъ Сганареля. «Le dépit amoureux» — сплошное подражаніе итальянцамъ. Для «Мнимаго больного» и «Господина Пурсоньяка» Мольеръ использовалъ цѣлый рядъ сценаріевъ итальянскаго Балагана, гдѣ были выведены доктора («Arlecino medico volante» и др.).

Изгнанные изъ современнаго театра принципы Балагана нашли себѣ пока пріютъ во французскихъ Cabarets, въ нѣмецкихъ Ueberbrettl'яхъ, въ англійскихъ Music-hall'ахъ и во всемирныхъ Variétés¹.

Прочтите манифестъ вольцогеновскихъ «сверхподмостковъ» и вы увидите, что въ сущности онъ является апологіей принциповъ Балагана.

¹ Я не говорю, конечно, о тѣхъ „Variétés“, которыя высмѣяны были Г. Фуксомъ и, по его словамъ, представляютъ собою „Simpli-cissimus-Stil“, перенесенный на подмостки изъ номеровъ мюнхенскаго

Не слѣдуетъ пренебрегать значеніемъ искусства Variétés. Такъ гласитъ этотъ манифестъ. Корни его лежатъ глубоко въ нѣдрахъ нашего времени. Искусство это напрасно было бы считать «преходящимъ извращеніемъ вкусовъ».

Variétés, — продолжаетъ авторъ манифеста, — мы предпочитаемъ большимъ сценамъ съ ихъ пьесами, заполняющими весь вечеръ, съ ихъ печальными событіями, тяжеловѣсно и высокопарно изложенными. И причина этого предпочтенія во все не въ томъ, что оскудѣлъ нашъ духъ, какъ хотѣли бы упрекнуть насъ нѣкоторые псевдокатоны и laudatores temporis acti. Какъ разъ наоборотъ. Мы стремимся къ краткости и углубленности, къ ясности и здоровому экстракту.

Великія открытія и всевозможные перевороты въ жизни духа и техники нашего времени снова ускорили темпъ мірового пульса. Намъ не хватаетъ времени. Поэтому во всемъ мы хотимъ краткости и точности. Смѣлымъ противовѣсомъ декадентству, признаками котораго является расплывчатость и пересоль въ выявленіи подробностей, мы ставимъ сжатость, глубину и яркость. И всегда во всемъ мы ищемъ лишь большихъ масштабовъ.

Неправда, что мы не умѣемъ смѣяться. Въ насъ ужъ нѣтъ, правда, тупого, такъ сказать, аморфнаго смѣха кретина. За то намъ знакомъ короткій, стройный смѣхъ культурнаго человѣка, научившагося смотрѣть на вещи внизъ и вглубь.

Глубина и экстракты, краткость и контрасты! Только что проскользнулъ по сценѣ длинноногій блѣдный Пьеро, только что зритель угадалъ въ этихъ движеніяхъ вѣчную трагедію молча страдающаго человѣчества и вослѣдъ этому видѣнію уже мчится бодрая арлекинда. Трагическое смѣняется комическимъ, рѣзкая сатира выступаетъ на мѣсто сантиментальной пѣсенки.

Въ этомъ манифестѣ — апологія излюбленнаго пріема Балагана — гротеска.

журнала. И, вообще, долженъ оговориться: двѣ трети номеровъ любого изъ лучшихъ сценъ этого рода ничего общаго съ искусствомъ не имѣютъ, и тѣмъ не менѣе именно въ этихъ театрикахъ, и въ одной трети „аттракціоновъ“ больше искусства, чѣмъ въ такъ называемыхъ серьезныхъ театрахъ, питающихся литературщиной.

«Гротескъ¹ (итал. grottesco) названіе грубокомическаго жанра въ литературѣ, музыкѣ и пластическихъ искусствахъ. Гротескъ представляетъ собою, главнымъ образомъ, нѣчто уродливо странное, произведеніе юмора, связывающаго безъ видимой законности разнороднѣйшія понятія, потому, что онъ, *игнорируя частности и только играя собственной своеобразностью, присваиваетъ себѣ всюду только то, что соотвѣтствуетъ его жизнерадостности и капризно-насмѣшливому отношенію къ жизни*»².

Вотъ манера, которая открываетъ творящему художнику чудеснѣйшіе горизонты.

Прежде всего я, мое своеобразное отношеніе къ міру. И все, что я беру матеріаломъ для моего искусства, является соотвѣтствующимъ не правдѣ дѣйствительности, а правдѣ моего художественнаго каприза.

«Искусство не въ состояніи передать полноту дѣйствительности, т. е. представленія и смѣну ихъ во времени. Оно разлагаетъ дѣйствительность, изображая ее то въ формахъ пространственныхъ, то въ формахъ временныхъ. Поэтому искусство останавливается или на представленіи, или на смѣнѣ представлений: въ первомъ случаѣ возникаютъ пространственныя формы искусства, во второмъ случаѣ — временныя. *Въ невозможности справиться съ дѣйствительностью во всей ея полнотѣ лежитъ основаніе схематизаціи дѣйствительной (въ частности, напр., стилизаціи)*»³.

Стилизація еще считается съ нѣкоторымъ правдоподобіемъ. Вслѣдствіе этого стилизаторъ еще является аналитикомъ раг ехеллансе (Кузминъ, Билибинъ).

«Схематизація». Въ этомъ словѣ какъ бы звучитъ нѣкоторое понятіе объ обѣднѣннй дѣйствительности. Какъ будто бы исчезаетъ куда-то полнота ея.

Гротескъ, являющійся вторымъ этапомъ по пути стилизаціи, сумѣлъ уже покончить всякіе счеты съ анализомъ. Его

¹ Большая энциклопедія (1902).

² Курсивъ мой.

³ Андрей Бѣлый, „Символизмъ“, отд. II, Формы искусства. Курсивъ мой.

методъ строго синтетическій. Гротескъ, безъ компромиса пренебрегая всякими мелочами, создаетъ (въ «условномъ неправдоподобіи»¹, конечно) всю полноту жизни.

Стилизація, сводя богатство эмпириі къ типически-единому, обѣдняетъ жизнь.

Гротескъ не знаетъ только низкаго, или только высокаго. Гротескъ мѣшаетъ противоположности, сознательно создавая остроту противорѣчій и играя одною лишь своею своеобразностью.

У Гофмана привидѣнія принимаютъ желудочныя капли, кусть съ огненными лиліями превращается въ пестрый халатъ Линдхорста, студентъ Ансельмусъ умѣщается въ стеклянной бутылкѣ.

У Тирсо де Молины монологъ героя, только что настроившій зрителя, будто величественные звуки католическаго органа, на торжественный ладъ, смѣняются монологомъ *gracioso*, который своими комическими выходками мгновенно стираетъ съ лица зрителя благочестивую улыбку, заставляя его смѣяться грубымъ смѣхомъ средневѣковаго варвара.

Въ осенній дождливый день стелется по улицамъ похоронное шествіе. Въ позахъ идущихъ за гробомъ величайшая скорбь. Но вотъ вѣтеръ срываетъ шляпу съ головы одного изъ скорбящихъ, этотъ нагибается, чтобы поднять ее, а вѣтеръ начинаетъ гнать шляпу съ лужи на лужу. Каждый прыжокъ чопорнаго господина, бѣгущаго за шляпой, придаетъ его фигурѣ столь комическія ужимки, что мрачное похоронное шествіе вдругъ преображено чьей-то дьявольской рукой въ движеніе праздничной толпы.

Если бы можно было достигъ на сценѣ подобнаго эффекта!

«Контрастъ». Неужели гротескъ призванъ только лишь какъ средство создавать контрасты или ихъ усиливать!? Не является ли гротескъ самоцѣлью? Какъ готика, на примѣръ. Устремленная въ высь колокольня выразила паѳосъ молящагося, а выступы ея частей, украшенныхъ уродливыми, страшными фигурами, влекутъ думы къ аду. Животная похоть, ере-

¹Выраженіе Пушкина (см. ниже).

тическое сладострастiе, непреодолимая уродства жизни, — все это какъ бы для того, чтобы уберечь чрезмѣрность идеалистическихъ порывовъ отъ впаденiя въ аскетизмъ. Какъ въ готикѣ паразитально уравновѣшены: утверждене и отрицанiе, небесное и земное, прекрасное и уродливое, такъ точно гротескъ, занимаясь принаряживанiемъ уродливаго, не даетъ Красотѣ обратиться въ сантиментальное (въ шиллеровскомъ смыслѣ).

Гротеску дано по-иному подойти къ быту.

Гротескъ углубляетъ быть до той грани, когда онъ перестаетъ являть собою только натуральное.

Въ жизни, кромѣ того, что мы видимъ, есть еще громадная область неразгаданнаго. Гротескъ, ищущiй сверхнатуральнаго, связываетъ въ синтезѣ экстракты противоположностей, создаетъ картину феноменальнаго, приводитъ зрителя къ попыткѣ отгадать загадку непостижимаго.

А. Блокъ («Незнакомка», 1-й и 3-й акты), Э. Сологубъ («Ванька-ключникъ и Пажъ-Жеанъ»), Ф. Ведекинды¹ («Духъ земли», «Ящикъ Пандоры», «Пробужденiе весны») сумѣли удержаться въ планѣ реалистической драмы, по-иному отдаваясь быту. И помогъ имъ въ этомъ гротескъ, съ помощью котораго имъ удалось достичь въ области реалистической драмы необыкновенныхъ эффектовъ.

Реализмъ этихъ драматурговъ въ названныхъ пьесахъ таковъ, что онъ заставляетъ зрителя двойственно относиться къ происходящему на сценѣ.

Не въ томъ ли задача сценическаго гротеска, чтобы постоянно держать зрителя въ состоянiи этого двойственнаго отношенiя къ сценическому дѣйствию, мѣняющему свои движенiя контрастными штрихами?

Основное въ гротескѣ, это — постоянное стремленiе художника вывести зрителя изъ одного только что постигнутаго имъ плана въ другой, котораго зритель никакъ не ожидаль.

«Гротескъ, названiе грубокомическаго жанра въ литерату-

¹ Къ сожалѣнiю, Ф. Ведекиндѣ сильно вредитъ его безвкусица и постоянное тяготѣнiе къ введенiю на сцену элементовъ литературщины.

рѣ, музыкѣ и пластическихъ искусствахъ». Почему «грубокомического»? И только ли комического?

Разнороднѣйшія явленія природы синтетически связывались безъ всякой видимой законности не одними только творцами произведеній юмора.

Гротескъ бываетъ не только комическимъ, какимъ его изслѣдоваль Flögel («Geschichte des Grotteskkomischen»), но и трагическимъ, какимъ мы его знаемъ въ рисункахъ Гойи, въ страшныхъ разсказахъ Эдгара По и, главнымъ образомъ, конечно, у Э. Т. А. Гофмана.

Въ лирическихъ своихъ драмахъ нашъ Блокъ шель по пути гротеска, въ духѣ этихъ мастеровъ.

Здравствуй, міръ! Ты вновь со мною!
Твоя душа близка мнѣ давно!
Иду дышать твоей весною
Въ твое золотое окно!¹

Такъ кричитъ Арлекинъ холодному звѣдному небу Петербурга и прыгаетъ въ окно. Но «даль, видимая въ окнѣ, оказывается нарисованной на бумагѣ».

Раненый паяцъ, уронившій черезъ рампу свое въ конвульсіяхъ быющее тѣло, кричитъ публикѣ, что онъ истекаетъ клюквеннымъ сокомъ.

Орнаментовка, введенная живописью Возрожденія XV вѣка, образцы для которой были найдены въ подземныхъ постройкахъ (т. наз. grotte) древняго Рима, въ термахъ и императорскихъ дворцахъ, вылилась въ формѣ симметрическаго сплетенія стилизованныхъ растений съ фантастическими и звѣриными фигурами, съ сатирами, кентаврами и т. п. мифологическими существами, съ масками, гирляндами плодовъ, съ птицами и насѣкомыми, оружіемъ, сосудами.

Ужъ не этотъ ли въ его спеціальному значеніи гротескъ отразился въ сценическомъ воплощеніи Сапуновымъ — фигуръ изъ пантомимы «Шарфъ Коломбины» Шницлера-Дапертутто?

Сапунову для созданія сценическаго гротеска надо было Джиголо превратить въ попугая, рѣзкимъ пріемомъ зачесавъ

¹ „Балаганчикъ“.

волосы въ его парикѣ сзади на передъ наподобіе перьевъ и загнувъ фалды фрака въ видѣ хвоста.

У Пушкина въ маленькой пьесѣ изъ рыцарскихъ временъ косари размахиваютъ косами по ногамъ рыцарскихъ лошадей; «лошади раненыя падаютъ, иныя бѣсятся».

Пушкинъ¹, приглашавшій обратить особое вниманіе «на древнихъ, ихъ трагическія маски, двойственность дѣйствующаго лица», Пушкинъ, привѣтствовавшій это «условное неправдоподобіе», врядъ ли могъ ждать, что, когда его пьеса будетъ исполняться, на сцену выведутъ настоящихъ лошадей, предварительно научивъ ихъ падать и бѣситься.

Пушкинъ, давъ такую ремарку, будто предугадалъ, что актеръ XX вѣка выѣдетъ на сцену на деревянномъ конѣ, какъ это было² въ пасторали Адама де ла Галь «Робенъ и Маріонъ» и на театральныхъ плотникахъ, прикрытыхъ попоной съ лошадиной головой изъ папье-маше, какъ это было³ въ пьесѣ Е. А. Зноско-Боровскаго «Обращенный принцъ».

Вотъ на какихъ лошадяхъ принцъ и его свита умудрились совершить свое далекое путешествіе.

Художникъ загнулъ шею лошадей такой крутой дугой, въ головы ихъ воткнулъ такія задорныя страусовыя перья, что косопалымъ театральнымъ плотникамъ, скрытымъ подъ попонами, не стоило большого труда, чтобы изобразить лошадей легко гарцующими и такъ красиво становящимися на дыбы.

Юный принцъ въ той же пьесѣ, возвращаясь изъ путешествія, узнаетъ, что отецъ-король умеръ. И придворные, провозглашая королемъ юнаго принца, надѣваютъ на него сѣдой парикъ и подвязываютъ ему длинную сѣдую бороду. Юный принцъ на глазахъ у публики превращается въ почтеннаго старца, какимъ и подобаеть быть королю въ сказочномъ царствѣ.

Въ первой картинѣ блоковского «Балаганчика» на сценѣ

¹ См. черновые наброски письма (на франц. языкѣ) къ Раевскому, 1829.

² „Старинный театр“. Художникъ — М. В. Добужинскій. Режиссеръ — Н. Н. Евреиновъ.

³ „Домъ Интермедій“. Художникъ — С. Ю. Судейкинъ. Режиссеръ — Докторъ Дапертутто.

длинный столъ, до пола покрытый чернымъ сукномъ, поставленъ параллельно рампѣ. За столомъ сидятъ «мистики» такъ, что публика видитъ лишь верхнюю часть ихъ фигуръ. Испугавшись какой-то реплики, мистики такъ опускаютъ головы, что вдругъ за столомъ остаются бюсты безъ головъ и безъ рукъ. Оказывается, это *изъ картона* были выкроены контуры фигуръ и на нихъ сажей и мѣломъ намалеваны были сюртуки, манишки, воротнички и манжеты. Руки актеровъ просунуты были въ круглыя отверстія, вырѣзанныя въ картонныхъ бюстахъ, а головы лишь прислонены къ картоннымъ воротничкамъ.

Маріонетка Гофмана жалуется, что у нея вмѣсто сердца часовой заводъ внутри.

Въ сценическомъ гротескѣ, какъ въ гротескѣ Гофмана, значительнымъ является *мотивъ подмѣны*. Такъ и у Жака Калло. Гофманъ пишетъ объ этомъ изумительномъ рисовальщикѣ: «Даже въ рисункахъ, взятыхъ изъ жизни (шествія, войны) есть совершенно своеобразная, полная жизни фізіономія, придающая его фигурамъ и группамъ *нѣчто знакомо-чуждое*. Подъ покровомъ гротеска «смѣшные образы Калло открываютъ тонкому наблюдателю *таинственные намеки*»¹.

Искусство гротеска основано на борьбѣ содержанія и формы. Гротескъ стремится подчинить психологизмъ декоративной задачѣ. Вотъ почему во всѣхъ театрахъ, гдѣ царилъ гротескъ, такъ значительна была сторона декоративная въ широкомъ смыслѣ слова (японскій театръ). Декоративны были не только обстановка, архитектура сцены и самаго театра, декоративны были: мимика, тѣлесныя движенія, жесты, позы актеровъ; чрезъ декоративность были они выразительны. Вотъ почему въ приѣмахъ гротеска таятся элементы танца; только съ помощью танца возможно подчинить гротескныя замыслы декоративной задачѣ. Недаромъ греки искали танца въ каждомъ ритмическомъ движеніи, даже въ маршировкѣ. Недаромъ японецъ, подающій на сценѣ своей возлюбленной цвѣтокъ, напоминаетъ своими движеніями даму изъ

¹ Курсивы мои.

японской кадрили, съ ея покачиваніями верхней части туловища, съ легкими наклоненіями и повертываніями головы и съ изысканными вытягиваніями рукъ направо и налево.

«Неужели тѣло, его линіи, его гармоническія движенія, сами по себѣ не поютъ такъ же, какъ звуки?»

Когда на вопросъ этотъ (изъ «Незнакомки» Блока) мы отвѣтимъ утвердительно, когда въ искусствѣ гротеска, въ борьбѣ формы и содержанія восторжествуетъ первая, тогда душой сцены станетъ душа гротеска:

Фантастическое въ игрѣ собственною своеобразностью; жизнерадостное и въ комическомъ, и въ трагическомъ; демоническое въ глубочайшей ироніи; трагикомическое въ житейскомъ; стремленіе къ условному неправдоподобию, таинственнымъ намекамъ, подмѣнамъ и превращеніямъ; подавленіе сантиментально-слабаго въ романтическомъ; диссонансъ, возведенный въ гармонически-прекрасное, и преодоленіе быта въ бытѣ.

1912 г.

ПРИЛОЖЕНІЕ.

РЕЖИССЕРСКІЯ РАБОТЫ

1905—1912.

	Пьеса.	Авторъ, переводчикъ, композиторъ.	Художникъ.	Театръ.	Время постановки.
I.	Смерть Тентажиля.	М. Матерлинкъ. А. Ремизовъ. Музыка И. А. Саца.	С. Ю. Судей- кинъ (I, II, III акты). Н. Н. Сапу- новъ (IV и V акты).	Театръ-Студія въ Москвѣ.	1905 (лѣто и начало осени). NB. Театръ не былъ открытъ.
II.	Шлюкъ и Яу.	Г. Гауптманъ. Ю. Балтрушай- тисъ. Музыка Гліэра. Сорежиссеръ В. Э. Репманъ.	Н. П. Улья- новъ.		
III.	Снѣгъ.	С. Пшибышев- скій. А. и С. Реми- зовы.	В. И. Дени- совъ.		
IV.	Комедія любви.	Г. Ибсенъ.	В. И. Дени- совъ (1й вариантъ) В. И. Дени- совъ (2й вариантъ)		
V.	Привидѣнія. Реж. раб. посв. О. П. Нарбеко- вой.	Г. Ибсенъ. К. Д. Баль- монтъ.	К. К. Костинъ.	Полтава. Товарищество новой драмы*.	1906 (лѣто).
VI.	Каинъ.	О. Дымовъ.			
VII.	Крикъ жизни.	А. Шницлеръ. (Передѣлана Вс. Мейер- хольдомъ).			

* Спектакли „Товарищества новой драмы“ съ моей режиссурой давались: Херсонъ, зима 1902/3; Николаевъ, великій постъ 1903; Севастополь, весна 1903; Херсонъ, зима 1903/4; Николаевъ, вел. постъ 1904; Пенза, осень 1904; Тифлисъ, зима 1904/5; Николаевъ, весна 1905; Тифлисъ, вел. постъ 1906; Новочеркасскъ, весна 1906; Ростовъ н/Д., весна 1906; Полтава, лѣто 1906.

	Пьеса.	Авторъ, переводчикъ, композиторъ.	Художникъ.	Театръ.	Время постановки.
VIII.	Эдда Габлеръ.	Г. Ибсенъ. А. и П. Ганзенъ. (Переводъ редак- тировался П. М. Ярце- вымъ).	К. К. Костинъ. Н. Н. Сапу- новъ (декора- ціи и бута- форія). В. Д. Миліоти (костюмы).	Полтава. Т-во новой драмы.	1906 (лѣто). 10—XI—1906.
IX.	Въ городъ.	С. Юшкевичъ. Сорежиссеръ П. М. Ярцевъ.	В. К. Коленда.	В. О. Коммиссаржевской.	13—XI—1906.
X.	Въчная сказка.	С. Пшибышев- скій. Е. Троповскій. Сорежиссеръ П. М. Ярцевъ.	В. И. Дени- совъ.		4—XII—1906.
XI.	Сестра Беатриса. Реж. раб. посв. В. О. Коммис- саржевской.	М. Матерлинкъ. М. Сомовъ. Музыка А. К. Лядова.	С. Ю. Судей- кинъ.		22—XI—1906.
XII.	Чудо св. Антонія.	М. Матерлинкъ. Э. Маттернъ и В. Бинштокъ.	К. К. Костинъ. В. К. Коленда.	Полтава. Т-во новой драмы.	1906 (лѣто).
XIII.	Балаган- чикъ. Реж. раб. посв. Г. И. Чулкову.	А. Блокъ. Музыка М. А. Кузмина.	Н. Н. Сапу- новъ.	В. О. Коммиссаржевской.	31—XII—1906.
XIV.	Трагедія любви.	Г. Гейбергъ. Тираспольская.	В. Я. Сурень- янцъ.		8—I—1907.
XV.	Свадьба Зобенды.	Г. ф.-Гофман- сталь. О. Н. Чюмина.	Б. И. Анис- фельдъ.		1907.
XVI.	Кукольный домъ.	Г. Ибсенъ. А. и П. Ганзенъ.			
XVII.	Жизнь человѣка.	Л. Андреевъ.	Декорации и бутафорія по моимъ пла- намъ и ука- заніямъ.		1907.

	Пьеса.	Авторъ, переводчикъ, композиторъ.	Художникъ.	Театръ.	Время постановки.
XVIII.	Пробужде- ніе весны.	Ф. Ведекиндъ. Федеръ. (Переводъ ре- дактировался Θ. Сологубомъ).	В. И. Дени- совъ.	} Коммиссаржевской. В. Θ.	15—IX—1907.
XIX.	Пеллеасъ и Мелисанда.	М. Матерлинкъ. Вал. Брюсовъ. Музыка В. Шписа- ф.-Эшенбруга.	В. И. Дени- совъ.		10—X—1907.
XX.	Побѣда смерти.	Θ. Сологубъ.	Лѣпная деко- рація по мо- имъ планамъ и указаніямъ (исп. Поповъ).		6—XI—1907.
XI.	Петрушка. (Одинъ актъ).	П. П. Потем- кинъ. Музыка В. Ф. Нувеля.	М. В. Добу- жинскій.	} „Лукоморье“.	} 1908
XXII.	Послѣдній изъ Уэшеровъ. (Одинъ актъ).	Трахтенбергъ. Музыка В. Г. Караты- гина.	М. В. Добу- жинскій (декорація). Чемберсъ (костюмы).		
XXIII.	Честь и месть. (Одинъ актъ).	Гр. Сологубъ.	И. Я. Били- бинъ.		
XXIV.	Шарфъ Коломбины. (Пантомима). Реж. раб. посв. А. А. Блоку.	А. Шницлеръ. Докторъ Да- перутто (транскрипція). Муз. Донаньи. Танцовальные номера поста- влены были: С. М. Надежди- нымъ, В. И. Прѣсняковымъ (для Коломби- ны-Гейнцъ) и Г. Больмомъ (для Коломби- ны-Хованской).	Н. Н. Сапу- новъ.	Домъ Интер- медій.	Сезонъ 1910/11.

	Пьеса.	Авторъ, переводчикъ, композиторъ.	Художникъ.	Театръ.	Время постановки.
XXV.	Обращен- ный принцъ.	Е. Зноско-Бо- ровскій.	С. Ю. Судей- кинъ.	Домъ Интермедій.	Сезонъ 1910/11.
XXVI.	Арлекинъ, ходатай свадебъ. (Арлекинада, одинъ актъ).	В. Н. Соловь- евъ. Музыка а) В. И. Шписъ- ф.-Эшенбруга. в) Ю. Л. де- Буръ (по Гайд- ну и Арраи).	К. И. Евсеевъ. Н. И. Куль- бинъ.	Эстрада Дворянскаго Собрания. Териоки (Финляндія). Т-во акте- ровъ, худож- никовъ, пи- сателей и му- зыкантовъ.	8—XI—1911. 1912 (лѣто).
XXVII.	Влюблен- ные. (Пантомима).	Докторъ Дапертутто. Сочинена на два прелюда Клода Дебюсси.	В. Шухаевъ и А. Яковлевъ (подъ руко- водствомъ А. Я. Голо- вина). Н. И. Куль- бинъ.	На полу- круглой эстрадѣ въ домѣ О. К. и Н. П. Караб- чевскихъ. Териоки (Финляндія). Т-во акте- ровъ, худож- никовъ, пи- сателей и му- зыкантовъ.	Сезонъ 1911/12. 1912 (лѣто).
XXVIII.	Поклоненіе кресту.	Кальдеронъ. К. Д. Бальмонтъ.	С. Ю. Судей- кинъ. Ю. М. Бонди.	Башенный театръ (въ кв. Еяч. Иванова). Териоки (Финляндія). Т-во акте- ровъ, писате- лей, худож- никовъ и му- зыкантовъ.	19—IV—1910. 1912 (лѣто).
XXIX.	Виновны — невиновны?	А. Стриндбергъ. А. и П. Ганзенъ.	Ю. М. Бонди.	Териоки (Финляндія). Т-во акте- ровъ, писате- лей, худож- никовъ и му- зыкантовъ.	1912 (лѣто).

	Пьеса.	Авторъ, переводчикъ, композиторъ.	Художникъ.	Театръ.	Время постановки.
XXX.	У царскихъ вратъ.	Кнутъ Гамсунъ. (Переводъ изъ изд. В. М. Саб- лина.)	А. Я. Голо- винъ.	Алексан- дринскій.	30—IX—1908.
XXXI.	Тристанъ и Изольда.	Р. Вагнеръ. В. Коломійцовъ.	Кн. А. К. Шер- вашидзе.	Марин- скій.	30—X—1909.
XXXII.	Шуть Тантрисъ.	Э. Хартъ. П. Потемкинъ. (Переводъ ре- дактировался М. А. Кузми- нымъ и Вяч. Ивановымъ.) Музыка М. А. Кузмина.	Кн. А. К. Шер- вашидзе.	Алексан- дринскій.	9—III—1910.
XXXIII.	Донъ- Жуанъ. Реж. раб. посв. Гр. С. И. Тол- стой.	Мольеръ. В. Родислав- скій. Музыка Рамо въ arranж. В. Г. Караты- гина.	А. Я. Голо- винъ.	„	9—XI—1910.
XXXIV.	Борисъ Годуновъ.	Мусоргскій. Полонезъ по- ставленъ г Ле- гатомъ.	А. Я. Голо- винъ.	Марин- скій.	6—I—1911.
XXXV.	Красный кабачекъ.	Юр. Бѣляевъ. Музыка М. А. Кузмина.	А. Я. Голо- винъ.	Алексан- дринскій.	23—III—1911.
XXXVI.	Живой трупъ.	Л. Н. Толстого. Сорежиссеръ А. Л. Загаровъ.	К. А. Коро- винъ.	„	28—IX—1911.
XXXVII.	Орфей.	Глюкъ. В. Коломійцовъ. Балетныя сцены поставлены М. М. Фоки- нымъ.	А. Я. Голо- винъ.	Марин- скій.	21—XII—1911.

И м п е р а т о р с к і е

	Пьеса.	Авторъ, переводчикъ, композиторъ.	Художникъ.	Театръ.	Время постановки.
XXXVIII.	Заложники жизни. Реж. раб. посв. О. Н. Высот- ской.	Θ. Сологубъ. Музыка В. Г. Караты- гина.	А. Я. Головинъ.	Алексан- дринскій.	6—XI—1912. Готовятся къ постановкѣ.
XXXIX.	Маскарадъ. Реж. раб. посв. О. М. Мейер- хольдъ.	М. Ю. Лермон- товъ. Музыка А. К. Глазунова.		"	
XL.	Электра.	Р. Штраусъ. Г. ф.-Гофман- сталь. М. Кузминъ.		И м п е р а т о р с к і е Маринн- скій.	
XLI.	Королева мая.	Глюкъ. Л. М. Василев- скій.		"	

ПРИМЪЧАНІЯ
КЪ СПИСКУ РЕЖИСЕРСКИХЪ РАБОТЪ.

Искусству Театра возвращается утраченное Театромъ искусство формы.

Декоративная задача должна быть слита съ задачей драматическаго дѣйствія, движимаго игрою актера; при этомъ должно быть на лицо строгое соотвѣтствіе между основной идеей и внутренней музыкой произведенія, между тонкостями психологін и стилемъ, декорумомъ постановки.

Въ *mise-en-scène* и игрѣ актеровъ вырабатываются новые приемы намѣренно-условныхъ изображеній. Формамаъ театральнаго искусства сообщаются черты преднамѣренной сгущенности, — на сценѣ ничего не должно быть случайнаго.

Актеры въ нѣкоторыхъ случаяхъ ставятся возможно ближе къ зрителю. Это освобождаетъ актера отъ случайныхъ бытовыхъ подробностей всегда тяжеловѣснаго сценическаго аппарата. Это даетъ мимикѣ актера свободу болѣе изысканной выразительности. Это помогаетъ голосу актера давать болѣе тонкіе оттѣнки, повышаетъ воспримчивость зрителей и какъ бы уничтожаетъ черту между ними и актерами.

Позы, движенія и жесты актеровъ обращены въ самое средство выразительности и подчинены законамъ ритма. Позы, движенія и жесты возникаютъ изъ слова съ его выразительными свойствами, и, наоборотъ, слова являются завершителями пластическихъ построений.

Но актеръ долженъ самъ вдохнуть въ данную форму соотвѣтствующее содержаніе. Актеръ, который не въ состояніи этого сдѣлать, и самъ проваливается и неминуемо тащитъ за собою въ пропасть и всю постановку. Такъ часто и случалось, когда новыя сценическія формы, подсказанныя режиссеромъ, не были наполнены живымъ содержаніемъ. Бывали однако точки, гдѣ новые опыты сливались со старыми достиженіями; тогда актеръ старой школы какъ бы вновь находилъ себя, и тогда публика, принимая знакомую ей игру, знакомый ей способъ выраженія, думала, что принимаетъ „новый театр“.

П. М. Ярецъ (см. „Золотое Руно“, 1907, №№ 7—9, и газету „Литературно-Художественная Недѣля“, Москва, 1907, №№ 1 и 2) отмѣчаетъ, что „Сестра Беатриса“ прозвучала мелодрамой. Актеръ, не имѣвшій на своей палитрѣ тѣхъ красокъ и звуковъ, которыхъ добивался отъ него Новый театръ, сталъ поддѣлывать ихъ. Новый тонъ,

предложенный режиссеромъ, превратился въ мелодраматическій (родственный тону Новаго театра только тѣмъ, что тоже условенъ). По мнѣнію Ярцева, актеръ еще не овладѣлъ своимъ искусствомъ въ планѣ Новаго театра. Опыты новаго театральнаго творчества ищутъ во всемъ созвучнаго опрошеннаго выраженія и въ искусствѣ актера характеризуются неподвижностью и музыкальностью. Музыкальность и неподвижность сами по себѣ не представляютъ формъ, доселѣ не существовавшихъ въ сценическомъ искусствѣ: мелодрама была и неподвижна (монологъ) и музыкальна (мелодекламация). Новый театръ такъ медленно движется по пути своихъ исканій потому, что современный актеръ все еще сбивается на то, что ему доступно: и на мелодраму, и на мелодекламацию. Вотъ почему дѣлается такимъ вредомъ для современнаго актера участіе его въ романтическомъ репертуарѣ, изъ котораго онъ вытягиваетъ элементы мелодрамы, и его постоянное тяготѣніе къ мелодекламации, которая не требуетъ отъ актера тѣхъ специальныхъ знаній теоріи музыки, тѣхъ специальныхъ изученій законовъ метра и ритма, которыя такъ необходимы Новому театру.

Новый театръ ждетъ прихода новаго актера съ цѣлымъ рядомъ специальныхъ познаній въ области музыкальной и пластической.

Когда актеръ Новаго театра отдастъ себя во власть ритма, это не значитъ, что ему придется замѣнить „темпераментную рѣчь“ такъ называемой „ритмической читкой“. То, что у насъ принято называть „ритмической читкой“, не имѣетъ ничего общаго съ такъ называемымъ „музыкальнымъ чтеніемъ въ драмѣ“ (по еще не опубликованной теоріи М. Ф. Гнѣсина). Въ „ритмической читкѣ“ заключены всѣ недостатки мелодекламации. Музыка вводится обычно въ драму лишь для поддержанія „настроенія“, обыкновенно она ничѣмъ не бываетъ связана съ элементами драматическаго дѣйствія; и въ „ритмической читкѣ“ всякія повышенія и пониженія не совпадаютъ съ музыкальными особенностями, сокрытыми внутри произведенія. Въ музыкальномъ чтеніи, предлагаемомъ новому актеру Гнѣсинымъ, ритмъ возникаетъ непосредственно изъ строго установленной метрической канвы, чего никогда не бываетъ въ такъ называемой „ритмической читкѣ“ и въ пресловутой „мелодекламации“. Въ музыкальномъ чтеніи, по Гнѣсину, есть моменты музыкальной интонаціи, здѣсь чтеніе переходитъ иногда въ чисто музыкальное явленіе, и тогда оно легко уживается съ музыкальнымъ сопровожденіемъ.

Относительно ремарокъ необходимо замѣтить слѣдующее: актеру не важно точно выполнить авторскую ремарку во всѣхъ ея подробностяхъ, а важно раскрыть настроеніе, вызвавшее ремарку. Примѣръ: „вскочилъ разгнѣванный“. Можно и не вскочить (нарушеніе ремарки), но разгнѣваться (выполненіе ремарки), можно не сумѣть разгнѣваться (нарушеніе ремарки), но вскочить (выполненіе ремарки). Актеръ всегда долженъ стремиться къ первой комбинаціи. Ремарки необязательны и

для режиссера, не только по тѣмъ же соображеніямъ, но еще и потому, что ремарки всегда являются зависимыми отъ сценической техники того времени, когда писалась пьеса. Что могутъ дать современному режиссеру, положимъ, ремарки издателей Шекспира его времени, когда теперь режиссеръ владѣетъ болѣе разнообразными средствами изображенія, болѣе изощренной техникой. Авторскія ремарки, всегда возникающія въ зависимости отъ условій сценической техники, совсѣмъ не существенны въ планѣ техническомъ и очень существенны постольку, поскольку онѣ помогаютъ проникать въ духъ произведенія.

„СНѢГЪ“ (III), „КОМЕДІЯ ЛЮБВИ“ (IV), „ПРИВИДѢНІЯ“ (V), „КАИНЪ“ (VI), „КРИКЪ ЖИЗНИ“ (VII), „ЭДДА ГАБЛЕРЪ“ (VIII), „ВЪ ГОРОДѢ“ (IX), „ТРАГЕДІЯ ЛЮБВИ“ (XIV), „КУКОЛЬНЫЙ ДОМЪ“ (XVI), „ВИНОВНЫ — НЕВИНОВНЫ?“ (XXIX) и „У ЦАРСКИХЪ ВРАТЪ“ (XXX) — инсценированы были въ пріемахъ одного принципа, съ тою лишь разницей, что каждой изъ указанныхъ постановокъ присущи индивидуальныя особенности монтировавшаго ее художника. Тѣмъ, кто не видѣлъ этихъ спектаклей и другихъ, указанныхъ въ спискѣ режиссерскихъ работъ (стр. 177), чтобы они могли составить ясное представленіе о методахъ инсценировокъ, считаю необходимымъ предложить „рефлективный“ разборъ нѣкоторыхъ постановокъ, вѣрнѣе описаніе, иногда подробное, иногда носящее характеръ разсмотрѣнія только отдѣльныхъ моментовъ постановки. Изъ группы указанныхъ пьесъ, инсценированныхъ въ пріемахъ одного принципа, даются описанія слѣдующихъ постановокъ, какъ наиболѣе характерныхъ: „Эдда Габлеръ“, „Виновны — невиновны?“ „Привидѣнія“ и „Крикъ жизни“.

П. М. Ярцевъ¹ (см. „Литературно-Художественная Недѣля“, Москва, 1907, № 1) такъ описываетъ спектакль „ЭДДА ГАБЛЕРЪ“:

„Петербургскій театръ предпочиталъ давать одинъ фонъ для сценической картины — живописный или просто колоритный. Въ костюмахъ, вмѣсто бытовой достовѣрности — красочное соотвѣтствіе съ фономъ („пятно“) и нѣкоторая составляющая между данными эпохи, среды, субъективностью художника, рисовавшаго костюмъ, и внѣшнимъ опрошеннымъ выраженіемъ внутренней сущности дѣйствующаго лица. Для примѣра, костюмъ Тесмана („Эдда Габлеръ“) не соотвѣтствуетъ опредѣленной модѣ, и если есть въ немъ нѣчто отъ 20-хъ годовъ прошлаго столѣтія, то есть нѣчто

¹ П. М. Ярцевъ завѣдывалъ Литературнымъ Бюро театра В. О. Комиссаржевской и принималъ участіе въ нѣкоторыхъ постановкахъ въ качествѣ сорежиссера („Вѣчная сказка“, „Въ городѣ“). Главной работой Ярцева была работа метра отъ литературы (того, кто въ нѣмецкихъ театрахъ именуется „драматургомъ“). Впослѣдствіи Ярцевъ даетъ „рефлективный“ разборъ нѣкоторыхъ постановокъ („Эдда Габлеръ“, „Сестра Беатриса“, „Въ городѣ“, „Чудо Св. Антонія“, „Балаганчикъ“, „Вѣчная сказка“) и первый подсказываетъ значительность описательнаго пріема для театральныхъ рецензій.

и отъ нашего времени. Но въ такомъ именно костюмѣ (въ покатыхъ плечахъ просторнаго пиджака, въ предвзято большомъ галстухѣ, въ широкихъ, книзу рѣзко суживающихся, брюкахъ) художникъ (Василій Миліоти) видѣлъ нѣчто „опрошено-тесмановское“, а режиссеръ подчеркнул это въ движеніяхъ Тесмана и положеніяхъ въ общей картинѣ. Въ соответствии съ красками живописнаго фона, который для „Эдды Габлеръ“ писалъ Сапуновъ, — Миліоти придавалъ костюму Тесмана свинцово-сѣрый колоритъ. Въ фонѣ были голубыя краски стѣны, портьеры, неба, смотрящаго въ громадное плещемъ обвитое окно, и золото-соломенные краски осени на гобеленѣ, занимающемъ всю стѣну, и въ ажурныхъ кулисахъ, которыя спускались по бокамъ. Колориты костюмовъ всѣхъ дѣйствующихъ лицъ составляли между собою и съ фономъ созвучную гамму красокъ: зеленый (Эдда), коричневый (Левборгъ), розоватый (Тея), темно-сѣрый (Браккъ). Столъ на срединѣ, пуфы и длинный узкій диванъ-скамья по стѣнѣ подъ гобеленомъ были покрыты голубою тканью, расцвѣченною золотыми бликами, что придавало ей характеръ парчи. Громадное кресло направо отъ зрителя было сплошь укутано бѣлыми мѣхами; такой же мѣхъ былъ брошенъ на диванъ подъ гобеленомъ и покрывалъ его часть; такая же золото-голубая матерія спускалась съ бѣлаго рояля на лѣвой своронѣ, уголъ котораго выступалъ изъ-за передней ажурной кулисы.

„За правой передней ажурной кулисой — на постаментѣ, покрытомъ той же голубой матеріей — выдѣлялся профиль огромной зеленой вазы, обвитой плещемъ. За нею предполагался каминъ, передъ которымъ есть сцены Тесмана и Эдды и въ которомъ Эдда сжигаетъ рукопись Левборга. Каминъ опредѣлялся красноватымъ свѣтомъ, загорающимъ въ нужные моменты пьесы.

„Къ дивану подъ гобеленомъ съ правой стороны была приставлена бѣлая прямоугольной формы тумба съ верхнимъ ящикомъ, куда Эдда прячетъ рукопись; Левборгъ и Браккъ въ разное время кладутъ на эту тумбу свои шляпы; на ней лежитъ зеленый ящикъ съ пистолетами, когда онъ не лежитъ на столѣ.

„Въ небольшихъ бѣлыхъ и зеленоватыхъ вазахъ — на рояли, на столѣ, на постаментѣ у большой вазы — цвѣты, — главнымъ образомъ, бѣлыя хризантемы. Хризантемы въ складкахъ мѣха по спинкѣ кресла. Полъ покрытъ темно-сѣрымъ сукномъ, мягко расписаннымъ голубыми и золотыми красками. Небо написано особо и спускается за прорѣзаннымъ окномъ. Два неба: денное и ночное (4-й актъ). Въ ночномъ небѣ горятъ спокойныя холодныя звѣзды.

„Сцена раскрыта на 14 аршинъ, глубина сцены 5 аршинъ (узкая и длинная полоса); поднята на особыхъ подмосткахъ и возможно придвинута къ рампѣ. Освѣщена рампой и верхнимъ софитомъ.

„Эта странная комната (если это — комната) — меньше всего, ко-

нечно, старомодная вилла генеральши Фалькъ. Что ознлчаетъ ея ни на что непохожая обстановка, которая даетъ ощущение голубой, холодной, увядающей громадности? Почему съ боковъ — тамъ, гдѣ должны быть двери или не должно быть ничего, если комната продолжается за сукно портала — спускаются ажурныя золотистыя занавѣски, за которыя уходятъ дѣйствующія лица и изъ-за которыхъ появляются? Развѣ бываетъ такъ въ жизни, развѣ писалъ такъ Ибсенъ?

„Такъ не бываетъ, и Ибсенъ такъ не писалъ. Постановка „Эдды Габлеръ“ на сценѣ „Драматическаго Театра“ условна“. Ея задача открыть передъ зрителемъ пьесу Ибсена необычными, особыми приемами сценическаго изображенія, и впечатлѣнне голубой, холодной увядающей громадности (только это *впечатлѣнне*) отъ живописной части постановки было въ задачѣ театра. Театръ видѣлъ Эдду въ холодныхъ голубыхъ тонахъ, на фонѣ золотой осени. Въмѣсто того, чтобы писать осень за окномъ, гдѣ онъ далъ голубое небо — онъ далъ ея золото-соломенные краски на гобеленѣ, на тканяхъ, въ ажурныхъ кулисахъ. Театръ стремился къ примитивному, очищенному выраженію того, что чувствовалъ за пьесой Ибсена: холодная, царственная, осенняя Эдда.

„Въ сценическомъ изображеніи „Эдды Габлеръ“ (искусство актера, режиссерскій планъ) театръ ставилъ тѣ же задачи: минуя достовѣрность, принятую „жизненность“ — путемъ условныхъ, мало подвижныхъ — *mise-en-scène*, экономія жестовъ и мимики — скрытымъ внутреннимъ трепетомъ, наружно выражающимся въ загорающихся или тускнѣющихъ глазахъ, въ мелькающей, змѣняющейся улыбкѣ и т. п. — подчинить зрителя своему внушенію. Длинная полоса сцены, подчеркнутая ея мелкостью, давала возможность широкихъ плановъ, и режиссеръ примѣнялъ ихъ, ставя двухъ переговаривающихся на противоположныхъ концахъ сцены (начало сцены Эдды и Левборга въ 3-мъ актѣ), широко ихъ рассаживая на диванѣ подъ гобеленомъ (Тейя, Эдда, Левборгъ во 2-мъ актѣ). Иногда (особенно во второмъ случаѣ) это было мало мотивировано, но это было въ связи съ впечатлѣніемъ холодной величавости, котораго добивался театръ. Громадное кресло въ бѣлыхъ мѣхахъ — своеобразный тронъ для Эдды: въ немъ и около него она ведетъ большую часть своихъ сценъ. Театръ рассчитывалъ, что съ впечатлѣніемъ отъ Эдды зритель свяжетъ ея тронъ и унесетъ съ собою это сложное неотдѣлимое впечатлѣнне.

„Бракъ связанъ съ постаментомъ у большой вазы: здѣсь сидитъ онъ, положивши нога на ногу, охвативъ руками колѣна, и, не сводя глазъ съ Эдды, ведетъ съ ней острый, искристый турниръ. Онъ заставляетъ вспоминать фавна. Бракъ вообще движется по сценѣ и занимается и другія планировачныя мѣста (какъ Эдда, какъ и всѣ дѣйствующія лица), но поза фавна у постаментѣ такъ же съ ними связана, какъ съ Эддой ея тронъ.

„Столъ-постаментъ для застывающихъ фигуръ, которыя театръ стре-

мится оттиснуть въ памяти зрителя. Когда Левборгъ во 2-мъ актѣ вынимаетъ рукопись, онъ стоитъ у портьеры въ глубинѣ сцены; Эдда, Тесманъ — также на второмъ планѣ, Браккъ у правой кулисы; центръ сцены (столъ) остается пустымъ. Подчиняясь желанію удобно перелистать объемистую рукопись, Левборгъ дѣлаетъ движеніе къ столу и, со словами: „Тутъ я весь“, задумывается, выпрямившись и положивши руку на развернутую на столѣ рукопись. Черезъ нѣсколько секундъ онъ уже, перелистывая страницы, объясняетъ подошедшему Тесману содержаніе своей работы. Но неподвижныя одинокія секунды предъ тѣмъ, Левборгъ и его рукопись одиноко выдвигаются передъ зрителемъ. И долженъ сказать ему то, что за словами: заставить его смутно и тревожно чувствовать, — что есть Левборгъ, что связано въ Левборгѣ съ его рукописью и въ рукописи Левборга съ трагедіей Эдды.

„Первая сцена Левборга и Эдды проходитъ также за столомъ. Левборгъ и Эдда на протяжении всей этой сцены сидятъ рядомъ — напряженные, застывшіе — и смотрятъ впередъ передъ собой. Ихъ тихія волнующія реплики ритмично падаютъ съ ихъ губъ, которыя чувствуются сухими и холодными. Передъ ними горитъ пламя пунша (у Ибсена норвежскій „холодный пуншъ“) и стоятъ два стакана. Ни одного раза на протяжении всей длинной сцены они не измѣняютъ направленія взгляда и неподвижны въ позѣ. Только со словами: „такъ и въ тебѣ жажда жизни!“ — Левборгъ дѣлаетъ рѣзкое движеніе къ Эддѣ. Но этимъ сцена обрывается и скоро заканчивается.

Съ точки зрѣнія достовѣрности немислимо, чтобы Эдда и Левборгъ вели такъ свою сцену, чтобы когда-нибудь какіе-либо живые люди могли такъ разговаривать другъ съ другомъ. Зритель слушаетъ здѣсь діалогъ, какъ бы обращенный къ нему — зрителю; зритель все время видитъ передъ собой лица Эдды и Левборга, читаетъ на нихъ ихъ тончайшія ощущенія, въ ритмѣ однозвучно падающихъ словъ чувствуется за вѣшнимъ произносимымъ діалогомъ внутренній скрытый діалогъ предчувствій и переживаній, которыя не выражаются словами. Зритель можетъ позабыть слова, которыя говорили здѣсь Эдда и Левборгъ другъ другу; но онъ не долженъ забыть ихъ внушеній, которыя оставила въ немъ сцена Эдды и Левборга“.

Художникъ Ю. М. Бонди описываетъ спектакль „ВИНОВНЫ-НЕВИНОВНЫ?“ такъ:

„При постановкѣ пьесы Стриндберга была попытка ввести декораци и костюмы въ непосредственное участіе въ дѣйствіи пьесы.

„Для того нужно было, чтобы все, каждая мелочь въ обстановкѣ выражала что-нибудь (играла свою опредѣленную роль). Во многихъ случаяхъ, напримѣръ, прямо пользовались способностью отдѣльныхъ цвѣтовъ опредѣленно дѣйствовать на зрителя. Тогда нѣкоторые лейтмотивы, проходившіе въ краскахъ, какъ бы открывали (показывали) болѣе

глубокую символическую связь отдѣльных моментовъ. Такъ, начиная съ третьей картины, постепенно вводился желтый цвѣтъ. Первый разъ онъ появляется, когда Морисъ и Генриетта сидятъ въ Auberge des Adrets; общій цвѣтъ всей картины — черный; черной матеріей только что завѣшено большое разноцвѣтное окно; на столѣ стоитъ шандаль съ тремя свѣчами. Морисъ вынимаетъ галстукъ и перчатки, подаренные ему Жанной. Первый разъ появляется желтый цвѣтъ. Желтый цвѣтъ становится мотивомъ „грѣхопаденія“ Мориса (онъ неизбѣжно при этомъ связанъ съ Жанной и Адольфомъ). Въ пятой картинѣ, когда, послѣ ухода Адольфа, Морису и Генриеттѣ становится очевиднымъ ихъ преступленіе, — на сцену выносятся много большихъ желтыхъ цвѣтовъ. Въ седьмой картинѣ Морисъ и Генриетта сидятъ (измученные) въ аллеѣ Люксембургскаго сада. Здѣсь все небо ярко-желтое, и на немъ силуэтами выдѣляются сплетенные узлы черныхъ вѣтвей, скамейка и фигуры Мориса и Генриетты.

„Съ желтымъ цвѣтомъ сплетались и другіе цвѣта: напримѣръ красный цвѣтъ Генриетты (вѣрнѣе не самой Генриетты, а той роковой роли, которую она призвана была сыграть). Всѣ остальные краски аккомпанировали имъ и помогали проявляться нужнымъ сочетаніямъ.

„Вообще, моменты зрительные были на протяженіи всего представленія связаны въ одну систему; получалось нѣкоторое равновѣсіе; при нарушеніи одного изъ элементовъ системы вся она должна была рухнуть.

„Нужно замѣтить, что пьеса, вообще, была трактована въ мистическомъ планѣ, и самый спектакль носилъ траурный характеръ: онъ посвящался памяти А. Стриндберга. При этомъ всѣ декорации (и все дѣйствіе) были заключены въ широкую траурную раму; въ глубинѣ этой рамы ставились и вѣшались ажурные экраны, изображавшіе комнаты ресторановъ, стволы деревьевъ на кладбищѣ, деревья въ аллеѣ сада. За ними натянуты были прозрачныя — сплошнаго цвѣта — матеріи. Онѣ освѣщались сзади, но фигуры актеровъ выступали силуэтами только на фонѣ желтаго неба. Сцена должна была имѣть постоянно видъ картины. Фигуры актеровъ, декорации, бутафорія и мебель были отодвинуты отъ линіи рамы на второй и третій планы. Вся широкая площадка передняго плана (просцениумъ), сильно затемненная благодаря отсутствію рамы, оставалась все время свободной; на просцениумѣ выходили актеры только тогда, когда фигуры ихъ должны были быть оторваны отъ общаго дѣйствія пьесы, и тогда ихъ рѣчи звучали какъ бы открытыя ремарки. Въ связи съ этимъ руководители спектакля хотѣли и все дѣйствіе (игру актеровъ) построить на принципѣ неподвижности; заставить звучать самыя слова пьесы, и всю динамику дѣйствія перенести и заключить въ моменты линій и цвѣтовъ“.

„ВЪ ГОРОДѢ“ (IX). См. описаніе этого спектакля въ № 2 „Литературно-Художественной Недѣли“, 1907, статья П. М. Ярцева:

„О старомъ и новомъ театрѣ. Бытовая пьеса въ „условномъ“ театрѣ. Поучительныя трудности“.

Въ „ПРИВИДѢНІЯХЪ“ (V) и въ „КАИНЪ“ (VI) (въ этой пьесѣ вопреки ремаркамъ автора) подчеркивается единство мѣста. Пьесы разыгрываются безъ занавѣса. Осуществить этотъ пріемъ помогло исключительно удобное устройство сцены въ полтавскомъ театрѣ, на которомъ я лѣтомъ 1906 года дѣлалъ рядъ опытовъ, повторенныхъ потомъ (въ новыхъ вариантахъ) въ театрѣ В. Э. Коммиссаржевской и позже въ Александринскомъ театрѣ („Донъ-Жуанъ“). Въ полтавскомъ театрѣ рампа легко разбирается, мѣсто, предназначенное для оркестра, искусно застилается поломъ въ уровень со сценой; образуемая такимъ образомъ эстрада создаетъ сильно выдвинутый въ зрительный залъ пресцениумъ. „Благодаря устраненію занавѣса зритель остается все время передъ одной обстановкой дѣйствія. Этимъ лучше сохраняется и поддерживается определенное впечатлѣніе, получаемое отъ драмы“. (См. „Полтавскій Работникъ“, 1906, № 6).

„КРИКЪ ЖИЗНИ“ (VII). Въ инсценировкѣ этой пьесы былъ сдѣланъ опытъ дать преувеличенные масштабы сценической обстановки. Громадный диванъ, тянувшійся (параллельно рампѣ) черезъ всю сцену, слегка конечно сокращенную, долженъ былъ своей тяжеловѣсностью, массивомъ своихъ давящихъ формъ изобразить intégieur, въ которомъ всякій вошедшій могъ показаться какъ бы стиснутымъ и уничтоженнымъ чрезмѣрной властью вещей. Обиліе ковровъ, gobelеновъ, диванныхъ подушекъ усиливаетъ это впечатлѣніе. — Преодолѣніе чеховскихъ настроеній во имя фатальнаго и трагическаго. Громкіе звуки рѣчи не мѣшаютъ тонкостямъ мистически углубленнаго тона. Пріемы гротеска во всемъ, гдѣ страсти достигаютъ высшаго напряженія. Опытъ эпически-холоднаго разсказа со сцены, почти безстрастнаго, безъ подчеркиванія въ немъ отдѣльныхъ деталей для усиленія сосѣднихъ съ нимъ страстныхъ сценъ. Такъ называемые на языкѣ сцены „переходы“ или предшествуютъ рѣчамъ актеровъ, или ихъ завершаютъ. Всякое движеніе актера разсматривается, какъ танецъ (японскій пріемъ), даже тогда, когда оно не вызвано волненіемъ.

„СМЕРТЬ ТЕНТАЖИЛЯ“ (I). Объ инсценировкѣ этой пьесы см. въ ст. „Къ исторіи и техникѣ Театра“ (стр. 3 этой книги). Къ сообщенному въ этой статьѣ слѣдуетъ прибавить, что все представленіе шло въ сопровожденіи музыки. Какъ внѣшніе эффекты сценарія матерлинковской пьесы, какъ, напр., вой вѣтра, прибой волнъ морскихъ, гулъ голосовъ, такъ и всѣ подчеркнутыя режиссеромъ особенности „внутренняго діалога“, изображались не иначе, какъ съ помощью музыки (оркестра и хора a capella). Тѣ нюансы, которые достигались оркестромъ и хоромъ, ими отъ репетиціи къ репетиціи удерживались; отдѣльныя тонкости, быть можетъ, частью исчезали или измѣнялись, но основное, что было

найденно и установлено дирижеромъ (И. А. Сацъ), держалось прочно въ исполненіи оркестра и хора. Этому помогала партитура. Между тѣмъ, съ актерами дѣло обстояло иначе. То, что добыто было въ однихъ условіяхъ (репетиціонный сарай въ Мамонтовкѣ), не только измѣнилось въ подробностяхъ, но совсѣмъ исчезло въ новыхъ условіяхъ (театръ у Арбатскихъ воротъ). Въ то время какъ въ пластическихъ движеніяхъ была относительная устойчивость (очевидно, для этого актеры располагали какими-то средствами), въ ритмѣ и интонаціяхъ актеровъ замѣчалась крайняя неустойчивость. И тутъ виной вовсе не различіе размѣровъ двухъ репетиціонныхъ сценъ. Для устойчиваго произнесенія рѣчей актерамъ недоставало графической записи (подобія нотъ). Когда актеры и оркестръ сведены были для совмѣстной репетиціи, отсутствіе нотной графики сказалось особенно отчетливо, какъ величайшій недостатокъ драматическаго театра, въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ берется за пьесы, заключающія въ себѣ самихъ музыку, или исполняемая въ сопровожденіи музыки. Промелькнувшій въ то время вопросъ о необходимости найти средство такъ или иначе закрѣпить найденный ритмъ и найденныя интонаціи актерскихъ читокъ остался неразрѣшеннымъ. М. Ф. Гнѣсинъ, независимо отъ Театра-Студіи, началъ работать надъ разрѣшеніемъ этого вопроса. Впослѣдствіи Гнѣсинъ, въ сезонѣ 1908/9, въ моей петербургской Студіи, въ прочитанномъ для ея учениковъ курсѣ, обосновалъ теорію „музыкальнаго чтенія въ драмѣ“. По методу Гнѣсина ученики Студіи исполняли отрывки изъ „Антигоны“ Софокла и „Финикіянокъ“ Эврипида. Лѣтомъ 1912 года, въ Теріокахъ, въ „Товариществѣ актеровъ, художниковъ, писателей и музыкантовъ“ Гнѣсинъ продолжалъ свой курсъ и готовилъ цѣлый спектакль, къ сожалѣнію, не состоявшійся. Впервые (со временъ античной древности) имѣлось въ виду въ этотъ вечеръ сдѣлать опытъ строгаго примѣненія въ драмѣ принциповъ музыкальнаго искусства.

„ВЪЧНАЯ СКАЗКА“ (X). — „Дѣйствіе происходитъ на зарѣ исторіи“. Планъ, который былъ нарисованъ режиссеромъ, вылился изъ пріемовъ дѣтскаго театра. На столѣ высыпается груда кубиковъ разныхъ размѣровъ, лѣсенокъ, колоннъ четырехугольныхъ и круглыхъ. Надо построить изъ этого матеріала сказочный дворецъ. Сначала возникаетъ площадка, на которой будутъ поставлены два трона. Такъ какъ въ этой постройкѣ все случайно, все подсказывается нервной торопливостью ловкихъ рукъ ребенка-строителя и прирожденной способностью его къ чудной архитектурѣ, изъ кубиковъ и ступеней, отъ боковъ главной тронной площадки, строятся двѣ узенькія лѣсенки, ведущія двумя крылами на верхнія площадки, невидимыя зрителю. Позади троновъ, обращенныхъ къ зрителю en face, и позади двухъ крыльевъ лѣстницы длинныя четырехгранныя колонны образовали рядъ узкихъ длинныхъ оконъ и большую главную дверь, помѣстившуюся на той же стѣнѣ, гдѣ окна (дѣтская рука допускаетъ эту несообразность). Чтобы троны не могли опроки-

нуться съ площадки назадъ, когда заиграють фигуры Короля и Королевы, широкую арку главнаго входа надо завѣсить кусочкомъ парчи или цвѣтной тряпочки, чѣмъ придется. Съ главной площадки внизъ ведутъ три-четыре ступеньки на узкую полосу (въ ширину всей постройки) и еще четыре ступеньки, еще ниже, на слѣдующую узкую полосу. Вся постройка кончилась потому, что не хватило строительнаго матеріала. Впрочемъ, есть еще двѣ круглыя колонны; изъ нихъ можно сдѣлать двѣ боковыхъ тумбы для шандаль со свѣчами, которыя будутъ замѣнены восковыми спичками. Изъ цвѣтной бумаги придется вырѣзать по три верхушки деревъ по бокамъ лѣсенокъ и узкую полосу неба; на небѣ потомъ будутъ наклеены золотыя звѣзды. — „Для „Вѣчной сказки“ декораціи и костюмы на холстахъ были написаны Денисовымъ. (См. П. М. Ярцевъ, „Золотое Руно“, 1907, №№ 7, 8 и 9). Сказка голубая, спокойная, эпически-простая, фонъ — интрига придворныхъ — былъ намѣренно блѣденъ и упрощенъ. „Вельможи“ располагались въ симметрическомъ порядкѣ на лѣстницѣ — всѣ похожіе другъ на друга; въ концѣ третьяго акта въ узкихъ разрѣзахъ оконъ показывались только ихъ головы, одна надъ другой. Въ окраскахъ каждой изъ этихъ ролей было затушевано почти все субъективное. Это былъ — хоръ: правый — приверженцы Короля, лѣвый — его противники. Сцена заговора (группа: Канцлеръ и четверо вельможъ) происходила на фонѣ средняго праваго плана у лѣстницы. Сливаясь съ фономъ, застывшая группа производила впечатлѣніе барельефа. Сцены Короля, Сонки, Канцлера, Шута, Богдара и дѣвушекъ (какъ и вельможи, дѣвушки дѣлились на двѣ группы: сочувствовавшихъ и противныхъ ей) происходили на ступеняхъ передняго плана; почти всѣ центральныя сцены Короля и Сонки на трехаршинной площадкѣ передъ тронами. Здѣсь принципъ „неподвижности“ примѣнялся на очень длинныхъ, окрашенныхъ повышеннымъ и многословнымъ лиризмомъ, сценахъ. И нужно было много темперамента для того, чтобы играть, а не читать ихъ при такихъ условіяхъ. — Темпераментъ былъ показанъ хорошими актерами, игравшими „Сказку“, и само собою вылился въ чистѣйшую мелодраму, охотно принятую публикой. Все свѣжее и вдохновенное, что хотѣлъ показать здѣсь театръ, утонуло въ многословной и вздернутой лирикѣ текста и за игрой прямолинейно-мелодраматической. Живописный фонъ пьесы, такъ же, какъ ея режиссерскій планъ, здѣсь оказались въ сторонѣ отъ исполненія. Никакого „символа“ театръ здѣсь... не собирался „показывать“, какъ писали въ московскихъ газетахъ, а хотѣлъ показать „Вѣчную сказку“ Пшибышевскаго. Хотѣлъ же сжать ее, виѣшне опростить, расположить въ строгихъ линіяхъ, чтобы сосредоточить ея смыслъ, весь въ словахъ и длинныхъ діалогахъ“. — Теперь, ретроспективно, легко взвѣсить ошибки и достиженія. Ошибки лежатъ почти всѣ въ томъ, что работа въ исканіяхъ новыхъ техническихъ пріемовъ шла надъ матеріаломъ исключительно неблагодарнымъ.

Чтобы избѣжать близкихъ подобій формальной дѣйствительности, театрѣ виѣстѣ съ Пшибышевскимъ стремился оторваться отъ земли, но желанную простоту (въ путяхъ исканій), во имя которой стремилось ломать копыя новое искусство, текстъ превращалъ въ нежеланный дешевый „модернизмъ“.

Какой оставила по себѣ слѣдъ постановка „Вѣчной сказки“ — читаемъ у Ланда: „Жизненность декорацій — руководящая идея Станиславскаго, декоративность актера — руководящая идея Новаго театра. Реальность постановки у перваго; постановочность игры — у втораго. Суть въ декоративности актера. Отсюда нѣкоторая кристаллизация его игры, отсюда опредѣляющая всю постановку *idée maîtresse* мимическихъ лейтмотивовъ. Актеръ не „играетъ“ всю полноту и разнообразіе жизни изображаемаго лица; онъ передаетъ стилизованно, декоративно какой-нибудь мимическій лейтмотивъ, закрѣпленную позу, кристаллизированный жестъ. Какъ вырѣзанный изъ картона силуэтъ упрощаетъ портретъ, такъ упрощаетъ этотъ стиль игру, психологію дѣйствующаго лица, обѣдняетъ ее, но при томъ и схематичнѣе, четче ее опредѣляетъ“. Юрій Бѣляевъ, въ общемъ не одобрявшій постановку, единственный намекнулъ на идею дѣтскаго театра, отмѣтивъ вельможъ, напоминавшихъ ему не то карточныхъ валетовъ, не то профили старыхъ монетъ.

„СЕСТРА БЕАТРИСА“ (XI). „Сестра Беатриса“ была поставлена въ манерѣ, въ которой написаны картины прерафаэлитовъ и художниковъ ранняго Возрожденія. Но было бы ошибкой думать, что постановка имѣла въ виду повторить колоритъ и положенія кого-нибудь изъ художниковъ этой эпохи. Въ рецензіяхъ, послѣ постановки, авторы ихъ искали въ ней отраженія самыхъ разнообразныхъ художниковъ; упоминали и Мемлинга, и Джотто, и Боттичелли и многихъ другихъ. — Въ „Беатрисѣ“ былъ заимствованъ только способъ выраженія старыхъ мастеровъ; въ движеніяхъ, группахъ, аксессуарахъ и костюмахъ былъ лишь синтезъ линий и колоритовъ, встрѣчающихся въ примитивахъ. Описаніе этого спектакля находимъ у Максимилиана Волошина („Лики Творчества, I — Театръ сонное видѣніе“) и у П. Ярцева („Спектакли Петербургскаго Драматическаго театра“, „Золотое Руно“, 1907, №№ 7, 8, 9):

„Готическая стѣна, въ которой зеленоватый и лиловатый камень смѣшанъ съ сѣрыми тонами гобеленовъ и которая чуть-чуть поблескиваетъ блѣднымъ серебромъ и старымъ золотомъ... Сестры въ сѣроглубокихъ обтянутыхъ платьяхъ и безобразныхъ чепцахъ, такъ выдѣляющихъ щеку. Мнѣ при видѣ ихъ все время снились фрески Джотто во Флорентійскомъ соборѣ — это дивное успеніе святого Франциска, во всей его безошадной реальности и идеальной красотѣ. Я былъ влюбленъ во снѣ въ эту католическую Богоматерь, такъ напомнившую мнѣ ту, которую я видѣлъ въ Севильѣ, я чувствовалъ ужасъ грѣшнаго тѣла земной Беатрисы, сквозившаго изъ-подъ ея багряныхъ лохмотьевъ“ (М. Волошинъ).

„Сестры составляли одну группу — общій хоръ: ритмично, одновременно онѣ произносили свои реплики: „Мадонна исчезла!“, „Статую украли!“, „Стѣны будутъ мстить!“. Въ сценѣ экстаза (2-й актъ) Сестры сплетались, расплетались, простирались на плитахъ часовни, сливались въ восторженный крикъ: „Сестра Беатриса святая“. Съ момента, когда хоръ за сценой и звонъ колоколовъ замирали, Сестры — всѣ на одной линіи — опускались на колѣни и поворачивали головы къ часовнѣ. Съ порога часовни спускалась Мадонна — уже въ монашескомъ одѣяніи Беатрисы и съ золотымъ кувшиномъ въ рукахъ. Одновременно — на противоположной сторонѣ — появлялись три странника-юноши, съ длинными тонкими посохами, въ коричневыхъ одеждахъ (съ „врубельскими“ лицами) и опускались на колѣни, поднимая руки надъ головой. Мадонна медленно, подъ аккорды органа, проходила по сценѣ, и, при ея приближеніи, — Сестры склоняли головы. Подойдя къ группѣ странниковъ, Мадонна поднимала золотой кувшинъ надъ ихъ воздѣтыми руками... Нищіе группировались въ разрѣзѣ, за которымъ предполагались монастырскія ворота. Они группировались очень тѣсно — передній планъ на колѣняхъ — всѣ съ плоско протянутыми къ Мадоннѣ руками. Когда Мадонна, опустивъ корзину, поворачивалась къ нимъ и, поднимая благословляющія руки, обнаруживала подъ плащомъ Беатрисы одежды Мадонны — нищіе дѣлали примитивный жестъ наивнаго изумленія: открывали ладони приподнятыхъ рукъ. Въ третьемъ актѣ группы Сестеръ у умирающей Беатрисы напоминали мотивы „снятія со креста“ въ живописи примитивистовъ“ (П. Ярцевъ).

Ритмъ строился изъ строго выработанной длительности паузы, опредѣлявшейся отчетливой чеканкой жестовъ. Примитивный трагизмъ прежде всего очищался отъ романтическаго пафоса. Напѣвная рѣчь и медлительныя движенія всегда должны были скрывать подъ собой экспрессию, и каждая, почти шопотомъ сказанная фраза должна была возникать изъ трагическихъ переживаній. — Декораціи были поставлены почти у самой рампы, и все дѣйствіе происходило такъ близко, что у зрителя невольно создавалась иллюзія амвона.

Въ проектѣ режиссера, оставшемся (за отсутствіемъ средствъ у театра не исполненнымъ), было покрыть всю переднюю часть и низъ сцены, выходящій въ зрительный залъ, полированнымъ (напоминающимъ палисандровое) деревомъ, для того, чтобы здѣсь совсѣмъ оторванные отъ живописнаго панно актеры могли еле слышно лепетать нѣжныя, но трепетныя рѣчи матерлинковскаго текста.

Намекъ на условную манеру въ игрѣ актеровъ, принятую въ „Сестрѣ Беатрисѣ“, читаемъ у Ярцева: „не только въ третьемъ актѣ, въ группѣ Сестеръ, окружавшихъ умирающую Беатрису, игуменья, цѣлуя ноги Беатрисы, склонялась къ нимъ своею щекою, — и Беллидоръ въ первомъ актѣ цѣловалъ Беатрису угломъ губъ“.

„ЧУДО СВ. АНТОНІЯ“ (XII). Развѣ Матерлинкѣ, на манускриптѣ „Смерть Тентажиля“ сдѣлавшій помѣтку „для театра маріонетокъ“, ставитъ непремѣннымъ условіемъ, чтобы пьеса его разыгрывалась только маріонетками? Когда значительно позже Матерлинкѣ пишетъ „Жизнь пчелъ“ и „Чудо св. Антонія“, особенно отчетливо проступаетъ его міросозерцаніе, такъ совпадающее съ міросозерцаніемъ другого романтика, который имѣлъ столь же сильное тяготѣніе къ маріонеткамъ, — Э. Т. А. Гофмана. Смотрѣтъ на міръ такъ, какъ смотрѣлъ на него Гофманъ и какимъ видить его Матерлинкѣ, значить смотрѣтъ на него какъ на театръ маріонетокъ. „Люди только маріонетки, которыхъ приводитъ въ движеніе Судьба, какъ Директоръ Театра Жизни“ („С. Игнатовъ. „Э. Т. А. Гофманъ. Личность и творчество“). Для того, чтобы сгустить ироническое свое отношеніе къ дѣйствительности, Матерлинку, какъ и Гофману, нуженъ театръ маріонетокъ, но не только онъ. Если бы живой актеръ сумѣлъ игрой своей передать глубочайшую иронию автора еще какими-нибудь средствами, не только слѣпымъ подражаніемъ маріонеткѣ, это было бы не менѣе значительно. Такихъ средствъ у актера нѣтъ пока. И подражаніе театру маріонетокъ въ спектаклѣ „Чудо св. Антонія“ — пріемъ не для созданія актера-куклы, который долженъ замѣнить живого человѣка въ Новомъ театрѣ. Пріемъ этотъ взять, какъ лучший способъ отразить жизнь въ свѣтѣ міросозерцанія Матерлинка. „На большой сценѣ реальнаго міра мы тоже маріонетки, управляемая невидимой рукой“ (С. Игнатовъ). И вотъ театръ маріонетокъ всплываетъ какъ маленькій міръ, являющийся наиболѣе ироническимъ отраженіемъ міра дѣйствительнаго. Въ японскихъ театрахъ до сихъ поръ движенія и позы маріонетокъ считаются идеаломъ, къ которому слѣдуетъ стремиться актерамъ. И тутъ, я убѣжденъ, любовное отношеніе къ маріонеткѣ надо искать въ мудромъ міросозерцаніи японца. — Маріонетки, которыхъ показавъ театръ въ постановкѣ „Чудо св. Антонія“, не должны были быть смѣшными, сколько страшными и даже кошмарными. Пьесу эту можно было бы сыграть безъ пріемовъ театра маріонетокъ, сыграть какъ „высокую комедію“, просто, безъ подчеркиванія иронической улыбки автора послѣ каждой реплики, но тогда театръ не сдѣлалъ бы самага главнаго, не далъ бы въ спектаклѣ трагическихъ впечатлѣній въ конечномъ результатѣ. Если часто въ исполненіи актеровъ звучалъ, къ сожалѣнію, водевиль, то это случалось оттого, что формы сценическія, предложенныя режиссеромъ (прямолинейность и шаржированность), были поняты близкими къ тому, что когда-то уже было на сценѣ. Но водевильные пріемы здѣсь только внѣшне близки, какъ внѣшне близки мелодрама и мелодекламация къ тому новому, что искалъ театръ въ „Сестрѣ Беатрисѣ“. Если бы актеры шли до конца по пути новаго пріема, они позади себя оставили бы грубые, почти фарсовые тона, и тамъ, напримѣръ, гдѣ надо было подчеркнуть (и гримомъ, и голосомъ) отталкивающую животность Гюстава, Ашиля, Кюре и Доктора,

актеры нашли бы именно въ приѣмахъ маріонетокъ всѣ нужныя краски для того, чтобы грубыя маски актеровъ рядомъ съ ложемъ покойницы въ саванѣ могли оказаться въ одномъ планѣ.

„БАЛАГАНЧИКЪ“ (XIII). Вся сцена по бокамъ и сзади завѣшена синяго цвѣта холстами; это синее пространство служить фономъ и отгнѣняетъ цвѣта декораций маленькаго „театрика“, построеннаго на сценѣ. „Театрикъ“ имѣетъ свои подмостки, свой занавѣсъ, свою суфлерскую будку, свои порталы и паддуги. Верхняя часть „театрика“ не прикрыта традиціоннымъ „арлекиномъ“, колосники со всѣми веревками и проволоками у публики на виду; когда на маленькомъ „театрикѣ“ декорации взвиваются вверхъ, въ настоящіе колосники театра, публика видитъ все ихъ движеніе.

Передъ „театрикомъ“ на сценѣ, вдоль всей линіи рампы, оставлена свободная площадка. Здѣсь появляется авторъ, какъ бы служа посредникомъ между публикой и тѣмъ, что происходитъ на маленькой сценѣ.

Дѣйствіе начинается по сигналу большого барабана; сначала играетъ музыка, и видно, какъ суфлеръ влѣзаетъ въ будку и зажигаетъ свѣчи. При поднятіи занавѣса „театрика“ сцена его представляетъ собой трехстѣнный „павильонъ“: одна дверь слѣва отъ зрителя, другая посрединѣ, справа окно. На сценѣ параллельно рампѣ длинный столъ, за которымъ сидятъ „мистики“ (описаніе сцены „мистиковъ“ см. въ статьѣ „Балаганъ“); подъ окномъ круглый столикъ съ горшочкомъ герани и золотой стульчикъ, на которомъ сидитъ Пьерро. Арлекинъ впервые появляется изъ-подъ стола „мистиковъ“. Когда авторъ выбѣгаетъ на просцениумъ, ему не даютъ договорить начатой имъ тирады, за фалды сюртука кто-то невидимый отгаскиваетъ его назадъ за кулисы; онъ оказывается привязаннымъ на веревку, чтобы не смѣлъ прерывать торжественнаго хода дѣйствія на сценѣ. „Грустный Пьерро (во второй картинѣ) сидитъ среди сцены на скамьѣ“, позади стоитъ тумба съ амуромъ. Когда Пьерро кончаетъ большой свой монологъ, скамья и тумба съ амуромъ, вмѣстѣ съ декорациями, взвиваются на глазахъ у публики вверхъ, а сверху спускается традиціонный колоннадный залъ (Н. Н. Сапунова). Въ сценѣ, когда съ криками „факелы!“ появляются маски изъ-за кулисъ, бутафоры держатъ двѣ желѣзки съ пылающимъ бенгальскимъ огнемъ, и видно не только пламя, но и двѣ руки, держащія желѣзки.

Дѣйствующія лица производятъ только типичные жесты, если это Пьерро, онъ однообразно вздыхаетъ, однообразно взмахиваетъ руками, — отмѣтилъ Андрей Бѣлый („Символическій театр“).

На первой „бесѣдѣ“, предшествовавшей постановкѣ, Г. И. Чулковъ читалъ о пьесѣ докладъ, часть котораго была потомъ напечатана въ „Молодой Жизни“, № 4 (17 декабря 1906).

„ЖИЗНЬ ЧЕЛОВѢКА“ (XVII). Пьеса поставлена была мною безъ декораций, какъ ихъ обыкновенно принято понимать. Вся сцена завѣ-

шена была холстами; не такъ, однако, какъ это было въ „Балаганчикъ“; тамъ холсты развѣшивались на обычныхъ планахъ, занимаемыхъ декорациями; здѣсь завѣшены были самыя стѣны театра, самыя глубокія планы сцены, гдѣ обыкновенно изображаются „дали“. Убраны были совѣмъ: рампа, софиты и всяческіе „бережки“. Получилось „сѣрое, дымчатое, одноцвѣтное“ пространство. „Сѣрыя стѣны, сѣрый потолокъ, сѣрый полъ“. „Изъ невидимаго источника льется ровный, слабый свѣтъ, и онъ такъ же сѣръ, однообразенъ, одноцвѣтенъ, призраченъ и не даетъ ни тѣней, ни свѣтлыхъ бликовъ“. Здѣсь читается прологъ. Затѣмъ занавѣсъ открываетъ глубокую тьму, въ которой все неподвижно. Секунды три спустя передъ зрителемъ начинаютъ вырисовываться контуры мебели въ одномъ углу сцены. „Какъ кучка сѣрыхъ прижавшихся мышей, смутно намѣчаются сѣрые силуэты старухъ“. Онѣ сидятъ на большомъ старинномъ диванѣ и на двухъ креслахъ по бокамъ его. Сзади дивана ширма. Позади дивана лампа. Силуэты старухъ освѣщаются лишь свѣтомъ, падающимъ изъ-подъ абажура этой лампы. Такъ и во всѣхъ другихъ картинахъ. Изъ одного источника свѣта ложится на какую-нибудь часть сцены свѣтовое пятно, котораго хватаетъ только на то, чтобы освѣтить около него размѣщенную мебель и того актера, который помѣстился близко къ источнику свѣта. Затянувъ всю сцену сѣрой мглой и освѣщая лишь отдѣльныя мѣста, при томъ всегда только изъ одного источника свѣта (лампа за диваномъ и лампа надъ круглымъ столомъ въ первой картинѣ, люстра на балу, лампы надъ столами въ сценѣ пьяницъ), удалось создать у зрителей представленіе, будто стѣны комнатъ на сценѣ построены, но ихъ зрители не видятъ, потому что свѣтъ не достигаетъ стѣнъ. На освобожденной отъ обычныхъ декораций сценѣ роль мебели и аксессуаровъ становится болѣе значительной. Теперь только характеръ мебели и аксессуаровъ опредѣляетъ характеръ комнаты и ея настроенія. Выступаетъ необходимость показывать на сценѣ мебель и аксессуары въ подчеркнуто преувеличенныхъ масштабахъ. И всегда очень мало мебели. Одинъ характерный предметъ замѣняетъ собою много, менѣе характерныхъ. Зритель долженъ запомнить какой-то необычайный контуръ дивана, грандіозную колонну, какое-то золоченое кресло, книжный шкафъ во всю сцену, громоздкій буфетъ, и по этимъ отдѣльнымъ частямъ цѣлаго дорисовать фантазіей своей все остальное. Понятно, облики людей нужно было лѣпить четко, какъ скульптуру, и гримы давать рѣзко очерченными; актерамъ невольно пришлось повторять въ фигурахъ ими представляемыхъ людей то, что любили подчеркивать въ портретахъ Леонардо да Винчи и Ф. Гойя.

Костюмы, къ сожалѣнію, не были въ рукахъ художника (ихъ подбиралъ готовыми изъ театрального гардероба Э. Э. Коммиссаржевскій, завѣдывавшій монтировочной частью театра В. Э. Коммиссаржевской). При освѣщеніи сцены изъ одного источника свѣта особенно значительную

роль играют костюмы, и въ моментахъ силуэтныхъ фасоны являются весьма отвѣтственнымъ элементомъ.

Исходной точкой замысла всей постановки явилась ремарка автора: „все какъ во снѣ“. („Далекимъ и призрачнымъ эхомъ пройдетъ передъ вами жизнь человѣка“).

Эта постановка показала, что не все въ Новомъ театрѣ сводится къ тому, чтобы дать сцену, какъ плоскость. Исканія Новаго театра вовсе не ограничиваются тѣмъ, чтобы, какъ это многіе думали, всю систему декораций свести до живописнаго панно, а фигуры актеровъ слить съ этимъ панно, сдѣлать ихъ плоскими, условными, барельефными.

„ПЕЛЛЕАСЪ и МЕЛИСАНДА“ (XIX) и „ПОБѢДА СМЕРТИ“ (XX). Оба эти спектакля рядомъ четко намѣтили два пути въ методахъ инсценировокъ. Живопись и фигура актера въ одномъ планѣ („Пеллеасъ и Мелисанда“). Что отсюда проистекаетъ см. въ статьѣ „Къ исторіи и техникѣ Театра“. Въ „Побѣдѣ Смерти“ фигура актера, выдвинутая на просцениумъ, была поставлена въ одинъ планъ со скульптурой. Опытъ выдвинулъ новую проблему. „Массовыя сцены, поставленныя реально, поражали контрастомъ съ „горельефностью“ прежнихъ постановокъ“ (А. Зоновъ, „Альконость“, стр. 71). Если говорить о „горельефности“, такъ именно здѣсь, а не „въ прежнихъ постановкахъ“ („...группа близъ Короля, замирающая вдоль тяжелыхъ столбовъ дворца, подобно каменнымъ гирляндамъ человѣческихъ фигуръ на стѣнахъ древнихъ соборовъ“. А. Воротниковъ, „Золотое руно“). Эта горельефность и дала свободу реалистической трактовкѣ основной ситуации трагедіи. И ужъ, конечно, режиссеръ никогда не стремился соединить принципы театра „старога“ съ принципами маріонетокъ, какъ это указано было въ письмѣ ко мнѣ В. О. Коммиссаржевской (9 ноября 1907). — „Авторъ хотѣлъ, повидимому, переступить, въ сценѣ оргіастическаго изступленія толпы вокругъ прекрасной Альгисты, завѣтную черту, „разрушить рампу“. И это было бы возможно осуществить не только въ зрѣлищѣ, но и въ дѣйствиіи, продолживъ лѣстницу сцены до уровня зрительнаго зала, совершивъ трагическую игру въ кругѣ зрителей“ („Товарищъ“, 8 ноября 1907). Сцена была во всю ширину покрыта ступенями, параллельными линіи ramпы. Оставалось только спустить ихъ внизъ въ партеръ. Театръ испугался этого, оставшись на полпути въ стремленіи своемъ перешагнуть черту ramпы.

„АРЛЕКИНЪ, ХОДАТАЙ СВАДЕБЪ“ (XXVI). Арлекинада, созданная авторомъ исключительно для сцены и имѣющая цѣлью возродить Театръ Масокъ, была инсценирована въ традиціонныхъ приѣмахъ, добытыхъ изученіемъ сценаріевъ *comedia dell'arte*. Репетиціями руководили одновременно авторъ и режиссеръ такимъ образомъ: авторъ, являвшійся въ данномъ случаѣ реконструкторомъ старой сцены, давалъ *mise-en-scène*, движенія, позы и жесты, какъ онъ ихъ нашелъ описанными въ сцена-

ріяхъ импровизованной комедіи; режиссеръ, присочиняя новыя трюки въ стилѣ традиціонныхъ приѣмовъ, связывая элементы стараго театра съ вновь сочиненными, стремился подчинить сценическое представленіе единству рисунка. Арлекинадѣ написана въ формѣ пантомимы. Форма эта избрана авторомъ потому, что она болѣе, чѣмъ другія формы сценическаго воплощенія, способна приблизить Театръ къ возрожденію въ немъ импровизаціи. Въ пантомимѣ дается актеру общая структура, и въ стадіяхъ, промежуточныхъ между отдѣльными, строго установленными моментами пьесы, актеру дана полная свобода сочинять игру *ex improviso*. Свобода актера является однако относительной, потому что она подчинена музыкальному рисунку оркестровой партитуры. Отъ актера, играющаго арлекинаду, требуется особенная чуткость по отношенію къ ритму, а также большая гимнастичность и умѣніе владѣть своимъ темпераментомъ. Эквилибристика актера, дѣлающая его ремесломъ ремесломъ акробата, является необходимой потому, что гротескъ общаго замысла ставитъ передъ актеромъ такія задания, которыя могли быть по плечу лишь акробату.

Вмѣсто всякихъ декорацій — двѣ простыя, художникомъ расписанныя ширмы, поставленныя на нѣкоторомъ разстояніи одна отъ другой и замѣняющія дома Панталона и Доктора (за этими ширмами, становясь на столы, помѣщенные позади ширмъ, появлялись Панталонъ и Докторъ, кивающіе другъ другу въ сценѣ мимическаго разговора ихъ о бракосочетаніи Доктора съ Ауреліей). Всегда симметрія въ расположеніяхъ дѣйствующихъ лицъ относительно другъ друга. Акробатичность движеній актеровъ. Нарочито-грубая буффонада въ (установленныхъ или являющихся *ex improviso*) шуткахъ, „свойственныхъ театру“: удары противника въ лицо кончикомъ башмака, переодѣванія волшебника съ помощью традиціоннаго колпака и подвязной бороды, уносъ со сцены одного другимъ на спинѣ, палочные удары, отрубаніе носа деревяннымъ мечомъ, драки, прыжки въ зрительный залъ, танцевальныя и акробатическія номера, кувырканія Арлекина, показыванія носовъ изъ-за кулисъ, прыжки и поцѣлуи, заключительный уходъ всѣхъ актеровъ, вытянувшихся въ рядъ шеренгой, съ комическими кивками публикѣ. Ритмическая размѣренность движеній. Маски. Выкрики и визги при прощальномъ убѣгѣ. Введеніе короткихъ фразъ въ отдѣльные моменты наивысшей напряженности дѣйствія.

Прежде чѣмъ притти къ инсценировкѣ, которую можно было признать достаточно завершеною, необходимо было испробовать нѣсколько вариантовъ. Характернымъ вариантомъ, впоследствии отмѣненнымъ, слѣдуетъ отмѣтить тотъ, гдѣ сцена дѣлилась условно на три плана: просцениумъ, первая площадка (на одну ступеньку выше просцениума) и вторая площадка (на двѣ ступеньки выше просцениума); обѣ площадки были узкія, наподобіе тротуаровъ, тянувшихся изъ одной кулисы въ другую,

вдоль линии рампы. Каждый из планов имѣетъ особое свое назначеніе въ ходѣ дѣйствія. Такъ, наприимѣръ, въ парадѣ, когда авторъ, говорящій прологъ, называетъ дѣйствующее лицо, актеръ, имя котораго произносится, выступаетъ съ задняго плана впередъ, въ то время какъ остальные персонажи остаются на верхней площадкѣ. Появленіе одного изъ вариантовъ было результатомъ перемѣны музыки г. Шписа-фонъ-Эшенбруга на музыку г. Де-Буръ (по Гайдну и Арраи). Музыка перваго композитора мѣшала нюансамъ импровизаций, музыка втораго помогала раздвигать нюансы сюжета. И такъ какъ у автора и режиссера не было никакихъ побочныхъ заданій, кромѣ того, чтобы представить типичную арлекинаду, крѣпко связанную съ традиціями Театра Масокъ, то далеко не безразлично было, какая музыка будетъ служить движеніямъ данной арлекинады.

Новыя мизансцены явились также однажды благодаря тому, что арлекинада представлялась на квадратной эстрадѣ въ концертномъ залѣ; при чемъ эстрада была поставлена такъ, что между боковыми краями эстрады и боковыми стѣнами зала оставались промежутки, не замѣшенные поломъ эстрады; по бокамъ ея оставались провалы; это давало возможность Арлекину дѣлать прыжки съ эстрады и появленія какъ-бы *deus ex machina*. Еще одинъ вариантъ: арлекинада была однажды представлена (въ домѣ Ф. Сологуба) актерами въ смокингахъ, фракахъ и бальныхъ костюмахъ; при чемъ добавленіемъ къ современнымъ костюмамъ служили лишь типичные атрибуты *comedia dell'arte*: маска, бубень, палочка Арлекина, головные уборы, отгѣняющіе ту или иную особенность характера. (Описаніе спектакля „Арлекинъ, ходатай свадебъ“ см. у Михаила Бабенчикова: „Теріокскій театръ товарищества актеровъ, музыкантовъ, писателей и живописцевъ“, „Новая Студія“, 1912, № 7. Тамъ же описаніе спектакля „Поклоненіе Кресту“, второй редакціи).

„ПОКЛОНЕНІЕ КРЕСТУ“ (XXVIII). Пьеса эта ставилась два раза. Первая постановка въ „Башенномъ Театрѣ“, у Вячеслава Иванова описана Евг. Зноско-Боровскимъ въ № 8 „Аполлона“ за 1910 г. Въ теріокской постановкѣ общіе принципы были тѣ же. Отличалась главнымъ образомъ внѣшняя сторона: разработка декораций и *mise-en-scène*. И здѣсь все было упрощено до крайности; никакихъ декораций, въ сущности, не было. Стремилась создать лишь такую обстановку, которая бы помогала игрѣ актеровъ и въ которой лучше всего могъ выявиться духъ Кальдерона.

Сцена была устроена въ видѣ большого бѣлаго шатра; черезъ заднее полотно его, разрѣзанное на узкія вертикальныя полосы, входили на сцену и убѣгали со сцены актеры. Этотъ бѣлый занавѣсъ, съ нарисованнымъ на немъ длиннымъ рядомъ синихъ крестовъ, являлся символической границей, отдѣлявшей мѣсто дѣйствія католической пьесы отъ внѣшняго (враждебнаго) міра. На верхнемъ полотнѣ шатра, въ образовавшихся по

бокамъ треугольникахъ, были нарисованы звѣзды. По бокамъ сцены стояли высокіе бѣлые фонари; въ нихъ за матовой бумагой горѣли маленькія лампы, но фонари стояли лишь какъ символы фонарей, а сцена освѣщалась верхними и боковыми софитами (рампы не было). Никакихъ перемѣнъ декорацій не происходило. Только во второй хорнадѣ, для того, чтобы показать, что дѣйствіе происходитъ въ монастырѣ, два отрока, подъ однотонный звонъ колокола за сценой, вносили и ставили большія бѣлыя трехстворчатая ширмы, на которыхъ былъ нарисованъ строгій рядъ католическихъ святыхъ. Вообще строгость, мрачность и простота достигались тѣмъ, что все было оставлено блага цвѣта; рисунки на шатрѣ и на ширмахъ (очень простые и строгіе) были сдѣланы только контуромъ синей краской. Зрителю должно было стать ясно, что здѣсь декораціями не изображалось ничего; здѣсь играютъ только актеры. Обстановка — это только страница, на которой записанъ текстъ. Поэтому все, что было связано съ обстановкой, передавалось завѣдомо условно.

Актеровъ не привязывали къ деревьямъ (деревьевъ на сценѣ не было совсѣмъ): они просто прислонялись къ двумъ столбамъ, ограничивающимъ на переднемъ планѣ сцену (и принадлежащимъ къ зданію театра); веревка, надѣтая имъ на руки, связать ихъ не могла, такъ какъ висѣла на нихъ петлей свободно. Крестьянинъ Хиль, который долженъ былъ прятаться въ кустахъ, заворачивался просто занавѣсомъ. Въ концѣ пьесы раненному на смерть, бѣгущему по сценѣ Эусебіо „дорогу преграждаетъ Крестьянинъ“. Такъ буквально и было: въ тотъ моментъ, когда Эусебіо готовъ былъ уже упасть, синій деревянный крестъ былъ вынесенъ и поставленъ передъ нимъ отрокомъ, одѣтымъ въ черное.

„ОРФЕЙ“ (XXXVII) ставился по партитурѣ, изданной въ 1900 г. у А. Durand (Orphée et Euridice, Tragédie-Opéra en trois actes. Musique de Gluck. Poème de Moline d'après Calsabigi. Texte allemand de Max Kalbeck. Texte italien de Giovanni Pozza. Publié par M-elle F. Pelletan, C. Saint-Saëns et Julien Tiersot avec le concours de M. Edouard Barre. Paris. A. Durand et Fils, Editeurs, 4 Place de la Madeleine). Въ основу этой партитуры легла та обработка оперы, которую Глюкъ сдѣлалъ для парижской сцены, когда онъ десять лѣтъ спустя, послѣ вѣнской постановки (1762), имѣлъ уже болѣе совершенную редакцію своей трагедіи. Роль Орфея, написанную раньше для контральто, теперь долженъ былъ пѣть теноръ. Первая постановка оперы въ этой редакціи состоялась въ присутствіи автора въ 1774 году съ Le-Gros въ роли Орфея.

Только съ 1859 года появляется новая партитура съ Орфеємъ-контральто. Съ легкой руки Берліоза, которому поручена была передѣлка оперы для Полины Віардо, и новая редакція (для контральто) получила

широкое распространение. Сень-Сансь полагает, что эту традицию нельзя считать шагом вперед. Создавая роль для кастрата въ Вѣнѣ, Глюкъ дѣлалъ лишь уступку требованіямъ времени. Онъ это достаточно доказалъ, когда порвалъ со старой школой и взялся за передѣлку первой рукописи.

При постановкѣ на Маріинскомъ театрѣ можно было бы представить „Орфея“ въ тѣхъ костюмахъ, въ какихъ исполнялась эта трагедія на сценахъ временъ Глюка, можно было бы, съ другой стороны, дать зрителямъ полную иллюзію античной дѣйствительности. Оба толкованія казались художнику и режиссеру невѣрными, такъ какъ Глюкъ искусно сумѣлъ помѣстить реальное съ условнымъ въ одномъ планѣ. На Маріинскомъ театрѣ пьеса разсматривалась какъ бы сквозь призму той эпохи, въ которой жилъ и творилъ авторъ. Все было подчинено стилю антика, какъ его понимали художники XVIII вѣка.

Въ смыслѣ техники въ этой постановкѣ удалось провести дѣленіе сцены на два плана, строго разграниченные: просцениумъ, гдѣ не было писанныхъ декорацій, гдѣ все было убрано лишь расшитыми тканями, и задній планъ, предоставленный власти живописи. — Особенно важное значеніе было придано такъ называемымъ планировочнымъ мѣстамъ: практикабли, поставленные на тѣхъ или иныхъ мѣстахъ, сами собой опредѣляютъ расположеніе группъ и пути передвиженій фигуръ. Такъ, во второй картинѣ проложенъ по сценѣ путь Орфея въ Адъ съ большой высоты внизъ, а по бокамъ этого пути, впереди его, даны два большихъ скалистыхъ выступа. При такомъ размѣщеніи планировочныхъ мѣстъ фигура Орфея не сливается съ массою фурій, а доминируетъ надъ ними. Два большихъ скалистыхъ выступа по обѣимъ сторонамъ сцены обязываютъ компановать хоръ и балетъ не иначе, какъ въ формѣ двухъ тянущихся изъ боковыхъ кулисъ вверхъ группъ. При этомъ картина преддверья Ада не раздроблена на рядъ эпизодовъ, а въ ней синтетически выражены лишь два борющихся движенія: движеніе стремящагося внизъ Орфея, съ одной стороны, и съ другой — движеніе фурій, сначала грозно встрѣчающихъ Орфея, а затѣмъ смиряющихся передъ нимъ. Здѣсь размѣшеніе группъ строго предопредѣлено распредѣленіемъ всѣхъ планировочныхъ мѣстъ, выработанныхъ художникомъ и режиссеромъ. — Хоръ въ Элизіумѣ былъ удаленъ за кулисы. Это дало возможность устранить обычную въ операхъ дисгармонію въ движеніяхъ двухъ, пока еще не сливающихся частей оперной сцены: хора и балета. Если бы хоръ былъ оставленъ на сценѣ, сразу бросилось бы въ глаза, что одна группа поетъ, другая группа танцуетъ, а между тѣмъ въ Элизіумѣ однородная группа (*les ombres heureuses*) требуетъ отъ актеровъ пластики одной манеры. — Во 2-й сценѣ III-го дѣйствія Амуръ, — только что воскресивъ Эвридику и произнесъ послѣднюю фразу своего речитатива: „*je viens vous retirer de cet affreux séjour; jouissez désormais des plaisirs de l'amour!*“ — выводитъ

Орфея и Эвридику изъ каменистыхъ уступовъ второго плана (заполненнаго пратикаблями) на условный коверъ просцениума. Когда Орфей, Эвридика и Амуръ выступаютъ на авансцену, позади ихъ пейзажъ закрывается расшитымъ занавѣсомъ (главнымъ), и заключительное тріо этой сцены актеры поютъ, какъ концертный номеръ. Пока тріо исполняется, за занавѣсомъ декорация „La Sortie des Enfers“ смѣняется декорацией Апоеоза, который открывается тотчасъ по окончаніи тріо, по знаку Амура.

Надпись на обложке художника Ю. М. Бонди.

СОДЕРЖАНИЕ.

	Стг.
Предисловіе	III
ПЕРВАЯ ЧАСТЬ.	
Къ исторіи и техникѣ Театра	3
I. Театръ-Студія. — II. Натуралистическій театръ и Театръ настроенія. — III. Литературныя предвѣстія о Новомъ театрѣ. — IV. Первыя попытки созданія Условнаго театра. — V. Условный театръ.	
Къ постановкѣ „Тристана и Изольды“ на Маринскомъ театрѣ 30 октября 1909 года	56
ВТОРАЯ ЧАСТЬ.	
I. Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele)	83
II. Edward Gordon Craig	90
III.	94
IV.	100
V.	105
VI*. Русскіе драматурги. (Опытъ классификаціи, съ приложеніемъ схемы развитія русской драмы.)	107
VII*. „Старинный театръ“ въ С.-Петербургѣ (первый періодъ)	117
VIII*. Къ постановкѣ „Донъ-Жуана“ Мольера	121
IX*. Послѣ постановки „Тристана и Изольды“	129
X. О постановкѣ „Цезаря и Клеопатры“ на сценѣ „Новаго Драматическаго театра“ (рецензія)	134
XI. Изъ записныхъ книжекъ	138
ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ.	
Балаганъ*	143
Списокъ режиссерскихъ работъ 1905—1912	177
Примѣчанія къ списку режиссерскихъ работъ	183

* Статьи и замѣтки, отмѣченныя знакомъ *, появляются въ первый разъ. Остальныя ранѣе были напечатаны въ нижепоименованныхъ изданіяхъ: Къ исторіи и техникѣ Театра — „Театръ“, изд. „Шиповника“, Спб. 1908; Къ постановкѣ „Тристана и Изольды“ на Маринскомъ Театрѣ 30 октября 1909 года — „Ежегодникъ Императорскихъ театровъ“, 1910, выпускъ V; I. Max Reinhardt — „Вѣсы“, 1907, VI; II. Edward Gordon Craig — „Журналъ Литературно-Художественнаго Общества“, 1909—1910, № 9; III. — „Золотое Руно“, 1908, №№ 7—9; IV. — „Аполлонъ“, 1909, № 1; V. — „Куда мы идемъ“, изд. „Заря“, Москва, 1910; X. О постановкѣ „Цезаря и Клеопатры“ на сценѣ „Новаго Драматическаго театра“ — „Аполлонъ“, 1910, № 4; XI. Изъ записныхъ книжекъ — „Журналъ Литературно-Художественнаго Общества“, 1909—1910.

ОШИБОЧНО НАПЕЧАТАНО:

Стр.	Строка	Напечатано:	Должно читать:
14	15 сверху	севременнаго	современнаго
100 примѣч.	1 сверху	смерту	смерти
123	3 сверху	голосъ	голосомъ
170	17 сверху	звѣдному	звѣздному