

Александр Блок

О театре



Александр Александрович Блок

О театре

«Прежде всего я должен ограничить свою задачу. Тема моя – русский драматический театр ближайшего будущего. Пускаться в общие рассуждения о театре далекого прошлого и отдаленного будущего у меня нет охоты. Еще недавно бедная, русская литература обогащается очень ценными вкладами в эту область. Правда, у нас еще нет истории театра, и даже история русского театра не доведена до конца. „История“ П. О. Морозова кончается восшествием на престол императрицы Елисаветы Петровны, то есть совсем первобытными временами русского театра, история XIX века не написана, если не считать труда Божерянова, который, по-видимому, не выйдет полностью в свет...»

Содержание

Александр Александрович Блок О театре . . .	0004
1	0005
2	0009
3	0015
4	0023
5	0030
6	0033
7	0042
8	0048
9	0054
10	0064
#12	0078
#13	0079

Александр Александрович Блок О театре

Взаимоотношение драматурга, режиссера и актера в современном театре. – Драматург XIX века. Вражда его с актерами. Писатель и старый актер. – «Модный вопрос» – о режиссере. Противоречия и трепет «переходной эпохи». Ее порождение – новый актер. – Гибельный дух тоски в современном театре. Отсутствие ответственности, критериев и чувства долга. – Мнения о положении современного театра. Единственный выход из этого положения. – Пропасть между современным зрительным залом и сценой. Зрители близкого будущего. – Театр – плоть искусства. Будущий театр большого действия и сильных страстей. Несколько слов о «народном» театре и о «мелодраме».

Прежде всего я должен ограничить свою задачу. Тема моя – *русский драматический театр ближайшего будущего*. Пускаться в общие рассуждения о театре далекого прошлого и отдаленного будущего у меня нет охоты. Еще недавно бедная, русская литература обогащается очень ценными вкладками в эту область. Правда, у нас еще нет истории театра, и даже история русского театра не доведена до конца. «История» П. О. Морозова кончается восшествием на престол императрицы Елисаветы Петровны, то есть совсем первобытными временами русского театра, история XIX века не написана, если не считать труда Божерянова, который, по-видимому, не выйдет полностью в свет, а монографии и «хроники» необычайно жалки и весьма недостоверны. Зато именно в последние годы русские писатели, хотя и не специалисты, заинтересовались театром, и мы имеем немало кратких и сжатых статей, освещающих вопросы теории и даже техники театра и ставящих их в связь с общими вопросами культуры. Правда,

очень многие из этих писателей любят теорию более, чем практику, навязывают театру не совсем близкое ему дело, и немногие из них действительно любят и знают театр как таковой, его своеобразный быт, его ни на что не похожие обычаи. И тем не менее мы должны быть благодарны этим писателям: прошло очень немного времени – и театральные люди успели уже многому научиться от них, кое-что даже воспринять и воплотить, хотя бы неуверенно, частично, часто – неудачно.

В наши дни мне кажется своевременным отметить тот мало еще заметный поворот, который произошел в русском театральном деле за последние годы. Это – только еще начало и предвестие какого-то большого дела, которое должно совершиться; но все пути к этому делу уже намечены историей, и мне кажется, что я не ошибусь и не буду лжепророком в тех доводах и выводах, которые предлагаю вашему вниманию.

Я имею намерение анализировать те так называемые «основы», на которых покоится театр, и подвергнуть критике положение современного театра, который, как это всем из-

вестно, переживает далеко не праздничные дни, так как обманчивая прелесть «чеховщины» Художественного театра – лучшего театра наших дней, малоплодотворные искания театра Коммиссаржевской в течение полуторых сезонов, полное одряхление императорских театров и бесконечная ветошь или нелепая беспочвенность провинциальных предприятий – еще не составляют праздника. Но если извне это так, то внутренне это иначе, и анализирующий современное театральное дело может прийти к выводам гораздо более утешительным, чем посторонний наблюдатель. Ввиду этого мне кажется не лишним, исследуя грустный путь, по которому поплыл корабль русского театра, отметить то обстоятельство, что рука самой истории уже повернула рулевое колесо, и вдали бродит еле заметный, рассеянный свет маяка.

В задачу мою входит выяснение взаимоотношения автора, актеров, режиссера и публики, как оно есть и каким оно должно и может стать, лучше сказать, каким оно будет неизбежно, рано ли, поздно ли – это зависит от самих участников дела, от всех современников,

в каком бы отношении к театру они ни стояли. Если современное состояние театра будет длиться еще – это будет лишь медленной агонией, «дурною бесконечностью» – длинным рядом компромиссов, на которые способны или безнадежно трезвенные, или безнадежно пьяные люди, то есть *полумертвые*. Ко всякой агонии, ко всякому медленному умиранию легко привыкнуть, и потому не грех расшевелить лишний раз человека, который заснул в дороге и готов свалиться в яму привычки. – Итак, я обращаюсь к моей теме.

Рассматривая прежде всего отношение между театром и литературой, между писателем и подмостками, определяющиеся историей, я цитирую надменные слова лорда Байрона:

«Положение современного театра не таково, чтобы он давал удовлетворение честолюбию, а я, тем более, слишком хорошо знаю закулисные условия, чтобы сцена могла когда-либо соблазнить меня. И я не могу представить себе, чтобы человек с горячим характером мог отдать себя на суд театральной публике. Насмехающийся читатель, бранящийся критик и резкие отзывы в прессе – все это бедствия довольно отдаленные и не сразу обрушивающиеся на автора. Но шиканье понимающей или невежественной публики произведению, которое – хорошо ли оно или дурно – стоило автору большого умственного напряжения, – слишком осязательное и непосредственное страдание, усиленное еще сомнениями в компетентности зрителей и сознанием собственной неосторожности в вы-

боре их своими судьями».

Байрон, возразят мне, не был истинным драматургом, и та самая трагедия «Марино Фалиеро, дож Венеции», предисловие к которой я сейчас цитировал, истинно вдохновенная равеннская трагедия, не имела на английской сцене никакого успеха и была поставлена вопреки желанию автора Но Байрон – как бы символ всей романтической гордости, заносчивости и высокомерия драматических писателей XIX века. Знаменательно, что словам Байрона, написанным в 1820 году, мы находила поразительно сопутствующие, кровно родные, слова в устах не менее великого писателя конца века. Генрих Ибсен, идей которого мы до сих пор не можем постигнуть до конца, гений, умевший выражать высочайшие и самые низкие движения своей души вплоть до полемического задора исключительно в драматической форме, писатель, для которого сценическое изображение должно было быть, по-видимому, плотью и кровью его произведений, – чуждается театра, и в этом через все столетие протягивает лорду Байрону свою руку с тем высокомерием ари-

стократизма, которое иногда пробуждалось в нем. По этой пренебрежительной и брезгливой руке нового демократического лорда мы видим перед собой Ибсена как живого, таким, как описывали его посетители и почитатели. «Недавно шел дождь, августовский вечер был сырой, серый, земля мокрая... Крыши хижин блестели от сырости, дорожка была в грязи... Вдруг мы увидели приземистого пожилого господина, который медленно, чинно, в глубокой задумчивости шел по дороге... Среди этой обстановки безукоризненность и изысканность костюма и всего облика Ибсена производили тем более сильное впечатление. Он напоминал жениха, нарядившегося, чтобы идти навстречу невесте... Черная бархатная визитка с орденской ленточкой в петлице, ослепительной белизны и свежести белье, галстук, завязанный изящным бантом, черная, плюшевого кастора, шляпа, размеренные движения, сдержанные манеры и выражение лица – все это заставило меня вспомнить те его стихи, где говорится, что он боится толпы, не желает быть забрызганным ее грязью, но хочет дождаться будущего в свадебном наря-

де, без единого пятнышка» (из воспоминаний Паульсена).

По отношению к практике театра Ибсен держался крайне независимо. И, однако, с 1851 года и почти до своего отъезда с родины, то есть более двенадцати лет, он стоял непосредственно близко к сцене, будучи режиссером сначала в Бергене, потом в Христиании, ставя и Шекспира и Гольберга, и Эленшлегера и Гейберга, и Бьернсона и, наконец, собственные пьесы. Казалось, он имел время поставить театр на большую высоту. Между тем, когда актеров спрашивали, научил ли их чему-нибудь Ибсен, они отвечали обыкновенно: «Он только смотрел на нас, но ничего не говорил». Актриса Вольф вспоминает его «робким человеком, который не возбуждал ни в ком охоты поговорить с ним откровенно, по душе. Он постоянно ходил, закутавшись в длинный плащ, и, когда кто-нибудь приближался к нему, совсем прятался в этот плащ, как улитка в скорлупу». Он всегда был доволен игрою, а играли, по признаниям той же актрисы, посредственно. Был всегда усталым и любезным, особенно с дамами, которых всегда на-

ходил превосходными, без исключений. Случилось ему дать комической актрисе трагическую роль в собственной пьесе, и все протесты возбуждали в нем только упрямство и злость.

Это было в пятидесятых годах. А в 1891 году немецкий литератор Конрад записал следующий свой разговор с Ибсеном: Ибсен откровенно признался, что смотреть своего Штокмана его не тянет, что он ничего не имеет против пропусков в своей пьесе, лишь бы от того не было ущерба драматическому действию, что в театре он довольствуется настоящим сильным впечатлением. «Приходится брать людей театра, каковы они есть. Когда-нибудь да опомнятся». И неоднократно признавался Ибсен в том, что театральные представления для него тягостны, на репетициях не бывал, на спектакли ходил редко и только из любезности – с рыцарской вежливостью, не допуская и мысли о том, что пьеса будет сыграна не так. «Не может быть, чтобы такие артисты играли плохо. Ведь они считаются здесь самыми лучшими», – сказал раз Ибсен мемуаристу. Но артистов этих он не ви-

дал в глаза.

Должно быть, не любил Ибсен актеров; может быть, он даже не переносил их. Говорят, он знал и помнил в совершенстве каждую черту своих героев, его оскорбило бы, если бы у Норы на сцене оказались не такие руки, какие он видел у нее – в мечте. Но не в этом лежит главная причина его театральной брезгливости. Прежде всего он всенародный воин, чьим орудием было пронзительное слово, как бич хлещущее жалких современников по гнойным струпьям; никто не имел силы выкрикнуть это слово так же громко, на весь мир, как кричал сам Ибсен; он кричал первый – и последний, другие умы и уста не вмещали его слов о будущем. Потому ему было все равно, кто повторит за ним живым, но замирающим эхом то, что начертано мертвыми, но огненными буквами в его книгах. По всей вероятности, дело обстоит так и до сих пор: Ибсен слышнее со страниц книги, чем со сцены. И, наконец, перед Ибсеном расстилось мертвое, хоть все еще цветущее, болото старого театра.

Я думаю, что вражда литературы с театром, писателя с актером – имеет свои глубокие, реальные причины, которые, как тучи, собирались медленно и долго И наконец занавесили весь горизонт.

Писатель – обреченный; он поставлен в мире для того, чтобы обнажать свою душу перед теми, кто голоден духовно. Народ собирает по капле жизненные соки для того, чтобы произвести из среды своей всякого, даже не крупного писателя. И писатель становится добычей толпы; обнищавшие души молят, просят, требуют, берут у него обратно эти жизненные соки сторицею. Нет предела формам этих просьб и требований: девушка смотрит жалобным, широким взглядом и просит: «Спой мне песню, чтобы я, как в зеркале, увидела в ней себя, чтобы стала краше, чтобы милый полюбил меня»; обыватель говорит: «Расскажи мне про мое житье-бытье, чтобы стало мне до чрезвычайности жалостно, чтобы заскорузлая душа моя изошла в благодатных слезах о самом себе, о моей непригляд-

ной жизни, о моей некрасивой и старой жене и золотушных детях»; общественный деятель говорит: «Вдохнови меня на правое дело, не то останешься ты презренным тунеядцем и ни одна капля твоего пустого вдохновения не достанется обществу, которому ты обязан своим бытием»; и нищий кричит: «Вопи богатым, чтобы они отпирали сундуки и делились золотом с нами, не то мы придем жечь, грабить и бить их, и тебя первого распнем!» И многие другие просят и требуют у писателя того, что им нужно, как воздух и хлеб. И писатель *должен* давать им это, если он писатель, то есть обреченный. Может быть, писатель должен отдать им всю душу свою, и это касается, особенно, русского писателя. Может быть, оттого так рано умирают, гибнут, или, просто, изживают свое именно русские писатели, что нигде не жизненна литература так, как в России, и нигде слово не претворяется в жизнь, не становится хлебом или камнем так, как у нас. Потому-то русским писателям меньше, чем кому-нибудь, позволительно жаловаться на судьбу; худо ли, хорошо ли, их слушают, а чтобы их услышали, наполовину

зависит от них самих. Есть редкие случаи аристократического брюзжания, недовольства всем на свете, скуки, апатии, недоверия, но они тонут в ином. И есть громадная косность и пресыщенность, все более забирающая в свои лапы часть народа, но это далеко не весь народ, а лишь тысячная доля его. Об этом речь будет впереди.

Итак, писатель обречен выворачивать наизнанку душу свою, делиться своим заветным с толпой. Так было искони, так это есть и теперь, и так будет всегда, пока существуют писатели. Писатель, может быть, больше всего – человек, потому-то ему случается так особенно мучительно безвозвратно и горестно растрчивать свое человеческое «я», растворять его в массе других требовательных и неблагодарных «я».

Таков писатель. Если он ответственен, он таскает на спине своей слова бунта и утешения, страдания и радости, сказки и правду о земле и о небе – сколько ему под силу. Прошу помнить, что я только обобщаю и схематизирую, и точно так же, лишь обобщая некоторые черты, буду говорить сейчас об актере.

Что такое старый традиционный тип актера? Какое бремя он носит на своих плечах? Да никакого. Был тяжелый камень под сердцем, было сознание великой ответственности за русскую сцену, были горячие речи и готовность пострадать, – но все это выветрилось, остались слова. Потому что старый театр остановился, перевел дух и умер, потому что потертый бархат и золотые кисти волнуют одним только воспоминанием, волнуют романтически, бездейственно, потому что романтическое биение в пьяную грудь, в которой дремали стихийные силы, превратилось в бутафорские удары по пустой пивной бочке. Кому угодно сожалеть, пусть жалеет, баюкая себя бесплодной печалью. Тем, кто смотрит в будущее, не жаль прошлого. Правда, мы были свидетелями великих уроков, но русская поговорка «Век живи, век учись» так же мещански плоска и отталкивающая, как многие русские поговорки. Бывает время, когда пора перестать быть пассивными учениками, иначе, по слову писания, «свяжут руки и поведут туда, куда не хочешь».

Если писатель есть, по преимуществу, че-

ловек (а он должен быть таковым), то актер, такой, каким создала его традиция, по преимуществу – *лицедей*. Может быть, он чертовски талантлив, но это только усугубляет его лицедейство. Он таскает в себе всегда непочатый угол героизма, вздувается от героизма, ему некуда деваться от привычки к тому, что он на сцене – герой, любовник, злодей. Таким же он пребывает в жизни.

На сцене – он Макбет, Ромео, Ирод. Но в современной жизни им соответствуют далеко не столь благородные характеры. По слову Владимира Соловьева:

*...многое уж невозможно ныне:
Цари на небо больше не глядят,
И пастыри не слушают в пустыне,
Как Ангелы про Бога говорят.*

И потому совершенно было бы последовательно герою, любовнику и злодею превратиться в обыкновенного хулигана, и удивительно, если это не происходит. Это было бы только «исполнением всякой правды» – водворением в жизни законов лицедейства.

Но в жизни иные законы, чем на сцене. И потому, когда героизм или злодейство пере-

носятся в жизнь, то здесь они называются другими именами. Героизм Макбета в современной жизни – есть прежде всего необразование, полная остановка духовной жизни и, может быть, грубая сила, которая в лучшем случае бездейственна, потому что – корыстна и только телесна. Итак, может оказаться, к прискорбию, что талантливый Лир или Ромео в жизни ничем, кроме безграмотности, пьянства и буянства – не может проявиться. Мне скажут, что нам не должно быть никакого дела до закулисной стороны, раз талант налицо. Но все дело в том, что от этих потрясающих талантов не осталось ничего, кроме прекрасных воспоминаний, и на наших глазах оканчивает свое существование даже та плеяда великих итальянских трагиков, которая вдохновляла и нас, русских, а новые (вроде молодого Сальвини или Цаккони) – уже не велики. И это не случайный и, уже по тому одному, не грустный факт. В переходные эпохи не может быть великих талантов, переходные эпохи значительны именно тем, что оскудевает стихия, но зато слышны звонкие удары человеческого молота. Это – человек, весь окровав-

ленный, избитый, израненный – идет к своему возрождению лишь ему ведомым, страшным, трагическим путем.

Итак, последовательный старый лицедей, потерявший человеческий образ и заменивший его осанкой Макбета, есть грубый неуч. Лицедей, потерявший талант, есть уже просто «старая кляча, идущая ломать своего Шекспира» – без британского благородства великого Кина и без романтического восторга Дюма. Жалко, – но жизнь торопится и не ждет.

Что же делать с таким лицедеем писателю – обреченному, тому, кто находится ежедневно под угрозой народного гнева, под манием народного благословения, «жениху, вышедшему навстречу невесте» в сырой августовский вечер, под внешней маской брезгливого аристократизма? Пустое сердце старого лицедея враждебно всякой новизне. Актер, у которого не осталось за душой ничего, кроме биения здоровым кулаком в хриплую грудь, готов превратить принца Гамлета в грустного красавчика, Эллиду – в уездную Клеопатру. И писатель брезгливо отворачивается, махнув

рукой, оставив всякую надежду на подобающее сценическое воплощение его заветных дум. Человек, тот, кому дороже и выше всего звание человека, человек «по профессии», словом – писатель, – не может с открытой душой протянуть руку лицедею, тому, кто заведомо утратил свое человеческое достоинство, поселил в живой когда-то душе своей слабого гомункула, мертворожденный героизм. И всякое двоедушие, трусость, компромисс – только отодвигают желанную катастрофу, неизбежный и радостный час, когда писатель скажет окончательное «нет» фальшивым румянам, заклеит убийственным презрением мертвых искажителей живой мечты.

Кажется, мы переживаем эпоху, когда прямое или косвенное презрение писателей к сценическому воплощению своих произведений дошло до апогея. Больше всего подтверждение этим моим словам я нахожу в том факте, что вопрос о *режиссере* стал насущным вопросом театра и даже модным у публики вопросом. Режиссер – это то незримое действующее лицо, которое отнимает у автора пьесу, потом указывает автору ближайший выход из-за кулис театра (такие выходы всюду имеются «на случай пожара») и, вслед за тем, истолковывает актерам пьесу по своему разумению, так что автор, явившийся на спектакль посмотреть свое произведение, зачастую не может от изумления произнести ни одного слова. Впрочем, искажение пьес уже входит, я думаю, в привычку, и авторы их даже не особенно изумляются. Я привел, разумеется, очень резкий пример театральной бесцеремонности. Но представим себе более обычное явление: современный драматург приходит в театр, по большей части не

любя самого вещества театра, будучи совершенным невеждой в театральном деле, испуганно озираясь, как редкий посетитель цирка, при входе в незнакомую ему пряную атмосферу со смешанным запахом земли, конюшен, румян, декораций. Перед ним целая фаланга совершенно неизвестных ему актеров и актрис, тайно презираемых им исстари, по вышеустановленной традиции, но зато уж вдвое презирающих его – чужого, кабинетного человека, чуждого всякой богеме, – презирающих явно, по свойству прямодушной актерской души, презирающих тоже *исстари* за то, что им хотелось бы всем сыграть Макбетов и Клеопатр, а в пьесе по нынешним временам редко попадается даже хоть одно отдаленное подобие Макбета и Клеопатры. И вот – автор растерян и фактически должен был бы ретироваться, не случись поблизости режиссера. Режиссер в наше время часто – человек передовой и начитанный, кроме того, очень сведущий в театральном деле. В скольких бы «беседах», «считках» и пр. ни участвовал современный автор, он будет в театре «последней спицей в колеснице», потому что здесь

он – невежда, потому что он говорит с актерами на чуждом им, отвлеченном, книжном диалекте, потому что он не имел ни желания, ни умения обдумать собственную пьесу в технических подробностях, потому что он поневоле заскакивает вперед, говорит о том, что ему хотелось бы сделать, а не о том, что он сделал, и тем окончательно сбивает с толку актеров, еще и еще раз восстанавливает их против себя, при этом, может быть, понимает все это, но оттого только окончательно теряется и запутывается.

А режиссер говорит с актерами на театральном языке. Ему вторит художник, который в последнее время точно так же подошел к театру вплотную; к чести своей – не только не погнушался театральной техникой, но любил ее и узнал. И вот произносят они им одним ведомые, таинственные слова о софитах, бережках, щитках и колосниках, и понимают друг друга все с одного слова, а автор сидит и ничего не понимает, как посторонний пассажир на большом корабле, всецело зависящий от власти капитана, когда корабль в плаванье, недоуменно рассматривающий сиг-

нальные флаги и огни, праздно слушающий слова морской команды.

Всегда ли так было? Мы знаем обратное: древние трагики, средневековые драматурги, Шекспир, Мольер – сами ставили свои драмы. Возвышение режиссера произошло по причинам совершенно понятным, но вполне отрицательным: во-первых, автор махнул рукой на театр, перестал ждать от него воплощения своих идей и разучился театральному делу; во-вторых, актер потерял живую душу, стал лживой героической куклой, которая переносима лишь тогда, когда ее держит на золотой цепи сведущий и трезвый человек. «Обновление началось в сердцах режиссеров, – говорит Аничков в своей статье о театре, – и вот выдвинулся режиссер более, чем хотел бы сам. Режиссерское возрождение само считает себя временным, театральным ученичеством, и в будущем, вместе с лучшими из современных режиссеров, надо ждать возрождения игры актера».

«Режиссер теперь самодержец театра, – говорит А. Белый. – Он возникает между актерами, зрителями и драматургом. Он разделяет

их друг от друга. Так узурпирует он права автора, вмешиваясь в творчество. Поэтому должен он быть и мудрее драматурга: не только знать сокровенные переживания драматурга, но и окружить эти переживания должной оправой. В этой оправе подносит он автора зрительному залу. Одновременно бороться с актером, исправлять постановкой ошибки автора и учить новой жизни зрительный зал – такова задача современного режиссера; и, конечно, задача эта невыполнимая. Тут режиссеру вменяется в обязанность быть мистагогом толп».

И, наконец, я цитирую третьего автора, который, по моему мнению, окончательно разоблачает вопрос о режиссерском деле. Разоблачает тем более, что это – мнение Мейерхольда, который сам – талантливый режиссер. В своей остроумной схеме Мейерхольд различает два метода режиссерского творчества: первый нежелателен, по его мнению, так как лишает творческой свободы не только актера, но и зрителя, заставляя первого во всем подчиняться режиссеру, а второго воспринимать все через режиссерское творче-

ство; второй – это «театр прямой», то есть такое взаимоотношение, при котором автор, режиссер и актер располагаются по отношению к зрителю на одной прямой: автор передает свой замысел режиссеру, а актер, воспринимая этот замысел *через режиссера*, раскрывает *свободно* свою душу перед зрителем. Все это так, но уже слишком ясно, что режиссер занимает здесь такое важное место лишь потому, что автор – невежда в актерском деле, а актер – в авторском. При этом, отвечая на мое возражение, Мейерхольд делает примечание: «А. Блок боится, что актеры такого театра „могут сжечь корабль пьесы“, но на мой взгляд „разноголосица“ и крушение мыслимы тогда только, когда „прямая“ будет превращаться в волнообразную. *Опасность устранима, если режиссер верно истолковал автора, верно передал его актеру, а последний верно понял режиссера* ». Подумаешь, этого мало! Ведь все дело в том, что сплошь и рядом, будь режиссер семи пядей во лбу, он неверно толкует автора, тем более неверно передает его актеру и тем более актеры неверно понимают режиссера!

Итак, вопрос о режиссере – исключительно модный вопрос. Дело, правда, усложняется тем, что потребен театральный человек для постановки *старых* пьес, но и в этих случаях можно найти средство избежать присутствия все одного и того же лица, которое неизменно, по одному способу, наставляет актеров. Против постоянного режиссера говорит еще одна неоспоримая психологическая истина: *привычка* поселяет дух разврата во всех областях жизни, и также – в жизни театральной. Вдохновителем чьим бы то ни было, а особенно вдохновителем актера, у которого капризная психология богемы, должен быть свежий, непривычный человек. Стоит к нему привыкнуть, и его обаяние разлетается прахом, и неизбежно становится режиссер каким-то духовным собутыльником труппы, а следовательно, тайным или явным врагом писателя – его идей, требований и мечтаний.

Перевелись таланты. Некому стало потрясать зрительный зал громами гениальной страсти, и погасла сама страсть, по уверениям по крайней мере Мориса Метерлинка. Понадобился ансамбль, и вот актеров стали подбирать по мерке и устанавливать, как кукол, при помощи режиссера. Но вместе с тем началось обновление среди самих актеров. Стоящие вдали от театра имеют право говорить, что театр падает и томится отсутствием талантов; мы же, стоящие близко, не имеем этого права; напротив, пристальное наблюдение открывает нам много надежд в будущем, и даже в ближайшем будущем.

Старый актер имел подобие героя, пока у него был талант. Бездарный герой мгновенно превратился в забулдыгу. Новый актер сбросил со своих плеч традицию дутого героизма, потому что ему стало не до того: перед ним еще в ученические годы открылись пропасти, противоречия и прозрения современной души. Человек истинно современный нам *не может* обойти эти противоречия; надо си-

деть всю жизнь в своем кабинете, или служить в департаменте, или жить в понятиях XVII века, чтобы избегнуть их. И противоречия эти, будь они восприняты самым наивным образом, не могут не быть мучительными, ибо достигают сердца человека, касаются самых интимных сторон жизни, о которых не всякий поведает другому, и тем самым заставляют человека не заботиться о маске, не дорожить своим только добром, но наблюдать во всем окружающем печать своего раскола. И вот новый актер – уже не масочный герой, а человек, страдающий с другими вместе, человек эпохи «крушения индивидуализма». Он, в общем, не талантлив, потому что эпоха раскольническая, мучительная, переходная. Но он уже задумчив; его душа уже истончается и образывается; его уже терзают сомнения в себе и окружающем, а сомнение – это верное начало знания. Старый лицедей мог быть предрезостным во всем, но для него оставались незыблемыми подмостки и его собственное, раздутое героизмом «я». Новый актер может быть робок и неуверен в себе на подмостках, но у него есть уже тот таинствен-

ный пафос дерзости, который способен превратить нашу жизнь в сплошной и никогда не бывалый праздник. Этот пафос – страдание, вырастающее до неба и вновь возвращающееся к нам оттуда горящими лепестками роз; этот пафос – готовность всегда погибнуть лишь с тем, чтобы гибель была прекрасна; готовность к творческой гибели, которая озаряет внутренним светом лицо человека, дает ему сверхъестественные силы для одоления преград, освежает прохладным ветром старую, затхлую душу. За обломками старой разрушающейся психологии всегда сквозит свежая человеческая душа.

Итак, актер приобретает черты нового человека. Ему уже не чуждо страдание и сострадание, то, что снимает лживую маску с лица и открывает доступ к чужой душе. И, несомненно, это роднит его с писателем. Еще сильна старая ненависть лицедея и старое пренебрежение аристократа духа, но уже есть какая-то возможность протянуть друг другу руки и отдаться вместе одной работе.

Я старался описать подготовленное исторически и господствующее теперь отношение между автором, режиссером и актерами и для наглядности, разумеется, многое подчеркнул и преувеличил; на самом деле отношения эти не совсем таковы. Прежде всего драматический автор вовсе не носит на лице своем резко выраженной и пренебрежительной гримасы, просто ему нет больше никакого или почти никакого дела до постановки собственной пьесы: сбыл с рук – и делу конец. Режиссер, со своей стороны, вовсе не настаивает на своей исключительной автономии, он готов пустить автора за кулисы, может быть потому, что не боится конкуренции, а может быть потому, что и ему не много дела до постановки произведения *по существу*. И, наконец, актеры тоже не питают ни особой ненависти, ни особой любви ни к сцене, ни к автору, ни к режиссеру, ни к пьесе. Они еще ужасно заняты собой, тревогами и страхами за свою несостоятельность. За театральными кулисами господствует скука и томление ду-

ха порою больше, чем даже в зрительном зале. Любовь и ненависть выродились и с роковой неизбежностью перешли в следующую стадию своего развития, имя которой – «наплевать». Картина очень неприглядная. Представим же теперь себе, обратно, самое лучшее, что может дать, при современном состоянии русского театра, сценическое представление, ну хоть в Петербурге. Конечно, мы представим себе при этом произведение не слишком утонченное, не спорное в сценическом отношении, с одной стороны, произведение не тенденциозное – с другой, произведение не будничное, но и не целиком фантастическое, – с третьей. Мы возьмем, конечно, высокую драму или высокую комедию, то есть такое произведение, которое, оставаясь творением истинно художественным, должно при посредстве высокого смеха или глубокого страдания очищать душу воспринимающего. Пусть это не будет даже древняя «Гроза» Островского или «Женитьба» Гоголя. Предположим, что написана или переведена с чужого языка такая новая драма, которая бесспорно обладает действием и, следовательно, подле-

жит сценическому воплощению, в которой есть сильные порывы, занимательные и эффектные положения, возрастающий пафос, большая и умелая развязка. Предположим, что или режиссер, по редкости случая, воспринял авторский замысел с благоговейной тонкостью и чуткостью, или автор вдруг возлюбил театр, декорации, бутафорию, запах кулис, постиг все непонятные термины и с восторгом смышленного младенца сыплет ими направо и налево, причем попадает как раз в точку. Предположим, что актеры забыли интриги и так воспылали жаждой играть пьесу, что героиня охотно согласилась играть служанку в королевском дворце, а третьестепенному актеру без всяких споров и от чистого сердца отдали роль скорбного принца; а художник создает тем временем очаровательные декорации, костюмы и позы. Словом, все идет как по маслу, и на спектакле, что называется, комар носа не подточит: героиня играет служанку с должной скромностью, и скорбный принц совершенно на месте. Автор простирает объятия режиссеру, режиссер – автору, все взаимно благодарят друг друга за вы-

учку и за солидарность, и, при громе аплодисментов, шестьдесят восемь участников торжества выходят кланяться семнадцать с половиной раз. Это ли еще не самая большая, не самая чудодейственная скука? Скука – шестьдесят девятое действующее лицо, которое безмолвно стоит тут же, около размалеванной кулисы, самодовольно разглаживает ее своей мерзостной костлявой ладонью и даже не раскланивается с публикой, потому что слишком хорошо знает, что черед ее придет завтра утром – не позже, когда участники и зрители торжества проспят. Может быть – раньше утра, глубокой ночью, когда самый прозорливый участник торжества, с бледным лицом, готов «отойти в угол, наклониться, точно собираясь плюнуть, и выстрелить себе в рот, еще пахнувший вином», как одно действующее лицо в «Призраках» Леонида Андреева. Дай господи, чтобы это была *только скука*, та здоровая скука, когда хочется плюнуть на все, что манило, нравилось, влекло. Но если заведется *тоска* и запоет вблизи, как шарманщик на дворе в последние осенние дни, тогда не легко сдобровать прозорливому человеку.

Та действительно великая, действительно мучительная, действительно *переходная эпоха*, в которую мы живем, лишает нас всех очарований, и на всех перекрестках подстерегает нас какая-то густая мгла, какое-то далекое багровое зарево событий, которых мы все страстно ждем, которых боимся, на которые надеемся. Кажется, ярче всех до сих пор трепет нашего рокового времени выразил тот же Леонид Андреев.

«Великолепный, чрезвычайно богатый зал. Статуи, картины старых и новых мастеров, мозаика, мрамор, тропические цветы... Из предосторожности горят не все огни, и освещен зал тускло; всю заднюю стену занимают большие, почти до пола, окна, за которыми клубится ярко огненно-красное зарево пожаров. Когда в зале темнеет, на пол, от окон, ложатся широкие багровые полосы, и люди, стоящие у окон, бросают длинные черные тени. В том, как беспорядочно расставлена мебель, и в том, что хозяев трудно отличить от гостей, в движении танцующих, в забвении некоторых приличий чувствуется страх и ожидание. Музыка, помещающаяся

на хорах, то начинает играть громко и бра-
вурно, то беспорядочно замолкает; и одна ка-
кая-нибудь труба нелепо долбит свою ноту и
сразу испуганно обрывается – точно охнув.

Движения собравшихся суетливы. Быстро
образуются группы и так же быстро распада-
ются, *потому что все ищут нового и успокаи-
тельного*; почти никто не сидит. Часто с осто-
рожностью подходят к окнам и заглядывают
на улицу, иногда безуспешно пытаются задер-
нуть прозрачные гардины.

И во все время картины где-то недалеко бу-
хает набатный колокол голодными призыв-
ными звуками; и кажется после каждого осо-
бенно сильного удара, что ярче стало зарево и
беспокойнее движения гостей. Удары колоко-
ла то учащаются, и тогда в них чувствуется
надежда, радость, почти торжество, то стано-
вятся медленными, тяжелыми, печальными,
точно устали и руки и сердце старого Звона-
ря.

Так же непрерывно слышится хриплый
рог *Смерти*. То далекий, то до ужаса близкий,
он минутами заглушает все остальные жи-
вые и мертвые голоса; и тогда как бы сами

гаснут многие огни, и все замирает в неподвижности, и по полу ложатся длинные черные тени от ярко багровеющих окон» («Царь Голод», начало четвертой картины).

Да, мы накануне «великого бунта». Мы – накануне событий, и то, что не удалось один, другой и третий раз – удастся в четвертый. Закрывать на это глаза – это ведь только «переход к очередным делам». Сколько бы мы ни танцевали, движения наши, хотя бы маленькие, почти неприметные, выдадут нас. И «мебель беспорядочно расставлена», да и «хозяев трудно отличить от гостей», да и «некоторые приличия мы забыли» – действительно забыли. Те, кто доволен настоящим, пусть успокоится: ведь это очень мало еще заметно, и приличий забыто еще не так много, так что можно еще не трудиться выгонять из своего салона людей, забывших эти *маленькие* приличия.

Итак, мы живем в переходное время, надеюсь, это ясно всем? На перекрестках подстерегает нас тоска, но, если вам угодно, наймите хорошего извозчика и поезжайте смело, она пока не догонит вас, и даже вы с вашими да-

мами окатите ее грязью с резиновых шин. И она, как голодная шавка, подожмет хвост, если вы плеснете в нее золотым шампанским. Только вот не станет ли вам скучно по другим каким-либо причинам? Ну, например, разонравятся вам ваши дамы, или шампанское, или дрожки? Дай Бог. Не все же веселиться, пора и поскучать – не пора ли? Не пора ли? Остаться одному, как шест на снежном поле, растратить душу, закручиниться и не знать, куда пойти, – стать «нищим духом». «Надо же человеку, чтобы было, куда пойти», – говорил Достоевский. Должно быть надо. И вот, вероятно, единственная дорога для человека, который остался один, потерял душу, обнищал: дорога к делу. А для того, кто изведал сладость, а потом и горечь старых дум и старых дел, остается живым только одно *новое дело*.

Для этого нового дела есть богатая почва во всех областях русской жизни, русской общности, русского искусства. Такая благодарная почва, как ни в одной стране. И, так как сегодняшняя тема моя – драматический театр ближайшего будущего, – то я и буду го-

ворить о новом деле, которое представляется мне реальным и воплотимым в этой области русского искусства.

Каждый день мы видим своими очами, слышим своими ушами многообразные примеры умственного и нравственного упадка. Мы читаем у критиков журнальных и газетных бесконечные жалобы на полную несогласованность современных явлений в любой области. Более слабые пищат жалобно, как мухи, попавшие в паутину, более сильные клеймят презрением современников и указывают на лучшее будущее, более отчаянные каются публично, как бы становясь на колени среди площади, каются в том, что и они сами заражены противоречиями, которым нет исхода, что они не знают, чему сказать «да», а чему «нет», что это и вообще невозможно при современной неразберихе, что они *потеряли критерии добра и зла*.

Есть во всем этом чрезмерная радость, соленая морская волна такой широкой радости, в которой легко захлебнуться пылающему сердцу. Кто-то строгий отпустил наконец рабов своих, но отпустил не с миром, а злобно, швырнув их в глубокий омут, бросив вслед

им золотые цепи: «Освободитесь, как сами знаете». И вот – мы в омуте, мы захлебнулись в Душной волне, и, кажется, под нами нет дна. Но мы захлебнулись еще и небывалым восторгом освобождения, ибо все, что осталось от прежнего рабства, как бы сосредоточено в этих страшных вблизи, но безобидных издали, водах омута. Стоит доплыть до берега – мы выйдем, и почувствуем под собой землю, и увидим, что вода, которая сковывала члены, – нестрашная, обыкновенная заводь речная – «лесная топь». Если мы сильны, мы доплывем, если слабы, – утонем. Но рядом со мною, борющимся и надеющимся на свою силу, – я вижу ясно – есть *другой*. Я вижу ясно, что он силен, и надеюсь на него так же ярко, как он надеется на меня. Мы пышем друг на друга полымем взаимной надежды. А вот там – еще многие – и они доплывут. Могут – значит должны. Но все мы еще рассеяны и не сошлись на желанном берегу, оттого каждый из нас плывет и борется со стихией *по-своему*. Борется не на жизнь, а на смерть, но издали можно подумать, что это – веселое плаванье, точно морская прогулка беклиновских кен-

тавров, речное веселье красивых наяд.

Да, среди нас нет согласия. Не только между отдельными людьми, но и в каждой отдельной душе выросли преграды, которые нужно рушить во имя цельности и единства, преграды разбивают наши силы, и часто – слишком часто – мы говорим человеку: «Люблю тебя», уже точа нож на него за спиною. Мы говорим: «Презираю тебя», ничего в этот миг не желая так сильно, как броситься к нему и заключить его в братские объятия. Мы говорим женщине: «Ты – весь мир для меня», – и вот уже она опостылела нам, и мы страстно жаждем, чтобы весь мир просиял для нас вдали от нее, чтобы ее тяжелая тень ушла из этого мира. Я знаю, и знаю не один, всю эстетическую ценность этих двойственных переживаний. И в них есть свой восторг, ибо ничто в этом мире не избавлено от душевной, грозовой дымки восторга, и во все может влюбиться душа. Но эстетика – не жизнь, и если первая венчает изменника, уничтожающего любимое, то вторая беспощадно карает его и бьет бичом Судьбы, лишает его силы, связывает ему руки и «ведет его туда, куда он

не хочет», – дальше от берега, в глубь речного затона.

И, может быть, вся наша борьба есть борьба за цельность жизни, против двойственности эстетики. Это – как бы новое «разрушение эстетики». И в этой борьбе терзает нас новое, быть может самое глубокое, противоречие: мука о красоте. Ведь жизнь – красота. Как бы, «разрушая» эстетику, сокрушая двойственность, не убить и красоту – жизнь, цельность, силу, могущество. Вихрь чувств, мыслей, движений вдохновения, страсти, бессилия, отчаянья: где добро и где зло? Чему сказать свое прямое «да»? Кому крикнуть свое честное «нет»?

Но я должен вернуться к теме. – Критики были бы правы в своих безысходных жалобах на современное растление и праздное брожение общественных и личных сил, если бы снега, застилающие наши дороги, не дышали нам в лицо весной. Пока лежит снег, мы не знаем, куда идти, где приклонить голову. И вот мы свидетели давно не слыханного: передовые умы сравнивались по отношению к некоторым вопросам с умами, не могущими от-

дать себе отчета в самых простых явлениях. Передовые умы не могут сказать прямого «да» или «нет», противоречия и двойственность заразили всех поголовно. Мы говорим обо всем так вяло и так бледно – но почему? Потому что в корне всех проблем, развернувшихся перед нами, лежит одна какая-то гигантская предпосылка, имя которой – *сомнение*. Нас приглашают к гносеологическому обоснованию наших суждений. Я не думаю, чтобы это было воистину хлебом для нас. Теория познания может оказаться самым тяжким камнем для того, в ком заражены сердце, кровь и воля – заражены горестными восторгами современности.

Мы страшно много говорим *о театре*, вмешиваемся во все подробности, закулисные вопросы становятся модными, слово «стилизация» – достоянием распивочных листков; публика готова слушать самые конкретные и самые отвлеченные речи о театре прошедшего, настоящего и будущего. Но чем больше мы говорим об этом, чем глубже зарываемся в подробности истории и техники, тем неумолимей восстает перед нами основной вопрос. Ре-

чами этого вопроса не заглушить. И вот я хотел бы встретить человека, который от чистого сердца, глядя мне прямо в глаза, ответит мне: *нужен или не нужен театр?* Я знаю, многие сочтут этот вопрос праздным, грубым, утилитарным. Я не отрицаю страшной опасности утилитарной постановки вопросов об искусстве, но, как мне уже приходилось писать, считаю эти вопросы глубоко современными и насущными. Такого вопроса «конем не объедешь»; если формула «искусство для искусства» пуста, как свищ, а формула «искусство для жизни» – плотна и противна, как сытное кушанье, – то лучше останемся без всяких формул, но не будем игнорировать того камня, на котором суждено всем нам споткнуться.

Итак, нужен или не нужен театр? Так же, как я знаю, что внешним образом все или почти все ответят мне: «Нужен», так же я знаю, что все скроют от меня свое самое тайное, самое глубокое сомнение. Ибо – где же *критерий*? Посмотрите на петербургские или московские театры – все без исключения.

«Театр не вышел из своего угнетенного состояния. О нем много пишут и говорят, на него тратят много денег, но, как культурная сила, он остается величиной ничтожной. *Театр остается местом развлечения*. Это развлечение бывает иногда красиво, изящно, не без идейного оттенка, чаще грубо, вульгарно, низменно; *но уже одно отношение к театру как к развлечению губит его*. Драматурги знают „свою публику“, публика привыкла к „своим драматургам“, и вечера, миллионы вечеров в тысячах дорогих и простеньких театров мира представляют из себя такое же убивание времени, как винт».

Это – цитата из замечательной статьи Луначарского – о социалистическом театре.

Примечательно, что эти слова как бы повторение смысла слов Лессинга, который говорит в «Гамбургской драматургии»: «Хорошо известно, как серьезно относились греки и римляне к своему театру, особенно же греки и особенно к трагедии. Напротив того, как равнодушно и холодно относится к театру наш народ! Откуда же это равнодушие, если оно не объясняется тем фактом, что греческий театр наполнял зрителей такими сильными и необычайными ощущениями, что они едва могли дождаться того момента, когда снова и снова будут испытывать их; мы же получаем от нашей сцены столь слабые впечатления, что редко считаем их стоящими затраченных денег и времени. Мы почти все и почти всегда идем в театр из любопытства, из моды, от скуки, из желания быть в обществе, из желания на людей поглядеть и себя показать; лишь немногие и очень редко идут в театр под влиянием других побуждений».

Итак, мы видим чрезвычайное совпадение мнений великого критика театра XVIII столетия – и критика начала нашего века... Если мы вслушаемся еще в слова Рихарда Вагнера,

сказанные им в годы революции прошлого века, и поверим ему, то совершенно отчаемся в реальной ценности какого бы то ни было театра в наши дни, ибо «добросовестный художник, – говорит Вагнер, – должен признать с первого взгляда, что христианство не было искусством и не могло никоим образом дать жизнь истинному живому искусству». «Истинная сущность искусства, которое в настоящее время заполняет весь цивилизованный мир, – индустрия, его моральная цель – нажива, его эстетический предлог – развлечения для скучающих. Из сердца нашего современного общества, из его кровеносного центра, спекуляции на широкую ногу, берет наше искусство свои питательные соки, оно заимствует бездушную грацию у безжизненных остатков рыцарской средневековой условности и благоволит спускаться с видом христианской благотворительности, которая не брезгует даже лептой бедняка, до самых глубин пролетариата и, нервируя, деморализуя, лишая человеческого облика, всюду, где разливается яд его соков.

Оно поселяется по преимуществу в театре

так же, как и искусство греков – в апогее своего развития; и оно имеет право занимать театр, так как является выражением общественной жизни нашей эпохи. Наше *современное театральное искусство* воплощает собой доминирующий дух нашей общественной жизни... оно как бы являет собою расцвет нашей цивилизации, подобно тому как греческая трагедия характеризовала апогей греческого интеллекта. *Но этот расцвет есть лишь расцвет гнилого общественного строя, пустого, бездушного и противоестественного*».

Сопоставим теперь эти мнения с мнениями о театре современников. Здесь представляет большой интерес недавно вышедшая «Книга о новом театре» (изд. «Шиповника»). И, конечно, прежде всего – это не книга, а величайший показатель нашей умственной разьединенности. Многие авторы говорят на совершенно незнакомых друг другу языках. Тем интереснее: это как будто ряд ответов на анкету о театре. Сколько мне известно, не все приглашенные к участию в этой книге дали свои статьи, но мы можем восстановить их

мнения по другим источникам.

Подробный обзор этих мнений не входит в мою задачу. Моя цель скорее – указать, в чем солидарны авторы ответов. И вот эта печальная солидарность:

1) Авторы говорят вдохновенно только о театре отдаленного прошлого и отдаленного будущего, как бы махнув рукой на ближайшее. Как только они пытаются дать точный рецепт или практический совет, голоса их срываются, мнения обесцениваются. Вот почему всего более зажигают нас мысли о театре – Луначарского (автора выше цитированной статьи) и Вяч. Иванова (изложившего свои взгляды в ряде статей, как, например, «Предчувствия и предвестия» («Золотое руно», N 4 за 1906 г.) и др., помещенных не в этой книге). Оба эти писателя как раз придают мало значения современности, пламенно пророчат о будущем, один – о расцвете великого театра в будущем социалистическом строе, другой – о расцвете всенародного театра в будущую «органическую эпоху», – и оба говорят на разных языках.

2) Отозвались на анкету о театре критики

и поэты. Присяжные драматурги блистательно отсутствуют. Даже те, кто говорит о театре, часто не любит самого театра как такового, его кулис, его запаха, его праздничной жизни, той тяжелой радости преодоления материала, которая нигде не дает себя знать так сильно, как в театральном искусстве.

Подведем итоги. Говорят о прошедшем и о будущем театра; современный театр или коснеет в неподвижности, или предается искажениям, имеющим мало почвы под ногами. Что же, значит, суждено ему оставаться таким и впредь? Почва или обратилась в трясину, или совсем ушла из-под ног. Критериев нет, определенного «да» и «нет» сказать никто не может. Значит – смерть? Значит – не нужно театра?

Мы говорили об авторе, об актерах, о режиссере. Мы не сказали только об одном – о театральной публике, которая составляет незыблемую основу театра. С ней теперь или считаются рабски, или совсем не считаются. Но не так же ли поступает и она? Принимает рабски одно и безраздельно глумится над другим.

Вопрос о современной театральной публике и есть, по моему мнению, тот магический ключ, которым отпирается заколдованный ларчик. И отпирается просто.

Я говорил о том эффекте, который может дать лучшее театральное представление в наши дни: «внешний» успех, может быть, будет, но чем ярче этот внешний успех, тем больше данных к тому, чтобы проснулась и запела тонким голосом роковая тоска. Даром потраченный труд всегда дает себя знать, и вот, когда публика остается внутренне равнодушной после любого театрального представления, будь то Ибсен или Шпажинский, Метерлинк или Шекспир, с неумолимой логикой

возникает вопрос о ненужности всякого театра.

Я внимательно наблюдаю эту публику. Известно, какая разительная разница существует между верхами и партером. В партере всё больше говорят о сытных обедах, о родственниках и о политике, а наверху всё больше о Каутском и о студенческих делах. Об одном только не говорят нигде – это об идущей на сцене пьесе. Помню, Далматов играл «Короля Лира»; мне посчастливилось быть на представлении, быть может единственным, когда он играл с неподражаемым трагическим подъемом. Публика похлопывала из вежливости. Играет Дузэ – в антрактах скучно, а под конец все верхи бегут к рампе и, наступая друг другу на ноги, отхлопывают руки: во имя кого? Конечно, во имя знаменитой Элеоноры Дузэ, той, которая посетила Петербург, но только не во имя великой любовницы – Маргариты Готье. Идет в театре Коммиссаржевской «Строитель Сольнес» Ибсена, быть может величайшая из ибсеновских драм, – драма, в которой таинственный трепет диалога, одному гению доступный, заставляет забыть

вать все окружающее, – в театре скучно и серо, но под конец опять верхи бегут к рампе, за которой стоит для них не Гильда, а В. Ф. Комиссаржевская, популярная среди молодежи.

Так обстоит дело с Шекспиром, Дузэ, Ибсеном. Спустимся ниже. Идет «Пеллеас и Мелисанда» Метерлинка. Мейерхольд тушит все огни (прием, к которому я отнесусь совершенно отрицательно, так же как совершенно отрицаю всю постановку этой «трагедии» Метерлинка). Публика в полном мраке – чихает, кашляет, сморкается, начинают приходить в голову горбуновские анекдоты. Словом, не нравится, и «настроения» не выходит, но хлопают, говорят: «стилизация». Идет в Александринке «Вторая молодость» Невежина – пьеса тошнотворно старая, и играют ее до жалости дряхлые актеры, которым давно пора на «покой». Кашляют и хлопают. Говорят: «Савина». Идут у Красова «Черные вороны» – публика почувяла свое: на сцене страшно серо и средне, актеры – не актеры, а «светлые личности», слова – не слова драмы, а слова обличительного фельетона. Публика вдохновилась скукой и благодарит за каждый моно-

лог – аплодисментами среди действия. Итак, г. Протопопов – величайший драматург современности? Он нужен нам, как хлеб? Ведь он находчивый писатель, он сумел подмигнуть обывателю – либерализмом старой скуки, такой уютной и мещанской скуки, от которой на душе сладостно и трогательно. Безобидно, не страшно, ничего не хочется – только хочется того, чего «зуб неймет», как говорит старый привратник у Шекспира в ту страшную ночь, когда тан кавдорский зарезал короля Дункана.

Итак – «Черные вороны» Протопопова? Но в таком случае пусть закроются все театры мира, пусть заколотят свежим тесом все входы и выходы и пусть ласкает только весенний ветер жалостно шелестящую траву, которой поросли паперти этих храмов когда-то высокого искусства. Должно изгнать из храма торгующих, тех, кто пришел сюда «для забавы и смеха». Но ведь «Некто в сером», который сделался предметом беззубых газетных пародий, чье имя произносят уста любого интеллигентного забулдыги, – никто, как он, стоя неподвижно в матовом столбе бледного

света, бросил в зал со сцены тяжелые, роковые и страшные слова: «Смотрите и слушайте вы, пришедшие сюда для забавы и смеха, вы – обреченные смерти».

Может быть, этих последних слов никто не расслышал? Или если расслышал, то отчего же никто не закричал, не запротестовал, никто не заплакал, никто не убежал из театра?

Мне случилось смотреть представление «Жизни Человека» со сцены. Благодаря полной темноте можно было ходить по сцене, почти рядом с действующими лицами, смотреть на публику и слышать вблизи потрясающие и навсегда памятные мне слова пролога. Вся сцена до глубины была затянута сукном, как бы видно было торжественное и строгое лицо самого театра. Тут еще по-новому я понял всю важность и всю глубину театрального действия. В час представления – театр как будто корабль в трудном плаванье. Сосредоточены лица. Все говорят шепотом, ходят крадучись. В машинном отделении неподвижно, словно насторожившись, торчат бесчисленные рычаги, которыми регулируются свет и тьма. В открытый люк из-под сцены слышен какой-то

отдаленный, чуть заметный рокот – это из театрального зала. Когда опускается занавес, этот рокот становится явственным и грозным, как голос прилива. И, кажется, медленно содрогается все здание театра, точно тело большого корабля, в борта которого хлещут волны.

Но когда возвращаешься в зрительный зал, очарование падает, и видишь перед собой даже не толпу, которая, так или иначе, значительна, а просто людей, не имеющих друг с другом ровно ничего общего. И ясно становится тогда, что с *этой* публикой ровно *ничего не поделаешь*, что ее интересуют только собственные дела и делишки, что она будет через час спать – поголовно и страшно одинаково, будь на сцене Шекспир или Протопопов, Дузэ или провинциальная любительница.

Есть забавная картинка, изображающая французскую публику на представлении «Эрнани» V. Hugo (1830 г.). На сцене распростерта мертвая донна Соль, а в партере – энтузиаст вцепился в бороду почитателя классической поэзии. Если бы такие сцены происходили в

действительности, – кажется, все-таки было бы отраднее. Если бы верхи, например, подрались с партером, если бы публика, возмущенная пьесой или постановкой, хороша она или плоха, была способна закидать актеров гнилыми яблоками. Но этого не бывает и явно не может быть. Не может быть даже того, чтобы публика перестала ходить в театр, единодушно бойкотировала театр или пьесу. Всегда ходит публика во все театры, всегда почти одобряет, редко и робко свистит и шикает, а потом – очень скоро *привыкает* ко всему, не возмущается уже тем, что возмутило ее недавно. Значит, возмущение было мозговое, исходило не из глубины души, а явилось плодом досу-жих комнатных фантазий.

Все, что я говорю, слишком известно. Но я не считаю лишним еще и еще раз повторить, что *интеллигентная театральная публика наших дней* состоит почти целиком из «обреченных смерти», что мы, художники, никогда не примем ее суда над своими истинно живыми вдохновениями и над своим трудом; для нас она – *quantite negligeable* [1], и ее дело самой устраниться от нашего оскорбительного

к ней пренебрежения, от того, что мы на глазах ее, непосвященной, устраиваем ряд опытов, которым приличествовало бы оставаться в пределах «студии», если бы мы не пренебрегли до такой степени современным зрительным залом. Мы предупреждаем эту публику, что она, развлекая себя, занимается, в сущности, бессознательным *меценатством*, поддерживая в большинстве случаев безжизненные коммерческие предприятия, в каковые обратились наши театры. Мы предупреждаем ее, что она отныне уже не гарантирована ни от каких *сценических провокаций*, ибо мы, не получая *никакого* ответа, ни положительного, ни отрицательного, из зрительного зала, вправе делать всевозможные опыты и *действительно не знать*, что живое и что мертвое в наших исканиях. Мы вправе пользоваться *только своими критериями* красоты и уродства, добра и зла, потому что нам *не позволяют* услышать ярого возмущения или благосклонного голоса тех, кому театр действительно дорог и необходим, кто единственно способен «увенчать красоту и низвергнуть безобразия».

Тот, кому нужны развлечения, и только развлечения, – пусть уйдет из театра куда ему угодно – в кафешантан и оперетку. Я думаю, что простой гражданский долг обязывает не смешивать эти два совершенно различных ремесла. Я думаю, что сознание гражданского долга растет и в наши дни. Английская публика в последние годы, например, доказала с достойной всякого уважения, поистине европейской отчетливостью, что театр ей больше не нужен, и вот театры пали сами собой, превратились в арену для общественной забавы и смеха. Россия колеблется между двумя крайностями, ее театр как бы готов уже упасть до вкусов интеллигентной толпы, но непосредственное чувство истории говорит нам, что мы предпочтем другое устремление русского театра: к пышному расцвету высокой драмы с большими страстями, с чрезвычайным действием, с глубоким потоком идей. Это случится только тогда, когда театральную интеллигенцию, которой не нужно театра, сменит новая, молодая интеллигенция со свежим восприятием, с бодрым духом, с новыми вопросами, с категорическим и строгим «да»

и «нет».

Более, чем какой бы то ни было род искусства, *театр* изобличает кощунственную бесплотность формулы «искусство для искусства». Ибо театр – это сама плоть искусства, та высокая область, в которой «слово становится плотью». Вот почему почти все, без различия направлений, сходятся на том, что высшее проявление творчества есть творчество драматическое. В этой-то области подвергаются испытанию, и уже близко время, когда не выдержат испытания и рассыплются, как лепестки чахлых комнатных цветов, утверждения нашей критики о «смерти событий», бессильные утверждения людей, захмелевших от крепкого вина противоречий и от фальшивых крыльев, которыми награждает этих людей их легкая бесплотность. Именно в театре искусству надлежит столкнуться с самой жизнью, которая неизменно певуча, богата, разнообразна. Чем больше говорят о «смерти событий», чем длительнее роковая и всеобщая «забастовка» против плоти, которая характеризует наши дни, чем смертельнее ро-

ковая усталость, подлая измученность некоторых групп современного общества, – тем звонче поют ручьи, тем шумнее гудят весны, тем слышнее в ночных полях, быстро освобождающихся от зимнего снега, далекий, беспокойный рог заблудившегося героя. Быть может, как в былые дни, герой, шествующий в крылатом шлеме, с мечом на плече, вступив на подмостки театра, встретит только жалких и нереальных ведьм, этих «пузырей земли», по слову Шекспира, бесплотных, несуществующих, «мнимых, как воздух». Пусть разнесет их весенний ветер и пусть не внушат они нового убийства и вероломства новому гламисскому тану.

Мы говорим о близости театра больших страстей и потрясающих событий. Но едва герой этого театра вступит на подмостки, современная театральная публика покинет зал: ей уже не забавно и не смешно, ей неприятно громко; она устала, ей нужна мещанская жалобная жизнь на сцене или характеры, хотя бы самые утонченные, но все-таки удивительно смахивающие на ее собственный: безвольные, слабые люди, влекомые маленьким

роком, обреченные маленькой смерти, терзающиеся от маленькой любви, ну хоть – призрачные персонажи Мориса Метерлинка, писателя, отметившего своим литературным талантом целую большую эпоху, но, как мне кажется, органически враждебного театру, посягнувшего *кощунственно* на ту область, которая ему недоступна; на те высоты, где холодно и страшно, он хочет идти в автомобильной куртке. На снежных пиках он хочет выстроить театр «мира и красоты без слез», «un theatre de paix et de beaute sans larmes». Но лавина, которая погребла под собою даже Ирэн и Рубека, расплющит его картонный домик, разнесет в щепы его уютную буржуазную постройку.

Вы говорите мне: не вы ли сами создали тепловатую атмосферу в театре? Ваши драматурги снизошли в наши будни, променяли снежные горы на наши мирные долины, разучились будить в нас высокие чувства, охладели к театральному действию и углубились в безысходную психологию; ваши актеры потеряли темпераменты и голоса, стали бездарными граммофонами, утратили чувство сцены.

И вот – мы перестали нуждаться в вашем театре и ничего, кроме развлечения, от него не требуем.

Я отвечаю: в ваших словах есть правда. Особенно заслуживает внимания ваш упрек драматургам. Об актерах я еще поспорю: для меня вопрос – не лучше ли актеру хоть на некоторое время превратиться в жалкий граммофон, чем кощунственно превращать *всякое литературное* произведение в актерское достояние – кроить *либретто* из трагедий Шекспира, как делали это даже величайшие трагики недавнего прошлого? Заметьте, что чем гениальнее актер, тем меньше он (а вслед за ним и мы) обращает внимания на произведение, которое он играет, и высшим моментом *театрального* напряжения сплошь и рядом оказывается *безмолвная* сцена, которой автор не предвидел даже в ремарке (пример – Дузэ в «Даме с камелиями»).

Но если есть правда в ваших словах о драматурге и актере, то еще большая правда в том утверждении, что вы не вынесете того *большого действия*, которого мы страстно хотим и, смею думать, или достигнем, или по-

гибнем. Ибо для усталых и пресыщенных людей, требующих или сверхобыденного, или сверхтонченного, поставивших перед собою заранее ширмы общественных, классовых и государственных условий, не под силу весенний ветер новой красоты и новой морали. Если современная публика скучает и пожимается на представлениях драм Ибсена, который, по собственному признанию, говорил лишь о том, что *не* должно, отрицал и разрушал, – то с каким же смятением эта публика покинет театральный зал, как только раздадутся слова *утверждения* – твердые слова *о красоте долга*, о новых путях жизни?

На современной сцене и за кулисами во дворилась мещанская жизнь. Это оттого, что мы работаем в пустоте, оттого, что мы сами – инициаторы, исполнители и судьи. Из зрительного зала никогда не пахнёт на сцену свежим воздухом благословения или проклятия. И вот – маленькие события кажутся нам большими, как всегда, когда живешь в одиночестве: Морис Метерлинк стал нам казаться трагиком, г. Гофмансталь – воскресителем античной трагедии, г. Ведекинд – проповедни-

ком новой морали. Страшно и радостно подумать, как переоценится все это, как только мы получим ответ от новой интеллигенции, которая наполнит зрительный зал.

Я хотел бы говорить много о тех небесплодных семенах, которые уже брошены в землю, уже шевелятся там, о слабо зеленеющих ростках, которые с упорством и неуклонностью природы потянулись к воздуху и свету. Я хотел бы написать целую книгу о вестниках близкой бури, которая рождается в грозной тишине, о скованной дремотою большой думе всех деятелей театра. Пока мы склонны принять за глубину пронзительный крик мечущихся в воздухе ласточек, но есть уже иная глубина, тихое, грозное раздумье. Самое сердце театра дрожит, как перед подвигом.

Я не решаюсь говорить много о «народном театре» только потому, что с этим именем связано уже слишком много разочарований, сентиментальности, много всякого старья. Потому же я с большим страхом употребляю термин «мелодрама». И, однако, в том пути, который прошел *русский народный театр* ме-

нее чем за сорок лет своего существования, я вижу реальнейшее предвестие театра ближайшего будущего, а в развитии *мелодрамы*, которая теперь на устах у людей самых противоположных лагерей, – первый шаг навстречу новому театру действия и страстей. Я только резюмирую кратко:

История народного театра показала с непреложностью по меньшей мере следующее:

1) Рабочие и крестьяне действительно нуждаются в театре и, при всей случайности постановки этого дела у нас, доказали, что они требуют от театра *не только* развлечения, а чего-то более высокого, я полагаю – высокого искусства, как это явствует, например, из эффекта постановки «Грозы» Островского или «Женитьбы» Гоголя.

2) Свежие зрители народных театров чуждаются всяких тенденций, как это явствует, например, из протеста германских рабочих на партийном социал-демократическом рабочем собрании в Бреславле «против стремления социалистических беллетристов кормить их изображением их утомления, нужды, униже-

ния и т. п. Рабочие заявили, что далеко предпочитают старого Шиллера» (цитирую по статье Луначарского в той же книге «О новом театре»). Я полагаю, что именно через романтическую драму, в которой есть и мелодраматический элемент, пролегает путь к новым и вместительным драматическим формам. Мелодрама именно потому возбуждает наш интерес, что формы ее вместительны, что в ее фантастической и деятельной атмосфере могут ближайшим образом возникнуть подлинные черты искомого героизма, те большие деятельные характеры, которых по узости кругозора и по комнатной слепоте своей не может найти современная европейская и отчасти русская драматургия в окружающей действительности. Ройтесь на кладбищах, ставьте на ноги мертвецов, все равно они упадут, как беспомощные куклы, едва забелеет рассвет, едва вы отнимете от них свои старательные руки, заслышав близкий рог живого героя.

3) Жизненно нуждаясь в театральном искусстве и не принимая тенденций, навязываемых посторонними искусству соображения-

ми, народные массы, как это показал опыт, предъявляют совершенно особые требования к театру. Менее всего говорит им закулисная сторона дела, более всего – содержание представления. Второстепенно для них не только *имя автора, но и качество актерской игры*. Они могут довольствоваться хорошей, ясной читкой. Актер связан для них неразрывно с тем действующим лицом, которое он изображает. Совершенно не навязывая никому дела народного театра и совершенно не возвеличивая бледность современных актеров, я только считаю долгом своим отметить, что, даже при наших условиях, для многих деятелей современного театра есть только один *реальный выход: народный театр*.

Считаю необходимым сейчас же оговориться: полагая, что именно театр с новым зрительным залом, театр большого действия и сильных страстей способен в ближайшем будущем занять *первое* место, я вовсе не отодвигаю всего разнообразия современных театральных *исканий*. Пусть будут они только перенесены в область «студии», «интимных театров» и т. д., которым должно быть предо-

ставлено самое широкое развитие, потому что, разводя широкие и пышные сады, нельзя не иметь теплицы, где укрепляются слабые ростки и подготавливаются семена будущего. Само время покажет, что должно быть вынесено из этой теплицы на свет Божий, что зачахнет в ней, что – жизнеспособно, что мертворожденно.

Живое отношение зрителей народного театра сокрушит равнодушие автора; новые требования этих зрителей, требования *по существу*, независимо от имени и легенды, которая густо заплетает всякое имя, – победят писательское высокомерие и гордость. Живой и строгий зрительный зал даст критерий, хотя бы на первых порах требующий постоянной проверки. Эта публика, и никакая другая, даст актерам почувствовать реальность и жизненность их дела, даст им настоящие крылья; она потребует от актеров того, что они *в силах* дать ей *сейчас*, не заслонится от них сплошной стеной мелкого равнодушия и душевного холода. Только почуяв почву, готовую для того, чтобы напоить и взрастить семена, мы отдадим ей свои силы, свою душу,

свой подлинный пафос. Мы будем с теми, кто не обманет, и дай Бог нам скорее почувствовать всем сердцем, что «кто не с нами, тот против нас». Зрительный зал театра должен быть воплощением самой Судьбы, которая беспощадно бьет тонким и язвительным бичом за каждый фальшивый шаг и зато уж – благословляет и щедро одаряет за каждый живой и смелый поступок. Лишь тогда, когда за наши рампы перестанет глядеть тысячью очей пресыщенная, самомнительная, развлекающаяся толпа, лишь тогда мы почувствуем *ответственность*, получим возможность руководиться сознанием *долга*. И тогда только, на *реальной* только почве, возродится высокий театр с новым репертуаром и новыми актерскими дарованиями.

Уже в самом понятии «*народный театр*» содержится указание на переходность эпохи. Понятие предполагает наличность «народа», который ни в чем не согласен с «интеллигенцией», оторван от нее, не может подойти к ней так же, как и она никогда не соблаговолит «снизойти» до него. Мы знаем, что даже в наши дни понятие это наполовину устарело,

что кадры «интеллигенции» неустанно пополняются все новыми силами, которые не сегодня-завтра возвысят свой голос, предъявят новые требования, запоют новые песни. Те из нас, кто ждет от них нового, свежего и сильного, должны быть во всякую минуту готовы к торжественной встрече. Те, кто боится их, ненавидит их, оберегает семьи, сундуки с добром и милые родственные отношения, пусть будут готовы хоть погибнуть, ибо «неизменен и размерен событий трепет роковой». И вот «народный» театр наших дней имеет уже все данные для того, чтобы быть наполненным не только «темным» народом, но светлыми и сознательными силами этой непочатой стихии.

История русского народного театра, несомненно вступающего в новую творческую фазу своего развития, сохранила нам прекрасный миф, который, как платоновский ἀνάμνησις [2], отныне предстоит нашим очам. Это относится к тем *незапамятным* временам истории, когда «темная» публика внимала шумно и весело благородным речам старой морали с подмостков утлой сцены, кото-

рая помещалась в садах «обществ народных развлечений». То была благородная забава, а над Россией плыла тихонько и веяла самая ранняя, самая сладостная весна. И под бледно-синим северным небом, на серых подмостках, на фоне дешевых декораций и красной вечерней зари, среди голых сучьев тополей с едва разбухающими почками – в чудесный восторг и драгоценное умиление приводила весь народ красавица актриса, мещанка с пылающими черными глазами, когда лебедью выплывала она на сцену и рассказывала незабвенные сны Катерины о лампадках, о светлом солнечном столбе в соборном куполе, о запахе кипариса, о тройках, о Волге: «Уж не снятся мне, Варя, как прежде, райские деревья да горы; а точно меня кто-то обнимает так горячо-горячо и ведет меня куда-то, и я иду за ним, иду... Сделается мне так душно, так душно дома, что бежала бы. И такая мысль придет на меня, что, кабы моя воля, каталась бы я теперь по Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке на хорошей, обнявшись...»

Наши сны близки к действительности. Слова наши готовы воплотиться. И весна на-

ша – поздняя весна, и на небе уж грозовые тучи. Слова героини великой символической драмы Островского сбываются, ибо идет на нас Гроза, плывет дыхание сжигающей страсти и стало нам душно и страшно. Не сегодня-завтра постучится в двери наших театров уже не эта пресыщенная толпа современной интеллигенции, а новая, живая, требовательная, дерзкая. Будем готовы встретить эту *юность*. Она разрешит наши противоречия, она снимет груз с усталых плеч, окрылит или погубит. И мы вовеки не забудем пророческих слов великого строителя Сольнеса, проникнутых вещим, грозвым трепетом: *Юность – это возмездие.*

Примечания

1

величина, не заслуживающая внимания
(фр.)

2

Воспоминание (греч.)