Радлов С. Э. **Статьи о театре: 1918 – 1922**. Пг.: Центральное кооперативное издательство «Мысль», 1923. 95 с.

Предисловие 5 [Читать](#_Toc284444611)

О единой воле в театре 7 [Читать](#_Toc284444612)

Электрофикация театра 15 [Читать](#_Toc284444613)

В двести первый и последний раз о кризисе театра 25 [Читать](#_Toc284444614)

Слов творец или кормчий человеков 30 [Читать](#_Toc284444615)

Яго 35 [Читать](#_Toc284444616)

О массовом действе и вещах более важных 37 [Читать](#_Toc284444617)

Массовые постановки 41 [Читать](#_Toc284444618)

Угроза кинематографа 46 [Читать](#_Toc284444619)

Кинематограф, драма, пантомима 50 [Читать](#_Toc284444620)

«Скорбь бесконечная». (Современность в искусстве) 53 [Читать](#_Toc284444621)

Словесная импровизация в театре 57 [Читать](#_Toc284444622)

Обряд и театр 61 [Читать](#_Toc284444623)

О технике греческого актера 65 [Читать](#_Toc284444624)

{5} В этот маленький сборник статей вошло далеко, не все, что я написал за первые пять лет моей профессиональной работы в театре (1918 – 1922 гг.). Иное казалось мне утратившим свой интерес, иное я не мог разыскать и должен признать потерянным окончательно.

Не скрою, что повод к написанию той или иной заметки мог быть случайным. Однако, все эти статьи объединены — и не случайно — во-первых, единым и определенным пониманием театра, во-вторых, твердым намерением писать только по тем вопросам, на которые я имею отчетливый и несомненный для меня ответ. В силу этих свойств, надеюсь, окажется эта книга небесполезной для читателя-профессионала.

К мыслям, здесь изложенным, приведен я двумя путями: практическим — главным образом двухгодичным ведением моего Театра Народной Комедии и теоретическим — тремя годами лекций на Курсах Мастерства Сценических Постановок по режиссуре и впервые в России введенному мною курсу драматургии, как прямому обучению искусству сочинять спектакли для сцены.

Статьи эти почти совсем не затрагивают последнего года моей театральной работы, приведшего меня к совершенно новому осознанию существа актерского искусства. Но здесь — время не рассказывать, а показывать, и я предпочитаю уступить место актерам, моим товарищам по работе этого года, и лишь после этого дать теоретическое обоснование новым формам, создаваемым нами в искусстве театра.

Декабрь 1922 года

# **{7}** О единой воле в театре

Жизнь многословна. Искусство лаконично. Жизнь противоречива. Искусство едино. Все, что с нами случается, есть плод борьбы и столкновения тысячи явлений, мириады причин и следствий; но картина, сонет, глиняный торс рождены Болевым устремлением своего единого творца, в последний миг захотевшего, чтобы они возникли и стали быть, и создавшего их. Единое в мире, торжествует искусство постоянную победу человеческой воли над роком и случаем. Неужели же мы захотим лишить театр этого божественного превосходства над жизнью и вернуть его обратно в нелепый жизненный хаос? Одно из двух: либо театр — не искусство, и то, что родится из его недр, спектакль-зрелище, есть своеобразное проявление жизненных начал человеческого коллектива — нечто вроде взрослой игры в горелки (а такое мнение может быть подхвачено людьми, выводящими театр из инстинкта игры, особенно если они спутают явление современности (театр) с силой, его породившей (игрой), т. е. смешают человека с обезьяной), либо спектакль есть произведение искусства, т. е. театра — и тогда мы имеем право постулировать бытие единого творца этого произведения.

На этот путь — «от суетно-обольщающего разъединения к неложному единству» — решительно и твердо вступил еще в 1908 году Федор Сологуб («Театр одной воли» в сборнике статей «Театр», 1908 г.). В увлекательных, по-сологубовски певучих словах утверждает он, что тирания актера несносна для автора и вредна для трагедии, так же, как {8} и каприз режиссера, что действующий и волящий в трагедии только один и, наконец, что драма «так же произведение одного замысла, как и вселенная — произведение одной творческой мысли. Роком трагедии, случаем комедии является только автор». И вот мы стремительно, хотя и незаметно, скатились с ледяной горы. Ведь, нам было важно узнать, кто единый творец *спектакля, о пьесе* же знали мы это и раньше. Но, может быть, путь Сологуба верен, и остается только распространить полномочия и силу автора на весь спектакль, чтобы подчинить его единству, вожделенному нами? Ответить предоставим Сологубу. «Таким представляется мне театральное зрелище: автор или заменяющий его чтец… сидит около сцены где-нибудь в стороне. Перед ним стол, на столе — пьеса, которая сейчас будет представлена. Чтец начинает по порядку с начала: название драмы. Имя автора… Выходы и входы актеров… Все ремарки, не опуская даже и самых маленьких»… и дальше, слушайте, слушайте! «Если актер забудет слова, чтец читает их, так же спокойно и так же вслух, как и все остальное».

Довольно. Можно не продолжать. Отвратительная картина говорит сама за себя. Теперь мы видим, что иноземный кандидат чуждой нам профессии и не нашего ремесла покушался на трон театра, но изображение его царства, им же нарисованное, оказалось столь неприглядным, что этот претендент безусловно останется без поддержки. Подумайте только: так велика оказалась не театральность писателя, что он хотел нас закабалить даже не живым произносимым словом, а печатной книгой с ее типографским шрифтом и пронумерованными страницами. Итак, предложение Сологуба мы, конечно, должны отвергнуть, но слова его об авторе — роке трагедии благодарно запомним.

{9} Претензии на власть со стороны художников или музыканта по существу настолько неосновательны, что мы в праве сразу обратиться к четвертому кандидату — режиссеру. Его полномочия так непомерно расширились за последние десятилетия, что кажется соблазнительным признать его права.

Несомненно ведь, что в режиссуре мы имеем дело с искусством большим, самостоятельным и sui generis.

Но беда в том, что искусство его коренным образом отлично от работы живописца, поэта, композитора.

В основе их творчества — непосредственный толчок от природы, прямое восприятие ее, как бы ни было сложно ее преображение в самом процессе творчества. Режиссер же видит лишь отраженный свет природы, переданный ему через талант автора. Ошибочно было бы думать, что он так же свободен от пьесы, как живописец от сюжета, на котором он остановился. Для возрожденного художника, воплощающего «Благовещение», даны лишь основные темы композиции: одна коленопреклоненная фигура, одна стоящая, окно, пейзаж и т. д. В *трактовке* своего сюжета он полновластный господин. Нам же, режиссерам, дается тема, уже определенным образом трактованная, кусок природы, уже увиденный чужими и острыми глазами. Не луч солнца, а преломление его в чужом сознании.

Итак, сюжет пьесы — это глина, которую мнут два ваятеля — автор и режиссер (об актере речь еще впереди). И, получив глину, уже оформленную, режиссер, чем талантливее и своеобразнее его дарование, тем более готов, переиначить, исказить, разрушить творчество своего предшественника, лишь бы полнее и непреклоннее был выполнен его собственный замысел. На этом пути мы придем к многим острым и интересным попыткам, но ясно, что мы будем, как никогда, далеки от стройного, цельного произведения искусства, созданного единой творческой {10} волей, которое мы решили постулировать в театре. Безусловно, так веселившая нас когда-то евреиновская пародия на «Ревизора», изображавшая четыре режиссерских искажения Гоголя, имела в своей основе очень здоровую и логичную постановку вопроса.

Итак, сознанию единого владыки и господина над сценой препятствует сильнейшим образом тяжба между автором и режиссером. Приступим же к беспристрастному суду.

Как нам это сделать? В мире логики мы можем опираться на незыблемые законы мышления, в этике — на установленные нами понятия добра и зла. Но говоря об искусстве, мы можем ссылаться только на традицию, только на данные опыта, свидетельствующего нам о жизнеспособности тех или иных форм и видов его существования. Нам очень трудно говорить: так, а не иначе должно сложиться будущее театра; и несравненно прочнее наше положение, когда мы идем путем экспериментальным, сделав полем испытаний мировую историю театра. В прошлом и будем искать правильного взаимоотношения режиссера и автора.

Прежде всего: когда появился на свет первый профессиональный режиссер? Об актере ответить проще: когда Эсхил изобрел разговор двоих на сцене и присоединил к себе, доселе единственному актеру, второго, не автора читаемых им стихов, то в этот момент и возникла профессия актеров. Но передавать кому-нибудь режиссерские бразды правления у Эсхила не было физической необходимости. И он по-видимому до конца своих дней оставался «дидаскалом», учителем своего хора — очень сложная задача, в которую входило и музыку написать, и сложить стихи, и создать новый танец, который должен был быть выучен двенадцатью хоревтами. — Поэт, актер, балетмейстер, композитор — вы думаете, этим ограничивает Эсхил {11} божественно-беспредельные полномочия своей творческой воли? Древние ученые повествуют вам, что его изобретательская энергия распространилась на костюм актера, технику выделывания масок и сочинение многих доселе невиданных театральных машин, применение которых должно было наполнить изумлением и ужасом души ошеломленных зрителей… Но что это? Неужели здесь, на первых шагах наших поисков, на заре европейского театра, в пеленках зарождающегося искусства видим мы его, единого автора цельного спектакля, подлинного носителя единой воли в театре?

Утопия, — возразят мне скептики, — утопия и романтические бредни. Ведь театр при Эсхиле — разные там котурны, маски и прочие примитивные условности, начиная с самих его трагедий, в которых ни действия, ни характеров… Для того, чтобы отсюда могло развиться современное высокое и тонкое искусство театра, и понадобилась та дифференциация, то распределение сил, без которого немыслим истинный прогресс, а потом… ну, конечно, Эсхил был таким гением, чтобы совместить в себе несовместимое, но ведь это исключение, на котором нельзя строить правил.

— Позвольте однако же установить сразу, что мы именно и стараемся создать *правила для исключений*, ибо искусство само по себе исключение, и творцы его исключение тоже, следственно, и всякие построения того, что *долженствует* быть в искусстве, суть расчеты на гениев, а не на рядовых работников искусства. Иначе говоря, дайте гению указать нам правильный путь, расчистить заросли, а потом и мы, смертные, последуем за ним с поспешной горделивостью. Для того, чтобы стать вторым Эсхилом, надо быть вторым Лейбницем? Так станьте вторым Лейбницем или Эсхилом, и я признаю ваши права над театром. Идеальная конструкция должна рассчитывать на идеальных ее воплотителей.

{12} Теперь дифференциация и специализация… Мне вспоминаются специалисты-врачи, так блестяще осмеянные Бернардом Шоу. Но, конечно, это дело вкуса; вернемся лучше к нашему исторически-экспериментальному пути. Исследователи правильно замечают, что все эти «орхесты» (балетмейстеры) или «дидаскалы» (режиссеры), как Феспид Пратин, Кратин, Фриних, были не в большей степени поэтами, чем ремесленниками сцены; о высоте и изощренности их искусства нам судить трудно. Но поверьте мне, что Эсхиловы «Хоэфоры» (Приносительницы возлияний) ни в чем не уступают, даже технически, через 50 л. после этого поставленным последним трагедиям Еврипида и во много раз превосходят их внутренней напряженностью, металлической полновесностью действия. Не порывал со сценой и блестящий преемник Эсхила, легкоживущий Софокл. Недаром же сохранились в памяти времен его актерские выступления: в Фамире-Кифарэде, где он блеснул своею игрой на кифаре, и в роли Навзикаи, когда он пленил зрителей изображением танца с мячиком.

Но суровый, отвлеченный, задумчивый Еврипид действительно расстался с техникою сцены. Требовательный и чуткий афинянин ответил ему на это постоянными провалами его пьес. Вряд ли остался Еврипид дидаскалом своих творений: здесь-то, по-видимому, и вынырнул «иподидаскал» — помощник режиссера, которому Еврипид стал доверять постановку своих трагедий. Без этих профессионалов театра не могли обходиться и все те последующие трагики, в жилах которых было больше риторски-интеллигентской крови, чем огня «ремесленников Диониса». Демосфен упоминает нам уже о знаменитых режиссерах — разумеется! ведь к его времени не осталось даже сносных авторов трагедии. Зато какой расцвет самовлюбленного актерства при полном упадке драматургии! Конкурсы актеров одновременно с состязаниями поэтов; гастроли {13} афинских знаменитостей у македонского Филиппа в минуты самой жестокой борьбы Афин с Македонией; полная свобода от податей и воинской повинности; беззастенчивая переделка текста ролей, возмущавшая уже Аристотеля и приводившая в ужас александрийских ученых. Вот достойные и естественные плоды пресловутой специализации. Почитайте Лукиановские насмешки над трагическим актером — и вы поймете, как захирели и сцена, и поэзия, отделившись друг от друга.

И дальше, путешествуя по временам и странам, сбирая пышнейшие цветы театра, что мы видим? Италианскую импровизованную комедию, где автор и режиссер распылены и растворены в созидающем коллективе актеров, комедию, чудесно цветущую рядом с сухим существованием литературных пьес; сцену Плавта, горячо любимую римлянами — недаром автор был не только драматургом, но, по-видимому, и директором театра, и спустя недолго «образованная» литература Теренция, которую публика постоянно покидала ради канатных плясунов; нашего единственного Шекспира, режиссера, директора и исполнителя многих ролей, как, напр. отца-Гамлета; всех его современников-драматургов, которые неразрывно связаны с живою жизнью сцены; Мольера, умершего почти на подмостках; австрийца Страницкого, гениального Гансвурста, игравшего главную роль во всех своих пьесах, — неужели же для нас ничто опыт столетий? В том-то и дело, что автор должен быть от театра, режиссер от поэзии. Как композитор не может создать оркестровой музыки, не изучив, не услышав, не зная тех инструментов, сквозь которые запоет его творчество, так и автор, — не тот, кабинетный писака, который мусорит сцену своими бумажными выдумками, а истинный, не слов творец, а всего спектакля, — должен заранее слышать, какие голоса произнесут его слова, должен быть влюбленным в актера, как в глину {14} ваятель, должен *творить для своего инструмента*. Как фаготы и скрипки, пусть звучат в сознании поэта тенора и контральто изученных им и любимых актеров. Поэтому нам понятно, чем должен был быть Ричард Бербедж для вдохновения Шекспира, почему Софокл так настойчиво держался своей постоянной тройки актеров, как мог он подчинять свое вдохновение строгой расчетливости, распределявшей все роли между этой тройкой так, чтобы актеры поспевали переодеваться за кулисами. Здесь перед нами техник сцены, знающий не только — как он «это задумал», но и как «это выйдет на сцене».

Быть может, вся беда нашего русского репертуара в том и заключается, что русские драматурги были слишком от литературы, слишком прочны в этой профессии, слишком далеки от такого (превосходного!) взгляда на драматическую поэзию, который делал почти невозможным и нелепым печатание пьес наравне с «благородной» поэзией, который считал такую публикацию неприличной во времена Шекспира.

Но довольно истории. Теперь нам ясно одно, и притом главное, положение: истинный, идеальный носитель единой воли в театре, автор спектакля во всем его объеме, талант, все проникающий и обусловливающий на сцене, есть такой мастер сценической постановки, который соединит в себе *полномочия автора, режиссера, художника и музыканта*. Сколько раз в тысячелетие может он родиться, я не знаю — и это все равно. Я говорю о театре, каким он быть должен, а не о том, какому удобно бывать; не о бывании, а о бытии.

# **{15}** Электрофикация театра

## 1

Когда меня зовут поставить пьесу, прорежиссировать какой-нибудь спектакль, я не могу отделаться от глухой, осторожной, но очень неприятной мысли, что меня приглашают заняться кропотливой, почтенной, но не до конца творческой, какой-то *не той* работой.

Она для меня *не та* совсем не потому, что я собираюсь выбрать себе более спокойную и тихую профессию, не потому, что я со своей (может быть невысокой?) колокольни собираюсь оценивать большое и серьезное искусство режиссера.

Я чувствую в себе более ядовитую червоточину, скептицизм, разъедающий субъективные оценки.

Когда Рейнгардт ставит Софокла, Мейерхольд Мольера и Гоголя Станиславский, мне кажется, что все они делают очень талантливую, но не самую нужную для театра работу.

Не ударяет все это в самую живую жилу театра.

Александрийские ученые, не разгибая спины, писали комментарии к Гомеру, Еврипиду и Аристофану. Это очень толстые и очень полезные книги.

Мы, современные режиссеры, мечемся и хлопочем, создавая эстетические схолии к творениям драматургов. Это очень большая и немного буксирная работа.

Передо мною лежит пьеса прекрасного драматурга. Я взялся ее поставить и употреблю много размышлений, {16} большую часть накопленного опыта и всю порцию отмеренного мне таланта на ее постановку. Но это *не та* работа, которая нужна театру.

Я смотрю на раскрытые страницы прекрасной пьесы, разбросанные рядом справочники и книги, начерченные для репетиций рисунки и наброски и вспоминаю прошлое, очень недавнее и… увы! уже промелькнувшее.

В Народной Комедии репетирую «Любовь и Золото». В руках у меня 5 страниц мною написанного конспекта, по которому актеры должны создать спектакль. Иногда кто-нибудь из них подходит ко мне и говорит: «в этом месте надо бы мне монолог небольшой; что-то не выходит. Напишите пожалуйста».

Пишу в репетиционном перерыве, вырываю листок из тетради и передаю актеру его «роль».

Где же прекрасной книге, передо мной лежащей, тягаться в жизненном напряжении с этим клочком бумаги?

Но я вырываюсь из сладостных моих воспоминаний и попадаю прямо в ваши объятия, мой насмешливый читатель. Объяснение наше будет коротким и решительным.

Если вы думаете, что я говорю все это, чтобы поставить себя в пример будущим театральным поколениям, лучше расстанемся на этом месте.

Если вы понимаете, что я пользуюсь только собой, как примером (мне довольно близким!) для более общих положений, — будем продолжать наш путь.

## 2

Цельное, творческое, конструирующее искусство театра — в руках драматурга — автора спектакля.

Только в *современной* драматургии живая жизнь театра. Режиссер, ставящий «классический» репертуар или {17} импотентно реконструирует, или варварски искажает. Гордиться «преодолением литературы», как это делает Таиров, так же нелепо для режиссера, как живописцу чваниться преодолением архитектуры, если он вписал овальную композицию в круглый потолок. Просто, значит, не понял конструкции предмета, как Камерный Театр, отрезавший 4‑й акт Клоделевского «Благовещения».

Но драматург тогда лишь творец театра, когда он создает спектакль, а не литературу, когда его материал не слово только, а бутафория, декорации, машины, свет и главное — актер. Все творящие силы распределены неправильно. Рак, лебедь и щука, назвавшись автором, декоратором и режиссером, тянут скрипучую повозку Феспида, которая и ныне там, на распутьи между старинным хорошим и дрянным недавним репертуаром.

Самым реакционным образом приходится провозгласить в театре необходимость абсолютной монархии. Я, режиссер, отрекаюсь за себя и всех своих собратьев от суверенных прав своих на театр. Да здравствует единая и самодержавная власть автора!.. Но пусть он не забудет научиться, как следует, режиссировать.

Став режиссером, он незаметно для самого себя переместит два процесса творчества: не станет соображать, как можно прорежиссировать написанную им пьесу, но будет наполнять словесным материалом задуманную им постановку, увиденный в воображении спектакль. Только таким образом должно быть налажено истинное взаимоотношение между постановщиком и драматургом. Революционность этого требования не так уж велика. Таков был театр при Софокле, Шекспире и Мольере.

Надо только перешагнуть через разлагающую дифференциацию XIX века, которому должна быть объявлена беспощадная война на всем театральном фронте.

## **{18}** 3

Итак, постановка вопроса вполне ясна. Спектакль, как и всякое организованное произведение искусства, должен быть создан единой непреклонной и всеоформляющей волей. В этом смысле театр станет совершенным, когда вернется к тому, с чего он начал — к изумительному единодержавию Эсхила — поэта, композитора, балетмейстера, режиссера, постановщика, актера и изобретателя театральных машин для своих спектаклей.

Конкретно ощутить компромиссность всяких других разрешений театральной проблемы, возжаждать пламенно пришествия этого творца-Мессии на сцену — значит ускорить час рождения таких театральных Лейбницев.

Логическая необходимость носителя единой воли в театре была бы, вероятно, ясна всем в ее полном объеме, если бы не вставал вопрос: а как же быть с актером и его свободным творчеством?

Во всей широте его вопрос этот — тема очень продолжительного размышления. Пока же ограничусь только такими указаниями.

С точки зрения постановщика — носителя единой воли — актер это его материал, как холст, краски, глина и т. д. Как истинный художник, постановщик будет однако исходить в своей работе из существа своего материала. Он будет понимать, что наряду с единицами физическими, как бутафория, декорация, костюм, перед ним психофизическая монада — человек. И подобно тому, как он не замыкает в гроб человеческое тело актера, а дает ему двигаться в воздушном пространстве, даст он свободу творческого движения и душе подчиненного ему.

С точки зрения актера вопрос станет тогда таким же слитно двойственным, как проблема детерминизма и свободы {19} воли. Постановщик — как некое божество в далеких небесах. Все предуказано и все свободно, все творится на месте и упорядочено заранее. Неизбежный выбор, предопределенная импровизация — вот блаженное неповторимое состояние актера, играющего спектакль.

## 4

Обратим же наши взоры в прошедшее, вздохнем меланхолически и будем мечтать, что вернутся когда-нибудь славные времена Эсхила?

Нет, нет, и трижды нет! Будущее театра необыкновеннее, разительнее его прошлого. Перед каким искусством лежит такая сверкающая необычайная судьба?

Ибо, с одной стороны, что бы ни говорили скептики, театр от века и навеки призван воплощать трагическую суть нашего существования. Единственное искусство, владеющее одновременным бытием во времени и в пространстве, театр являет нам человека, одиноко брошенного в громадность пространственного мира, безжалостно опрокинутого в поток времени, текущего к неминуемой смерти. Поскольку каждая *культура* вносит свое ощущение времени и пространства, театр будет отражать его шире и острее других искусств.

Впрочем, не буду спорить, все они, эти искусства, испокон веков были созданием, отразителем, выразителем культур. Но вот завела перед нами свой назойливый, свой очень жесткий и самоуверенный танец младшая сестра задумчивой культуры — *цивилизация*, высыпающая из рога изобилия блестящие и жестокие игрушки — аэропланы, автомобили, подводные лодки, лифты, двенадцатидюймовые снаряды, слепящие глаза прожекторы, баллоны с удушливыми газами, телеграфы, телефоны, телеграммы и {20} телефонограммы — и шокированные, смущенные, снобирующие искусства отступили, не желая считаться с этим новым оформляющим и оформляемым фактором жизни.

Случилось как-то, что вопросы и самое существование цивилизации оказалось вне сферы досягаемости искусств, в другой плоскости, чем они.

Заволновались футуристы, приняли электрическую ванну, приняли душ Экосез и с разбегу бросились на ледяную гору цивилизации. Взбежали, не поскользнувшись, но, в силу инерции, проскочили дальше и попали опять в привычный и мягкий снег культуры.

Это было секундное крещение. Так люди прыгают через горящий костер или из жаркой бани бросаются в прорубь, чтоб моментально вернуться в тепло.

Ни живопись, ни поэзия, ни музыка цивилизацию за горло не схватила, не сделала из нее ancilla artis и сама не стала ее служанкой. Архитектура — вот кому улыбалась цивилизация всей чарующей, могучей легкостью своих железобетонных кружев. Однако мы до сих пор продолжаем надевать на них старомодно накрахмаленные каменные рубашки с помятыми галстуками ионийских и коринфских капителей.

Но что бы ни думали художества, электрическая искра цивилизации пробежала по миру. Наш свет — электричество, наше пространство — электричество, наше время — электричество. Я говорю о земле XX века, а не о России 1922 года. Быть может, культура рушится, перерождается и зарождается именно здесь, но с точки зрения цивилизации нынешняя Россия — частность и исключение. Я не знаю также, хорошая ли вещь электрофикация России, но объявляю самым торжественным образом необходимость полной, последовательной и до конца доведенной *электрофикации театра*.

## **{21}** 5

«Хороша новость, — возразят театральные старожилы, — мы и так, слава Богу, не плошками освещаемся».

В том-то и беда, что с электричеством вы обращаетесь так же, как с керосиновыми лампами. Система рампы и софитов в нынешнем ее употреблении, с мертвенным, безжизненным, анемично обволакивающим актера со всех сторон светом, не более остроумна, чем усилия человека, впрягающего лошадь в автомобиль или прокладывающего рельсы для аэроплана. Бессильный блеск керосиновой лампы так мал, что надо было со всех сторон поместить эти ничтожные источники света, чтобы как-нибудь иллюминировать сцену. Но электричество, колоссальную энергию которого можно сжать в кулак, собрать в одном источнике света, не к чему разжижать; когда следует дать с его помощью направление, луч, светотень, динамику.

Минуя немногие счастливые исключения в современности (Макс Рейнгардт, Крэг), можно разделить историю сценического освещения на 3 части. В прошлом (примерно до XVII века) — солнечный свет, в настоящем (с того времени) — плошки, в будущем — электричество (доселе не находило в театре истинного применения) (безвкусные реалистические эффекты в счет не идут).

Впрочем, недоумение оппонентов отклонило меня в сторону. Мы увидим, что система света есть лишь одно из частных, хотя очень существенных проявлений электрофикации театра. Роль ее шире и глубже. Чтобы понять ее, вернемся к режиссеру, автору спектакля в эсхиловской полноте этого слова.

Какая блаженная ширина творчества! Не он ли написал текст пьесы? А музыка сочинена разве не им? И, наконец, кто же, как не он, провел репетиции, создал и {22} обусловил каждый жест, каждую интонацию подчиненных ему актеров? И вот, в награду за труды и бессонные ночи наступает долгожданный счастливый миг, «взвивается занавес», как говорят рецензенты, и… во всем здании театра вы не сыщете более жалкой, обиженной, несчастной души, чем режиссер!

Спектакль ведь не статуя, которую годами высекали из мрамора — и вот, наконец, она готова, и можно пустить толпу и отойти в сторону скульптору. Только сейчас в эту минуту начинает он, этот спектакль, жить напряженнейшей творческой жизнью, ибо такого хохота, такого вздоха зрителей не было на репетициях, и такого волнения актеров тоже не было. Заиграл оркестр, но несчастный композитор посажен в нелепые кресла, не допущен до дирижерского пульта и — еще гораздо чудовищней: место дирижера не занято никем, оно совершенно пусто, нет управляющей руки, капитан оснастил свой корабль, поднял на нем паруса и спрыгнул на берег в момент отплытия. Капитана нет, паруса закреплены наглухо, а как учесть заранее напор и силу ветра, как учесть наперед напряженность внимания зрителей? «Все должно быть заранее рассчитано», — да, конечно; но это в таких грубых алопатических дозах!

Сказав свой бурный трагический монолог, уходит актер со сцены. Чувствуется, как пронеслось, ропотом прокатилось по залу волнение слушателей. Такова сила этого вздоха, что выход следующих актеров надо отсрочить на 1 1/2 секунды, не две и не одну, а именно так; но дирижера нет, актеры выпущены сценариусом «по положению», и гребень волнения сбит. Зараженная искрой неостудившегося, несхлынувшего волнения зрителей, актриса на несколько слов раньше начинает усиливать звук своего голоса, но стоящий у реостата монтер знает слова, на которых следует убавлять освещение, и с трудом отысканный {23} контраст звука и света гибнет безвозвратно. Бедный режиссер! Как сохранить тебе все эти секунды и полусекунды драгоценного сценического времени, где час — это год, минута — недели, секунда сутки? Кто убережет тебя от муки бешеного бессилия, когда ты беспомощно кусаешь себе губы, в ярости, что ты не можешь творить, когда новые темпы, новая сила света и звука рождаются в твоей голове? Кто вложит в твои руки вожделенную палочку дирижера? Электричество. Электричество, первородное дитя цивилизации, станет послушной и чуткой служанкой театра.

Не забуду дня, когда я, как режиссер, был счастлив мгновенным почти физическим счастьем. Это была очень неожиданная и странная минута.

Летом 1920 года несколько режиссеров было мобилизовано для постановки громадного спектакля на Фондовой Бирже. «Мистерия», как это тогда называли репортеры — и очень глупо называли.

Начинается спектакль. Мы на капитанском мостике, около Невы и против Биржи. В наших руках флаги, телефоны, электрические звонки. На ступени Биржи входят актеры. Я нажимаю звонок, и они садятся послушно. Я выдерживаю паузу, ту самую, точно ту самую, какую мне нужно, звоню еще раз — и они снимают шляпы. Еще — и раскрываются книги.

Сказочное блаженство — в своих руках ощущать, нести, беречь сценическое время! Быть хозяином театральных минут! Взмахивать палочкой дирижера!

Не тонкое дело, конечно, звонить в электрический звонок. Самый грубый, самый примитивный пример «электрофикации театра». Но ведь электрофицировать сейчас театр в России не легче, чем взрастить апельсинные рощи в тундрах. Иное, совсем иное мечтается нам, увидится нами, создастся нами не сегодня, так завтра, не {24} завтра, так через пять, через десять, через пятнадцать лет. Только бы дожить, только бы схватить ее опять за горло, электрическую цивилизацию, цивилизованное электричество, и показать, как, наперекор Освальду Шпенглеру, будет цивилизация послушно стоять на страже интересов культуры! Как в мире, не знаю, но в театре только сложнейшие завоевания техники дадут нам возможность воплотить в жизнь дух и душу искусства.

Где-то, скрытый от публики, немного повыше «царской ложи» сидит он, автор спектакля, царь театра, режиссер. Перед ним сложнейший электрический клавир. Быстрый, четкий дробный пробег пальцев по клавишам — и по сцене, торопя и нагоняя друг друга, заколыхались, полетели лучи света, создающие причудливую, тревожную, призрачную игру темноты и озаренности.

То очень медленно, то судорожно быстро поворачивает он маленькие рычаги из слоновой кости, и с тою же, — точно с тою же! — скоростью движется видимая зрителю смена декорации — падают в пропасть тяжелые кубы и пирамиды, разворачиваются громадные пестрые веера, цветные шары летают по воздуху, как райские птицы, и свет, и свет, и исступление света льют на сцену волшебные руки режиссера.

Осторожно сдвигается еще один, черный рычаг — и стала слышнее музыка играющего в глубине оркестра; еще удары по кнопкам — и вбегают актеры, первые с отчетливыми промежутками, потом почти нагоняя друг друга. Зрители аплодируют, шепча один другому: «как изумительно провел режиссер allegro второго действия». Они знают, конечно, имя режиссера, ибо на афише стоит: «*Спектаклем дирижирует автор*».

# **{25}** В двести первый и последний раз о кризисе театра

Говорить хочется о главном. Остальное некогда и не к чему. Это главное в нашем искусстве повелось называть «кризис театра».

Недурная болезнь, кризис, который длится около ста лет! Но верно то, что это самое неблагополучное из всех искусств. Театр похож на рысака, хромающего на все четыре ноги. Рекомендуются массажи, примочки и втирания. А я говорю: давайте хорошего овса, а не кормите соломой и сухими галетами. Что это значит? Почитайте дальше и поймете.

О «кризисах театра» писали сотни раз. Я бы не стал двести первым в эту очередь, если бы не думал, что имею простой и определенный ответ.

Вот он. Вся причина тому, что современный театр почти никуда не годен, расхлябан, неуверен, без костей и без основ — причина этому *в репертуаре*.

Репертуар современного российского театра (из самых лучших, конечно):

«Вильгельм Телль».

«Дядя Ваня».

«Король Лир».

«Гедда Габлер».

«Антигона».

«Ревность».

«Мнимый Больной».

«Не было ни гроша, да вдруг алтын».

{26} «Царь Эдип».

«Дети Ванюшина».

«Смерть Тентажиля».

«Потонувший Колокол».

«Красные и белые».

Если театр — особенно передовой, он, пожалуй, присоединит сюда:

«Мистерию-Буфф» Маяковского.

«Орестею» Эсхила.

«Евдокию» Кузмина или «Принца Искариотского» Алексея Ремизова.

«Ну, и что же вы можете на это возразите?» — спросят меня.

Да, конечно, репертуар отличный, сокровищница мирового гения, заветные идеалы мыслящего и страждущего человечества, колоссы и титаны философской мысли, могучее орудие культурно-просветительного воздействия на массы… да, да, разумеется, вы совершенно правы, и наверно должны быть такие залы, в которых грамотные актеры будут громко читать поэзию Софокла, Шекспира, Пушкина (а что до Гауптманов, Ибсенов, Метерлинков, Чеховых, то, думаю я, новый человек обойдется и без них), но в этом ли живая жизнь актерского театрального мастерства?

Такое соображение; приходило ли вам в голову требовать от Альтмана, Лебедева, Шагала, чтобы они, из целей культурно-просветительных, писали картины последовательно в технике: Леонардо да Винчи, Боттичелли, Рембрандта, Гойи, Штука, Манэ, Рубенса, Сезанна, Репина, Тьеполо и т. д. и т. д., или вы довольствуетесь тем, что ждете от них хороших картин в их собственной манере.

«Конечно, но искусство актера — искусство воспроизводящее: он берет заимствованное вдохновение у автора и, претворяясь в его образах…»

{27} Оставьте, пожалуйста, актер такой же художник, имеющий свое ремесло, свою технику, которая не должна и не может меняться изо дня в день по капризу того или иного знаменитого покойника!

Вы кидаете актера ежеминутно в объятия то Софокла, то Кальдерона, то Чехова, и думаете, что он может приобрести какую-то *свою* технику, нащупать какое-то *свое* уменье, когда и Софокл, и Кальдерон, и этот самый Чехов требуют каждый *своей* и совершенно особой и совершенно непохожей на своего соседа по репертуару манеры играть.

*Эклектизм*, эта худшая из болезней начала нашего века, окончательно изжитая в живописи (похороны «Мира Искусства»), продолжает развиваться в самом безобразном, в самом варварском виде на нездоровом теле нашего театра.

Рококо, барокко, ренессанс, прерафаэлиты, классический, архаический, эллинистический, египетский, японский, ассиро-вавилонский стиль — да ну их все к черту! Что же мы такое, наконец, живые художники или сплошной Брокгауз и Эфрон какой-то!

Товарищи-живописцы, компонуйте ваши картины в стиле XX века!

Композиторы, пишите музыку в стиле эпохи всемирной войны и русской революции!

Поэты, слагайте ваши стихи в стиле 1921 года!

Актеры, откажитесь от стряпанья винегрета из Софокла, Вермишева и Шиллера, научитесь писать стихи и создайте свой собственный репертуар, рассчитанный на вашу определенную и единую актерскую технику, технику 1921 года!

«Это что же, запоздалый футуристический манифест? Убогое подражание Маринетти?»

Отнюдь нет. Здесь не идет речь ни о сожжении музеев, ни об отказе от традиций.

{28} Учиться у великих предшественников по ремеслу дело и обязанность каждого художника. Самонадеянно и наивно не вникать в драматургическую технику Шекспира или Лопе де Вега. Но учеба драматурга — лишь средство для создания новых и искусных пьес. Делать из нее цель спектакля, заставлять зрителей окунаться в далекие века и думать: так ли это было — скучное педантическое и ненужное занятие.

Маленькая историческая справка: мы знаем достаточно эпох пышного театрального расцвета, чтобы позволить себе роскошь некоторых обобщений.

Скажите же, пожалуйста, питался ли театр Елизаветы, Людовика XIV или Афин V века классической стариной разных стилей? Сменялся ли тогда «Гамлет» «Евнухом» Теренция или «Сид» — средневековой моралите? Конечно же нет. Ужасающая репертуарная мешанина — изобретение бездарного 19 века. И странствующие английские комедианты, и испанцы, и итальянцы, и Фельтенова труппа в Германии, и Иосиф Страницкий в Вене, и Гаспар Дебюро в Париже — все это жило и дышало современным, собственного изделия, репертуаром, живым, мимолетным, очаровательным, занятным, даже не всегда записанным, не всегда удостоенным почтенного звания «литература», но всегда органически выросшим из современной техники игры и постановки, всегда создающим и отражающим стиль своей эпохи.

Стиль нашей эпохи. А есть ли у нее стиль? Вот, простите меня, один из самых глупых вопросов, который нередко ставится не очень осмотрительными людьми.

Изобразите, художники, грозу и ужас наших стремительных дней, и овеянное творчество ваше создаст этот стиль. Он чувствуется уже и сейчас, двойной и расколотый.

Экспрессы, аэропланы, лавины людей и колясок, шелка и меха, концерты и варьете, электрические фонари и лампы {29} и дуги, и светы, и тысяча светов, и опять шелка, и шелковые туфли, и шелковые шляпы, телеграммы и радио, цилиндры, сигары и теннисные ракеты, шагреневые переплеты, математические трактаты, апоплексические затылки, самодовольные улыбки, блеск, вихри, полеты, парча, балет, пышность и изобилие —

там на западе,

и пешеходные пустынные деревенские города, суровые лица, помпеянские скелеты разобранных домов, и ветер и ветер, и трава сквозь камни, автомобили без гудков и гудки без автомобилей, и матросский клеш и кожаная куртка, и борьба, борьба и воля к борьбе до последних сил, и новые, жестокие и смелые дети, и хлеб насущный.

«Старые слова, новый голос:

Хлеб, любовь, кровь» —

все это есть и все это ждет овеществления в ваших руках, художники.

Театр требует пищи живой, сценичной и обильной.

Современные пьесы — убогая книжная литература — пустая солома.

Великие старики — Шекспиры и Софоклы — сухие галеты.

Дайте сочного и питательного зерна — современных драм *для театра*, а не для чтения.

Поэты, скиньте ваши удобные поэтические халаты, встаньте с мягких поэтических диванов, придите к нам на грубые деревянные подмостки, изучите законы нашей жизни, поймите, что ваш главный материал — актер и потом уже слово, не печатайте, не издавайте, не записывайте того, что вы сочинили, а ставьте, ставьте десятки и сотни ваших мимолетных и живых созданий, дайте нам вздохнуть от всех великих и не великих предков, актерам научиться играть новые теперешние пьесы — и никому больше не надо будет писать статей о миновавшем кризисе театра.

# **{30}** Слов творец или кормчий человеков

Старая истина и давно всем надоевшая, что театр самое неладное из всех искусств.

В самом деле: возьмем поэзию. Существуют прекрасные (хотя их и очень мало) поэты и они пишут. Есть и плохие — но с этим мы не обязаны считаться.

Так и в живописи.

Но ведь на сцене совсем иное. Существуют в постоянном пышном и неистребимом цветении именно только плохие спектакли, хороших же вообще почти не бывает; так только мыслится больше теоретическая их возможность.

В чем причина театрального бедствия? По этому поводу у всякого культурного и некультурного человека в России есть ряд собственных соображений. Попытаюсь изложить свои по возможности телеграфным образом.

Начало всех театральных зол в отсутствии репертуара.

Оглянемся на все признанно-блестящие эпохи театра и мы увидим, что он всегда питался сегодняшним репертуаром, творениями современников.

Оно ведь и понятно. Только тогда и возможно слышать друг друга актеру и автору, если они дети одного столетия. Тогда совместное их творчество и создает стиль.

Беспомощное же прыгание с Мольера на Эсхила и с Ибсена на Лопе де Вегу никакой единой техники за актером закрепить не в состоянии и в лучшем случае порождает убогую стилизацию.

{31} Репертуарная пестрота — выдумка 19‑го века — убийство театра.

Но почему же такое внезапное оскудение драматургии? Почему именно отсюда отлив талантов?

Наше время — век специализации. В театре она прошла под знаком чистого недоразумения. Отделившись от общетеатральной работы — «специалист»-драматург ошибся в своем материале, забыл о своем основном материале, перестал быть на самом деле драматургом.

Вспомним, что при Шекспире драматургия не считалась дочерью благородной литературы, и издавать текст пьес не для практических надобностей сцены казалось почти смешной претензией.

Австрийский Шекспир — гениальный Гансвурст Иосиф Страницкий слыл, говорят, хорошим дантистом. Но наверно никто не считал его приличным литератором. Между тем его «Страдания св. Непомука» или «Казнь Цицерана» — прекраснейшие цветы театра.

В чем же материал драматурга? Любопытно видеть, как теоретическая мысль последнего времени приближается к правильному пониманию этого вопроса и не может дойти до конца. Немецкие экспрессионисты провозглашают: драма это «слово в пространстве» (Wort im Raum) — прекрасно сказано и верно прозревает определение театра, как единственного искусства, имеющего одновременное бытие во времени и пространстве, но еще не решает нашего вопроса. Ученые последних лет[[1]](#footnote-2) идут дальше и договариваются до того, что материал драмы — это некий «слово-жест» (Wortgeste), т. е. собственно слово в его смысловой, звуковой и заложенной в нем имманентно-мимической сущности — продолжения его бытия в жесте человека. Очень умно.

{32} Но вот вопрос: что ближе к пьесе Шекспира — сценарий пантомимы или какая-нибудь пьеса для чтения? Мне кажется, пантомима, ибо автор ее имеет общий с Шекспиром материал: *человека* — актера. Правда, в той же немецкой мысли последних лет раздаются голоса, утверждающие, что художественно чиста только «Lesedrama», обычная же пьеса это «ублюдок пространства и времени» (Bastard im Raum und Zeit). Увы, тогда и творения Шекспира попадут в число этих незаконнорожденных.

Вся беда в том, что мы не в состоянии с достаточной ясностью уразуметь, что понятие «драма», производное от понятия «театр», и от этого непонимания — вся дальнейшая ложность выводов.

И все же: что значит, в конце концов, это утверждение: истинный и основной материал драматурга — актер? Может быть то, что автор кинематографического сценария о Глупышкине драматург, а Расин только литератор; что законы драматургии постигает сочинитель пантомимы в духе итальянской комедии со многими прыжками, пощечинами, кульбитами и сальто-мортале и мимо них проходит создавший сцену обольщения леди Анны Ричардом III?

Нет, не в том, конечно, дело. Представлять себе, что это утверждение есть лозунг борьбы за жест во что бы то ни стало против слова во что бы то ни стало, было бы тягчайшим заблуждением. Глубоко прав Флемминг, выдвигая понятие Wortgeste — теснейшего сплава того и другого. Речь — такое же проявление сущности человека, как и жест. Гораздо большее проявление, скажут иные. Но, ведь, атрофия жеста в пользу слова есть знак современного цивилизаторского варварства, на котором, пожалуй, настаивать не приходится. Однако, равноправность слова с жестом вне сомнений.

Итак: драматург создает двигающегося и говорящего человека, — человека с движениями и словами, а не слова {33} для декламирующего актера. Случайное обстоятельство, что в руках драматурга более совершенные способы зафиксировать слово, чем движения будущего, им создаваемого спектакля, породило ложное убеждение, что он только «творец слов», а не «кормчий человеков», и заставляло до недавнего времени рассматривать историю театра, как часть истории литературы. Представим себе на минуту, что двухтысячелетняя культура наша была бы лишена изобретения грамоты, но все спектакли, от которых дошли до нас лишь словесные тексты, были бы зафиксированы кинематографом — как рассыпались бы в прах все наши понятия о театре, как прислужнике литературы! Случайная сохранность одного источника (литературы) в ущерб другому (иконографии) обусловила ошибочное наше понимание существа театра!

Значит, драматург «творит» человека, произносящего слова, а не слова для произнесения человеком? Не слишком ли тонкая разница? Да и как провести эту границу?

Я должен огорчить сомневающихся указанием на то, что в искусстве часто приходится иметь дело с достаточно тонкими различиями. Да и границы не всегда встают китайской стеною. Так себе, маленький ручьишко протекает между враждующими странами. А перешагни его и попадись в плен — поймешь, что границей этой пренебрегать не следовало. Есть в океане организмы, которые одинаково трудно отмежевать как от растений, так и от животного мира. До того неуловима граница. Но отличить тигра от березы, пожалуй, сумеет всякий. Так и порою драматурга от литератора.

Порою. Вообще же разграничение дело нелегкое, и объективных признаков в искусстве не подберешь. Имеющий уши пусть слышит.

Прекрасным примером высокой театральности служит для меня еще не увидевшая сцены пьеса Юр. Юркуна {34} «Маскарад Слов». — Для поверхностного суждения это типичный пример засилия слова над театром: очень мало «фабулы» и очень много «разговоров». Но в том-то и дело, что слово проплавлено и пропущено здесь сквозь актера, что своеобразный синтаксис здесь повелительно диктует определенный ритм дыхания говорящих, а, следовательно, и определенный ритм жеста. Слово, не бумажное, беременно жестом. Слово — категорический императив жеста. Обусловленное им, оно является не самоцелью, а важнейшим элементом театра. Слово — яйцо, из которого чудесною птицей вылетит спектакль.

Не в количественном взаимоотношении слов с шагами актера секрет театральности, а в сплавленности одного элемента с другим. Илиада не требует жеста, но недоразумение думать, что Шекспир создан для чтения. Честное слово, *для этого* он немного риторичен.

Слово — единственный материал Гомера, в руках же Шекспира — актеры. Их инструментовкой творится трагедия.

# **{35}** Яго

Для людей, черпающих в Шекспире знания о сокровенных и бездонных глубинах души человеческой, интерес трагедии сосредоточивается на самом Отелло, несчастном ревнивце. Но для художника-постановщика, желающего почуять, каким должен быть основной тон, своеобразная прелесть спектакля, именуемого «Отелло» Шекспира, ключом к постановке, раскрытием всей загадки, окажется непременно его злой гений — Яго. О нем принято говорить очень много значительного: Яго — некий демон, Яго — гений зла, гениальный злодей… У Чинтио, из Hecatomithi которого почерпнул Шекспир свой сюжет, он обыкновенный неудачный любовник, так же, как и сам мавр — обыденный ревнивец итальянской новеллы. А здесь это — трагический и роковой злодей. Но как сочетать с такой концепцией — начало II действия, где Яго изображен напевающим перед Дездемоной бессмысленные и непристойные песенки? Зачем это надо? Чтоб развеселить публику? Но почему было не вывести традиционных шутов, которые сделали бы это не хуже? Как же сочетать это нелепое шутовство с кровавым коварством виновника стольких убийств?

Думается, ответ — не в области психологических умствований и тонкостей, а в воспоминаниях историко-литературных.

Когда мы не понимаем кого-нибудь из наших знакомых, мы узнаем, из какой семьи он вышел. Спросим же, Каковы историко-литературные предки Яго. «Еще в мистериях {36} дьявол постоянно представлял смешное лицо, являясь в комическом и уродливом виде; в аллегориях его обыкновенно сопровождает порок, выводимый всегда в виде шута, одетого в длинное и пестрое платье с деревянным кинжалом и который беспрестанно забавлялся то над людьми, то над своим адским спутником. *Надобно знать, что в XV и особенно в XVI веке вся Европа представляла себе злое начало в смешном виде и греховность человеческую в виде шутовства*». (В. Боткин. Предисл. к Шекспиру изд. Гербеля стр. 25). Вот в чем дело.

Яго вовсе не воплощение злого начала, не демон некий, а просто живой средневековый черт в плоти и крови, и играть его надо уродливым, маленьким, подвижным, динамическим, фигурой, снующей где-то впереди и внизу, между адом и землей, с ужимками, хихиканьем и присвистом. И слова мавра имеют самый конкретный и не переносный смысл.

«Я на ноги смотрю его; но это  
Все выдумки; коль ты и правда черт,  
Убить тебя мне верно не удастся».

Ключ к постановке всякой пьесы Шекспира в правильно переданном сочетании, чередовании sublime et grotesque, трагичного и смешного. В «Отелло» это смешение сконцентрировано на гениально построенной роли Яго. Из нее и должен исходить ставящий пьесу режиссер.

# **{37}** О массовом действе и вещах более важных

Массовое действо — написал эти два слова и самому стало грустно: в который раз соединит их бедный читатель! Но не стыжусь своего поступка, ибо твердо решил говорить об этом окончательно и в последний раз.

Массовое действо — и перед глазами одних встают зрелища вроде октябрьского на Дворцовой площади или летнего на ступенях Биржи; другие же думают о процессиях, митингах и общественном питании. Родственны ли эти представления между собой? Безусловно. Точно так же, как утесы и каменный дом, глина и стена из кирпичей или ростбиф и молодой бык, равнодушно глядящий на вас из-за забора.

И в том, и в другом случае один материал (множество людей); в первом этот материал художественно организован и предопределен в своих функциях (и в этом его достоинство), во втором — нет (и здесь его прелесть).

Ясно. К искусству театра имеют касательство только зрелища, заранее подготовленные (репетиции!) и рассчитанные на созерцание извне (публика!). Про эти зрелища говорят нам: массовые действа уничтожат старый театр. Но почему? Режиссер, автор, художник работают и там и тут по тем же общим творческим законам. Архитектура, ваяние и там, и здесь, только из разного материала (разного — потому что *количественная* разница: 5 человек или несколько сотен переходит уже в качественную).

Из чего же следует, что один материал должен быть отныне заброшен и всецело заменен другим? Я знаю, {38} вместо ответа дается часто своеобразное уравнение — революция сделана массами, массы должны изображаться и на сцене. Но это право же немногим лучше требования, чтобы современный художник отказался от зеленого цвета, как символа кадетской партии. Да если уж на то пошло, то зеленый цвет такой же от века данный дополнительный цвет к красному, как психология индивида к ощущениям массы. И разве в мире не существует вечных пропорций, вечных соотношений человека с природой и человека с человеком? И разве когда-нибудь и при каком-нибудь государственном начале перестанут волновать живописца и радовать зрителя изображения человека, стоящего под деревом, человека верхом на лошади, матери, кормящей сына, мужчины, обнимающего свою возлюбленную? Самый пышный цветущий сад социализма не сможет, а главное, никогда не захочет убить наше любование прекрасными пропорциями человека, ритмом его движений, силой и мягкостью его голоса. Зачем же хотите вы убить театр единого актера, уничтожить площадку, на которой так обольстительно представляют нам физическую свободу и духовную красоту человека? Нет, совершенно ясно, что создание нового вида театрального представления так же мало грозит старому театру, как вашей жизни, читатель, то обстоятельство, что у вас родится сын, брат или племянник.

Зато более страшная угроза встает с другой стороны. Провозвестники иных массовых действ, тех вот — с процессиями, плакатами, митингами, пением и общественным питанием — требуют, чтобы во имя этого был уничтожен сгнивший профессиональный театр. Последовательно ли это? Если б ваш собеседник поглядел в окно и произнес решительно:

«Сегодня тает. Поэтому не надевайте валенок и пейте по утрам ячменный кофе».

{39} Вы были бы удивлены немало. Позвольте. Если в профессиональном театре таянье и грязь — надо, чтобы актеры и зрители надели галоши, а ячменным кофе тут не пособишь. Митинг и общественное питание не относятся ни к театру, ни к музыке, ни к стихосложению. Предвижу наоборот такое возражение. Серьезная ли эта мысль — о подобных массовых действах, и стоит ли ее вообще обсуждать? Да, очень серьезная и очень стоит.

То, что волнует группу москвичей во главе с А. Ганом, докладам и диспутам которых посвящены несколько номеров, не дошедших до Петербурга «Вестника театра» — мне кажется гораздо более значительным, чем они сами это думают. Эстетический смысл, которым согревается существование общества, *ритмизация жизни*, «театр для себя», если хотите, но не как прихоть утомленного и пресыщенного своей фантазией человека, но как некая благолепная одежда, наброшенная на долины мира — вот чем должны стать такие массовые действа. Всякое мгновение труда и отдыха подчиняется законам гармонии и ритма, все прекрасно *само по себе и само для себя*. Оторвемся от скудости наших ближайших дней, и разве не великолепное зрелище — сотни просто и красочно одетых детей, которые ловкими движениями хватают кидаемые им апельсины, яблоки и абрикосы? Но эти ловкие движения, когда будут они действительно ловкими? Человек, всякий человек, кроме калеки и урода, когда станет он красивым в своей *гибкости*, силе и свободе? Десятилетия или века — но человеку предстоит еще долгий путь от кустарного уменья все делать как-нибудь и сколько-нибудь до высокопрофессионального мастерства в узкой своей области. Дайте нам стать порядочными американцами, дайте и американцам показать все, что они могут, — каждому в своей машине, в своем ремесле, в своем искусстве, и это время нам будет не до ритмической гимнастики, {40} не до красоты движений, не до освобождения нашего «прекрасного тела».

Упорные, стальные, пристальные, сосредоточенные дети и внуки наши, профессионалы с головы до ног, влюбленные в чудеса растущей техники своих ремесел — их не закружишь в хороводе, не увлечешь в бег процессий, не поднимешь на ораторскую трибуну: дело профессионала — говорить речи перед собранием! Зато с каким уважительным вниманием, с какой радостью отдыхающего труженика будут они смотреть на работу брата-профессионала, показывающего свое высокое и сложное ремесло, на *искусство актера*.

И вот новая эра. Чудеса науки расторгли плен вещей. Человек — их хозяин. Простой и легкий — часовой! — труд дает в изобилии все, чего требуют люди. Весь день, вся жизнь для самой жизни. Человек свободен от плена работы, он дышит небом и купается в воздухе. Все свободно и все прекрасно. Ритмы движения совершенны — не надо актера. Слово всегда выразительно — поэту нет места. Все предметы обихода так законченны в безукоризненной своей логичности, что никакое украшение, никакой орнамент не посмеет оскорбить их математическую стройность, и художник забросит ненужные свои кисти. Тогда-то станет *вся жизнь* пышным торжественным *массовым действом*.

Но и тогда неужели ни один печальный не задумается над смертью, ни один влюбленный не захочет выгравировать имя своей возлюбленной в нерасторжимые стихи, сотворивший не пожелает найти для их чтения незабываемый голос искусного чтеца, не воскреснет ли снова цеховой актер, поэт, философ — и мы, профессионалы высоких профессий, «ремесленники Диониса», освободимся ли и мы от нашего сладкого ярма, пока тяготеют над нами смерть и любовь?

# **{41}** Массовые постановки

О массовых постановках на портале Фондовой Биржи 1 мая и 19 июля было написано довольно много статей и заметок.

Но все они, как похвальные, так и неодобрительные, мне кажется, совершенно не затронули *театрально-технического новаторства*, заложенного в этих спектаклях.

Первого из них я не видел, в постановке второго участвовал сам и потому уклоняюсь от оценки самого выполнения поставленных перед режиссерами задач. Таким образом, я избавлюсь от очередной истерики критиков, любящих скромность и аккуратность, и перенесу вопрос в область теоретических рассуждений, в данном случае особенно важных.

Передо мною встают два вопроса, по-видимому, основных: какова ценность массы в несколько сот людей, как *материала для работы постановщика*, и какова должна быть *степень профессиональности* входящих в эту массу людей?

И прежде всего: мне кажется несколько поспешным утверждение, ставшее ходовым: «Зрелище, даваемое для широких масс, должно быть массовым в смысле участия в нем громадного числа исполнителей». В этом нет логической необходимости. Требуя, чтобы исторические события, сотворенные великим множеством людей (такова революция), изображались в театральном действии множеством же исполнителей, мы впадаем в ошибку «наивного {42} реализма», своеобразно повторяющую худший из драматических приемов Чехова, который, желая изобразить тоску и скуку, гнетущую его героев, повергал в эту же скуку своих зрителей.

Еще более ошибочно это утверждение, когда, отвлекаясь от исторических событий, приписывают массам исполнителей исключительную способность воздействия на массового зрителя.

Один актер, как упрямый утес возвышающийся над рокочущим морем зрителей, покорит и зачарует его трагическими словами, один клоун всколыхнет зрителей своим заразительным смехом — это такой же народный, такой же для массы театр, как и созерцание нескольких тысяч исполнителей. Нельзя также утверждать, что только эти массовые спектакли достаточно монументальны, чтобы на них смотрела масса современных зрителей. Античный театр трех актеров, вмещавший 20 и 30 тысяч публики, учит противоположному, да и кто же кроме того решится сказать, что психология коллективного зрителя возникает только при стечении десятков тысяч людей и невозможна, если смотреть на актера сбежалось несколько сотен человек? Но если такой любитель античности, — а их теперь много, и часто очень плохо осведомленных — будет на основании греческих воспоминаний отвергать ценность зрелищ, подобных биржевому, он, конечно, допустит грубейшую ошибку, как и противник его находящий, что будущий театр *сведется* только к таким спектаклям.

Греки потому уже не могли выработать типа подобных представлений, что одним из главных эффектов, несомненно, явится пользование феноменальной силой электрического света, целой системой гигантских прожекторов, которые дадут возможность зрителю, погруженному в черноту ночи, следить за спектаклем с громадного расстояния.

{43} Таких эффектов нам по техническим причинам не удалось достигнуть 19 июля, и это было едва ли не главнейшим недостатком представления.

Итак, первый вывод таков: массовое представление есть один из видов народного театра; почетное место, которое ему суждено занять в будущем, нисколько не помешает процветанию актерского «индивидуального» театра, как комического, так и трагичного. И в том и в другом случае режиссер подчинен одним и тем же *общим* законам композиции и трактовки материала, поскольку общи они у скульптора, вырезающего из слоновой кости или из глыб громадного мрамора.

Подобное же пользование динамикой и статикой человеческого материала, подобные же приемы создавания определенных геометрических рисунков и их разбивания там и здесь встают перед режиссером. Эти методы были иногда очень удачно применены Н. Петровым в первой части и Вл. Соловьевым в третьей части июльского зрелища (я ставил вторую часть, где преследовались иные задания, и потому могу судить объективно).

Но по существу всем нам было ясно, что овладеть этими методами мы не в состоянии. Ведь движению одного актера, взмаху его руки, коленопреклонению, падению его должно соответствовать передвижение какой-то большой, но очень определенной части многосотенных наших исполнителей.

Чтобы найти это *численное соответствие*, чтобы ощутить вес, объем и емкость десятка или сотни исполнителей, чтобы вычислить, что для какой-то волны движения надо положить на землю именно 250, поставить на колени не более двухсот и заставить воздеть руки к небу не менее, чем 350 исполнителей — а все это, конечно, совершенно примерные цифры — для этого надо было бы иметь несколько недель, а может быть месяц технической работы экспериментирующих режиссеров.

{44} Государство должно осознать, что истинно величественные и безукоризненные зрелища не создаются в пять дней, что монументальные памятники не вырастают, как грибы, и мне жалко, что печальное возникновение великана на Каменном Острове не явилось последним опытом слишком торопливого размаха.

Режиссерская работа над массами осложняется еще тем, что это, конечно, не профессиональные опытные актеры. Правда, если бы это были профессионалы, работать было бы еще гораздо труднее, так как всякий актер захотел бы играть по своему и свою индивидуальную роль и бесцельной детализацией загубили бы синтетически обобщенное зрелище.

Мне совершенно понятно удовлетворение рецензентов, отмечавших не профессиональный характер исполнителей.

Но я был бы счастлив, если бы раз навсегда прекратились мнимо-античные воспоминания о каком-то механическом и фактическом слиянии зрителя и актера («так что и не отличишь уже, где тот и другой»), и стало бы понятно, что *всегда* в театре зритель есть пассивная, актер же (и совершенно независимо от степени его профессионализма) действующая часть целого.

А если так, то лучше, чтобы и в массовых спектаклях участвовали не случайно приведенные воинские части, а театральные кружки (которых сейчас великое множество), составленные из людей, уже полюбивших театр, чтобы насильственной мобилизацией не компрометировалась драгоценная идея народных празднеств, чтобы кружки эти *целиком* входили в действие, беря на себя ту или иную группу действующих лиц, чтобы, таким образом, между этими кружками могло возникнуть соревнование, ибо агонистическое начало есть важнейший двигатель всякой художественной *игры*.

{45} И чтобы окончательно устранить все нежелательные явления, надо осознать глубочайшую психологическую разницу между *театрализованным парадом* (когда, скажем, матросская команда изображает матросов же, идущих на приступ самодержавия) и театральным *перевоплощением* (когда те же матросы играют, представляют королей или жандармов царской службы).

В первом случае будут великолепны все, кто гордится принадлежностью к своей воинской части, к своему профессиональному союзу и т. д., во втором только люди, имеющие *вкус к актерству*.

Учтя эти различия, мы создадим радостную и гибкую массу исполнителей, которая своим весельем творчества неминуемо заразит многочисленных зрителей и создаст небывалое еще и не ложное единение, слияние чисто душевное между актерами и публикой в грандиозных, придуманных и подготовленных зрелищах грядущих годов.

# **{46}** Угроза кинематографа

Ни одному искусству не причинили технические завоевания последних времен такого сильного потрясения, как театру, на который в невиданных размахах, с бесшабашной удалью обрушился изобретенный лет двадцать тому назад кинематограф. Необычайное смятение воцарилось среди постоянных посетителей театра. Суеверные театралы, увидев в рождении нового дитяти явление столь же гибельное, как пришествие Антихриста, отшатнулись от небывалого соблазна, в страхе предсказывая театру быструю и плачевную кончину. Иные, более надменные и недоверчивые, объявили новое изобретение скудным порождением слепого варварства и американизма, в котором не может потонуть чистое искусство, и отвернулись презрительно. Третьи, наконец, не мудрствуя лукаво, изменили благородному, но столь мало увлекательному чистому искусству, чтобы с жадным и наивным любопытством пойти на зов веселых электрических огней и заманчивых реклам. И посейчас как будто презирают одни, клянут другие, третьи же наслаждаются без раздумья.

Что же такое это новое дитя? Второй Дионис, совершающий победное шествие по земному шару в дрожи озаренных трепещущих полотен, в сверкании ламп, заливающих площади и проспекты, или один из тех, случайно на Олимп ввалившихся и возмущавших Лукиана восточных богов, которые были готовно восприняты разнузданным космополитизмом умирающего древнего мира и теперь выступают под приветственные клики шоферов, лифтбоев {47} и хулиганов? Только смрадная накипь города могла породить кинематограф, — слышим мы часто, — только она живет кинематографом и его питает. И когда мне это говорят, я вспоминаю вечер в одном из городков кавказского побережья, несколько лет тому назад, когда я зашел под легкий навес летнего кинематографа, наполненного греками, турками и кавказцами всех национальностей. Я вспоминаю их озабоченные, смешные лица в минуты опасности для героя пьесы и взрывы восторга, крики, аплодисменты, заглушающие шум близкого моря, каждый раз, когда он торжествует над гибелью. Что затхлого или гнилого можно было увидеть в увлечении этих детей?

И на экране мелькает в это время решительно все, кроме вялого и скучного: падают в море сброшенные с палубы люди, но чудесная случайность избавляет их от смерти; несется автомобиль, увозящий похищенную девочку — но самоотверженный спаситель успел прицепиться к его кузову и крепко держатся ловкими руками. Ссорятся итальянские бандиты, бандиты только для кинематографа, но итальянцы в самом деле! Откуда бы иначе взялось это царственное движение руки, выхватывающей нож из-за пазухи, этот незабываемый поворот головы и плеч, эта выразительность рук, кисти руки, одного указательного пальца — все это чудодейственное мастерство, которому могли бы поучиться многие из наших актеров? Горят целые цирки, — здесь уже театру нечего учиться, а остается только уступить молча, — и в пламени носятся обезумевшие люди, тигры, лошади… Но позвольте, воскликнет шокированный читатель, это уж ни на что не похоже! Вы, кажется, возводите кинематограф в перл творения? Нимало! Я говорю только, что кинематограф в удачных — итальянских или французских — лентах победоносно преодолевает величайшую опасность — опасность скуки. Что пластическому искусству актера здесь открывается {48} большой простор, часто фактически больший, чем в театре. Что кинематограф бесконечно богат возможностью воздействовать на зрителя передачей пространства и движения. Что иногда кинематограф имеет преимущество перед театром именно благодаря тому, что он может дать меньше, чем театр, и с секундной быстротой пронестись мимо сцен, которые имели бы на подмостках длительность и осели бы в нашем сознании гиньолем дурного тона.

В совокупности, кинематограф располагает средствами, чтобы давать нам резкие впечатления, лишенные быть может идейной ценности, но значительные, как чистое зрелище. Зритель, привыкший к такому элементарному, но точному пониманию сценического действия, не захочет и не сумеет до конца прослушать пьесу, заклейменную эпигонством Чехова, пьесу, где борьба старательно загнана внутрь, и театр бесповоротно подменен нудной литературой. Этот род искусства должен умереть, покрытый общим и единодушным презрением. Театр освободится и от мелодрамы, которая по праву отойдет к кинематографу, умеющему подать ее в наименее слащавом и наиболее сухом виде. В этом грядущем освобождении театра от элементов ему несвойственных — великая и несомненная заслуга кинематографа перед театром. Вовсе не цикута это для театра, как думают многие, не сладостный нектар, как захотят меня понять иные, а лекарство невинное и очищающее зараженный организм.

Я говорю о том, что кинематограф отнял у театра. Прекрасно. Но что же осталось на его долю? Ведь явно, что мы не можем основывать благополучие театра на пока еще существующих технических недочетах кинематографа. Сейчас не умеют хорошо согласовать зрительное изображение с граммофоном, но этому могут научиться. Сейчас перед нами только белое с черным, но быть может сумеют передавать и краски. И такому кинематографу, вернее {49} фонохромокинематографу, что будет в состоянии противопоставить — и на веки вечные — бедный затравленный театр? Только одну очень маленькую и великую твердыню.

Я говорю о живой связи между актером и зрителем, связи, которая является исходной точкой и целью театрального представления. Именно ощущение единственности и неповторимости данного зрелища, искусства, творимого сегодня и только на сегодня, обусловленного взорами, вниманием, волнением именно сегодняшних зрителей, их хлопками и вызовами (нам ненавистен печальный педантизм театров, запрещающих актеру выход на аплодисменты) — этот легкий мяч, который неустанно летает из рук искусного живого актера к живым зрителям, радостно его хватающим, и есть та единственная ценность, ради которой существует театр, ради которой мы не в праве заменить его ни чтением, ни кинематографом, ни спортом, ни богослужением. Говоря так, я думаю вовсе не только об импровизации актера или о комедиях, где автор, разрушая иллюзию, обращается с прямым разговором к сидящей перед ним публике. Все истинно театральное, от водевиля до религиозной трагедии, входит сюда, ибо актер не есть тот взыскательный художник, что может творить без постоянного явного и животворного суда требовательной черни, которую он волшебством своего ремесла власти обратит в послушливый и чуткий народ, подобный тому афинскому, что умел, убаюканный качанием триметра, забыть о небе, над ним открытом, смотря на деревянный помост Диониса; и тем испанцам, что падали на колени в порыве умиления и раскаяния. Этот диалог, в котором зритель отвечает гулом, могучим, как прибой океана, есть панцирь, непроницаемый ни для каких ударов, и актер того театра, который боится кинематографа, не воин, а трусливый раб, неумелою рукой схвативший меч своего господина.

# **{50}** Кинематограф, драма, пантомима

У Киплинга есть сказка о питомце волков, маленьком Маугли. Я думаю, что это был самый слабый, самый беззубый, самый бездарный волк во всей волчьей стае. Правда, у него были и свои достоинства; в сущности он был человеком и мог бы читать, писать и думать. Но грыз и прыгал он бы, наверное, неважно.

## \* \* \*

На днях мне приснился сон. Средней величины афиша на Невском. Окно первого этажа заклеено совсем, второго только на половину. Текст такой: «Кино-новость! Киночудо! Шаляпин на экране! Снят во время исполнения лучших концертных номеров». Поутру меня подняли на смех. Приснится же такая глупость! Ведь это все равно, что слушать балерину! И наверное вид такой, что бедному певцу страшно хочется спать, и он все раскрывает рот, чтобы зевнуть.

И я глубоко задумался о причинах посетившего меня сновидения.

## \* \* \*

Вот они. И Киплинг, и Шаляпин должны придти в голову тому, кто подумает о судьбе нашего кинематографа в «братской» семье сценических искусств.

Силою вещей он попал у нас в руки драматических актеров.

Силою вещей все развитие драматического театра шло по пути культуры слова и звука в ущерб жесту.

{51} Придя в кинематограф, драматический актер приспособился держать лицо на аппарат, но не перестроил своего творчества, не сделал перераспределения своих сил между звуком и жестом (немногие исключения подтверждают правило).

Драматические актеры разговаривают в то время, как их снимает аппарат. В лучшем случае слова эти помогают найти соответственно выразительные жесты, в худшем и более частом улетает в воздух сильно и удачно найденный крик, и остается на ленте анемичное движение, его сопровождавшее.

Поле нашего восприятия, амплитуда нашего внимания ограничена. Нам *не надо*, чтобы нам танцевали Баха или Бетховена, потому что мы с головой уходим в слушание насыщенной музыки. Если жест актера до конца наполнен, на все сто процентов творческого его напряжения, нам уже не надо слов, и ему уже не надо говорить эти слова. Электрическая энергия бесполезно ушла бы в землю.

«Искусство — это целесообразность без цели», по словам немецкого философа. Но человек с целью создан целесообразно. Когда он ходит, его ноги напряжены. Заставьте лежащего на земле двигать так же напряженными ногами, — вы получите комический эффект.

Когда он говорит, его гортань, губы, рот создают, усиливают и артикулируют звук. Если вы не слышите этого звука, прекрасно осмысленные движения губ становятся безобразно коверкающей лицо гримасой.

«С волками жить, по волчьи выть». Выл бедный люденыш Маугли. Воет и кинематографический актер вместе с драматическими своими собратьями. Но ведь Маугли попал обратно к людям. Дайте же и киноартисту окунуться в стихию движения.

На место драмы вступает более древнее, более родовитое, более исконное искусство.

{52} Только *пантомимно* творящий актер достоин экрана.

«Ах», завздыхают тетушки театра, «но ведь пантомима — это неестественно».

Бросьте, сударыни, — наивный натурализм так же нелеп в немом и бескрасочном кинематографе, как и попытка Лапицкого пересадить принципы Станиславского в условнейшую оперу. И вообще, что такое естественность на сцене, и где ее границы, объяснил еще Пушкин 96 лет тому назад, и говорить об этом, пожалуй, не стоит.

У кинематографа своя скорость и свои законы, соприкасающиеся с жизнью, но отличные от нее.

Значит ли это, что кинематограф отожествляется с пантомимой? Нет, разумеется, это только тесно сплетенные виды театрального искусства. У пантомимы остается преимущество актера живьем, человека во плоти и, главное, непосредственной связи со зрителем в момент творчества. В ответ на это кинематограф развертывает невиданные постановочные возможности, многомильные перспективы, вводит «на сцену» дома, зверей и машины, в одну секунду перебрасывает нас с Сенной площади в прерии Южной Америки, раскрывая небывалые способы создавать «театральный эпос», вести длинный и сложный рассказ. Может быть, будущий Гомер создаст свою Илиаду на экране (но через жест, а не объяснительные тексты)…

Я преклоняюсь перед художником, в устах которого трагически зазвучат стихи Эсхила, но я не считаю это искусство созданным для глухих.

# **{53}** «Скорбь бесконечная». (Современность в искусстве)

В дни зарождающегося греческого театра поэт Фриних поставил трагедию «Взятие Милета», в которой он изображал незадолго до того совершившийся захват этого ионийского города персами и жестокости, ими там совершенные. Афиняне рыдали навзрыд, слушая его трагедию, но затем отерли глаза и оштрафовали поэта, слишком взволновавшего их напоминанием о недавнем бедствии. Это факт.

В 10 веке по Р. Хр. некий китайский император (кажется Чиан-Фун), до слез растроганный игрою одного актера, велел дать ему за это двадцать палок. Это тоже факт.

Изумительный «Царь Эдип» удостоился только второго приза, потому что Софокл изобразил Фивы, охваченные чумой, в дни, когда эта болезнь свирепствовала в осажденных спартанцами Афинах.

Это очень вероятное предположение. Я не настаиваю на палках и штрафах, но как не сознаться, что мы варвары перед греками и китайцами, и что художественная культура наша находится на бесконечно низшем уровне!

Месяца два тому назад я смотрел только что выпущенную фильму о голоде: «Скорбь Бесконечная». Скажу сразу, по моему впечатлению она имела успех. Говорят даже, способствовала притоку пожертвований в пользу {54} голодных. Значит, она сделала свое доброе дело, и сейчас уже можно не бояться подойти к ней со стороны искусства.

Сознаюсь, что, несмотря на довольно элементарную игру и постановку (выделяю Максимова и несколько способных молодых актеров), несмотря на совершенно нелепый сюжет (муж, отправивший семью на поправку в голодающие губернии, догадывается поехать за ними обратно только в тот момент, когда сын оказывается уже съеденным), я чувствовал себя совершенно разбитым и удрученным после сеанса. На экране умерло несколько десятков человек, было сведено несколько детей, причем актеры, вырывая друг у друга руками, вгрызались в сырое мясо и сверкали белками глаз перед аппаратом. И даже оперное появление теней умерших в свеженьких белых рубашках не могло окончательно рассеять мое угнетение и развеселить меня. Да, я был удручен, нервы мои были болезненно напряжены, как если бы трамвай, в котором я ехал, раздавил какого-нибудь ребенка, и я видел раздробленное тело несчастного.

Я был угнетен ассоциацией между тем, что мне пытались изобразить, и тем, что — я знал — действительно происходило, и не когда-то, а теперь — в России.

Значит, я соглашаюсь, что лента достигла своей цели? Побудить к пожертвованиям — да, пожалуй. Но ведь очевидно, что если бы какой-нибудь отважный оператор сумел проникнуть в самые ужасные по голоду деревни и там реально и действительно снять с натуры случаи употребления человеческого мяса в пищу, то эта лента «правдошная, всамделишная» действовала бы еще гораздо сильнее. Причем же здесь искусство?

Нам предлагается называть этим словом имитацию ужасающей действительности, вид натуралистического гиньоля, который имеет действие эстетически развращающее {55} и может увлекать только натуры до конца черствые и бессердечные. Если цели наши — осведомительно-агитационные — лучше показать статистику, фотографии опустошенных деревень, но не давать повода к таким неблагодарным развлечениям, как наблюдение над чужими несчастьями. Увлекаться таким зрелищем может только уличное любопытство людей, глазеющих на труп раздавленного автомобилем человека.

А теперь в предупреждение недоразумений. Утверждаю ли я, что искусство должно избегать тем, волнующих нас житейски, что 20 палок китайского Императора ожидают всякого, кто упомянет о любви, о смерти, о войне, о революции? Что современность и искусство две вещи несовместные? Что надо изображать только пудреные парики и версальские аллеи?

Нет, разумеется. Я достаточно говорил и писал о современности, как начале, питающем искусство, чтобы не быть так понятым.

Пусть художник будет до конца взволнован этой современностью, но во мне, в зрителе, пусть он оставит какой-то уголок души, житейски не возмущенной, которым восприму я эмоции эстетические. Одно дело — подвергать современность, как один из материалов, художественной обработке и совсем другое фальсифицировать, подставляя вместо искусства голые куски действительности. Это отвратительный зоологический натурализм, казалось, сданный в архив уже давно, а вот, подите ж, все еще живой. Я признаю возможность существования не только политических агитационных пьес, но даже медицинских. Несмотря на малую мою любовь к этому писателю, я считаю прекрасным образцом такого рода «Привидения» Ибсена. Но сточки зрения авторов «Скорби Бесконечной» это, конечно, слишком тонко. Ударять, так ударять. И мы, чего доброго, увидим ленту с актерами, послушный грим которых изобразит {56} разную степень сифилитических язв на провалившихся носах. Уверяю вас, картина произведет впечатление. Пятьдесят провалившихся носов! Значит, цель будет достигнута, не правда ли?

С точки зрения истории нашей художественной культуры такого рода явления должны рассматриваться как отрыжка передвижнически-натуралистического упадочничества, культивировавшегося, напр., вокруг «Нового Времени» и Суворинского Малого Театра.

Когда в этом театре в первые дни войны шла какая-то патриотическая пьеса, один из актеров чуть не был убит. Он изображал кровопийцу-Вильгельма, и некая дама запустила в него биноклем. Бедная, она, может быть, думала в эту минуту о своем сыне, отправленном на войну. Дама эта заслуживала, быть может, всяческого сочувствия, но эмоция, вызвавшая это метание бинокля, вряд ли принадлежит к порядку эстетических. Автор «Поруганного», вероятно, очень гордится истериками, обязательными во время пения панихиды. Печальная обязанность драматурга! Напоминать зрителям, как они хоронили своих близких.

Расставаясь с моими художественными противниками, которые удостоят своего внимания эту заметку, советую им, если их не могли до сих пор убедить Мейерхольд, Евреинов, Крэг, Фукс и многие другие, писавшие о смерти наивного натурализма, прочесть рассказ древнего Лукиана об актере, который, изображая безумного, действительно довел себя до исступления и буйствовал на сцене, возбуждая этим восторг профанов и ужас понимающих, но, пришедши в себя, необычайно устыдился своего поступка и считал тот спектакль днем своего величайшего позора.

Может быть, бесхитростный рассказ этот наставит их на путь истины, и они перестанут делать вещи, преступно выдаваемые ими за произведения искусства.

# **{57}** Словесная импровизация в театре

Словесная импровизация на сцене возбуждает двоякое сомнение скептиков. Спрашивают обычно, возможна ли она и нужна ли она.

Полагаю целесообразным сперва ответить на второй из этих вопросов.

Нам говорят: слова, написанные профессиональным литератором, будут всегда лучше, убедительнее, «художественнее», чем то, что впопыхах сообразит выкрикнуть импровизирующий актер. Да и вообще пусть всякий знает свое дело: актер хорошо играет, режиссер режиссирует, автор пишет.

Возражу: приходило ли вам в голову, что драма с твердым текстом есть очень своеобразная разновидность театра, так сказать «словесный балет», где актер так же привязан к каждому данному слову, как балетный танцовщик к жесту. Терпим же мы, однако, очень вольное творчество актера в области движения, не связывая это ничем, кроме общего плана роли.

Почему же считается незаконным такой вид театрального искусства, где актер будет обращаться со словом с тою же мерой свободы и вольного творчества на сцене, которые даны ему даже в пантомиме, в области жеста?

Вед слово, так же, как и движение, есть для актера лишь один из способов проявить себя на сцене.

Увлеченным же идеей актуального общения актера со зрителем (впрочем, оно в его буквальном смысле есть, конечно, лишь одна из частных задач театра) укажу, что {58} только применение словесной импровизации дает возможность бескомпромиссного решения этого вопроса.

Кроме того, в данном случае эстетическое наслаждение зрителя усиливается тем, что он видит не только продукт творчества, а и самый его процесс.

И, наконец, именно нарушение обычной в театре профессиональной дифференциации и есть одно из благодетельнейших свойств словесной импровизации. Актер-импровизатор поможет театру убить зловредное существо — кабинетного литератора, в тиши своей квартиры пишущего слова для театра.

Актерам-импровизаторам нужен автор сценария, он же и режиссер, с которым вместе, сотворчески создают они спектакль. Что импровизация не есть экспромт, что она требует и допускает репетиции и предварительное обдумывание — блестяще доказал К. Миклашевский (сам не только актер и ученый, но и драматург новой формации — одновременно режиссер и автор сценария), и я считаю праздным об этом распространяться.

По существу, однако, оба сомнения сводятся к одному. Не видят надобности импровизации, ибо не верят в возможность ее, как самостоятельного и законченного *искусства*.

Прямым ответом на это должна бы явиться двухлетняя работа «Народной Комедии», где фактически все время применялась такая техника[[2]](#footnote-3). Уже в силу одного этого обстоятельства к этому театру, казалось бы, должны были отнестись с большей заботой те, кому дороги судьбы искусства; однако… «habent sua fata theatra», и «Народная {59} Комедия» замолкла в дни, когда ей было предложено перейти на «хозяйственный расчет», т. е. стать театральной лавочкой.

Впрочем, и в «Народной Комедии» словесная импровизация была, так сказать, искусством вспомогательным, дополнительным, и я понимаю Шкловского, упрекавшего театр в недостаточной культуре слова.

Но видя в этом вину словесной импровизации, Шкловский немного уподобился человеку, который, осмотрев наши петербургские дома, высказался бы против системы центрального отопления. Система-то хороша — плохо, что она не действует. Искусство словесной импровизации прекрасно, беда в том, что оно не культивировалось в полной мере.

Актеры «Народной Комедии» знали его только интуитивно и ощупью. Здесь же нужно великое ремесло и тончайшая техника.

И только теперь, когда я ушел в «катакомбы» напряженнейшей лабораторной работы и получил возможность на опыте приложить то, что мне уже давно было теоретически известно, я вижу, каким очаровательным цветком должно расцвести это искусство.

Словесная импровизация имеет свою, очень определенную и очень трудную технику. Импровизирующий актер должен поразить нас обилием речи, жонглировать материалом слова; очень грустно, если он только выразит «своими словами» какую-нибудь мысль.

Техника эта очень родственна большой науке, которую знали древние (Квинтилиан, Цицерон) под названием «elocutio», третьего отдела риторики.

Пользуясь многовековым опытом античных учителей риторики, мы можем привить актеру-импровизатору качества, ему необходимые: строгую конструктивность речи, применение четко выделенных приемов построения фразы, {60} жонглирование синтаксическим строем изумляющего обилия речи, фейерверка слов, фонтана синонимов. Все это, вместе взятое, создает высоко артистичную «искусственность» речи, контрастирующую с обывательской словоохотливостью и свойством «за словом в карман не полезет», которое ничего с искусством общего не имеет.

Но возможно ли все это привить актеру? На это может ответить только живой опыт живых актеров. Я вижу его и говорю: да.

# **{61}** Обряд и театр

30 июля 1922 г. состоялось на Выставке Объединения Новых Течений в Искусстве демонстрация работ молодежи, собравшейся в группу, называющую себя «Обрядовым Театром». То, что мы увидели, могло бы быть разнесено и уничтожено даже не очень взыскательным критиком. Техника исполнения ниже ученической, немало вопиющих ошибок против хорошего вкуса — и тем не менее к жизни вызвано очень много серьезных и важных вопросов, пока беспомощно, но в корне правильно намечены, Почувствованы какие-то пути. Несколькими мыслями по поводу обряда и его отношения к театру мне бы хотелось поделиться с читателями.

Что такое обряд? Определения его не дал в своем докладе руководитель студии Туберонский. Из его слов было только ясно желание видеть «обряд» примененным к более широкому кругу явлений, чем только религиозные, т. е. ко всем отстоявшимся формам социальной и общественной жизни. Не знаю, допускает ли русский язык такое расширение понятия «обряд», как разрыв чисто религиозных представлений, но во всяком случае мы можем условиться так понимать это слово (хотя бы впредь до приискания более подходящего).

В этом смысле определим *обряд, как результат канонизации тех или иных однажды изобретенных (или постепенно возникавших) явлений*. Так, ежегодные процессии к могилам народных героев могут стать обрядно-канонизованными уже со дня {62} возведения памятника или застыть в обряд только после многолетних импровизованных поминок павших.

Параллельно с процессом канонизации происходит характерное для сущности обряда *выветриванье эмоции*, когда-то родившей застывшие впоследствии слова и жесты, эмоции-причины, при непременном наличии некоторой другой, вторичной эмоции следствия или ассоциации. Внуки создавших обряд современников убитых героев не почувствуют душевной необходимости упасть на колени и пропеть что-нибудь вроде: «оплакиваем вас, герои», но они сделают это, без непосредственного чувства горя, в ощущении великости идеи подвига и героизма.

Соображения эти бесконечно важны для техники «актеров обряда», которые должны передать именно не имманентную им, вне их лежащую эмоцию, взятую, так сказать, a priori. Личная, возникающая в актере эмоция предустановленности, предуказанности, нормативности уже сотворенных и воспроизводимых слов и жестов должна окрасить ту, другую эмоцию, в них заложенную, и создать новые взаимоотношения между этими жестами и словами. Правильно поэтому подметил Туберовский, что священник, «с чувством» произносящий слова литургии, оставляет во всяком слушателе крайне тягостное впечатление.

Предположим, однако, что «Обрядовому Театру» удастся, чего я ему искренно желаю, найти эти технические законы, найти ключ «обрядового исполнения». Значит ли это, что дело уже выиграно? Безусловно, нет. «Обрядовый Театр», демонстрировавший свои работы 30 июля, несколько связан по своему происхождению с основанными Мейерхольдом Курсами Мастерства Сценических Постановок, которыми затем руководили В. Н. Соловьев и я. Такое происхождение естественно натолкнуло его работников на, {63} так сказать, «формальное разрешение задач, перед ним лежавших. Между тем нигде не могла с такой ясностью обнаружиться недостаточность формального метода», как здесь. Я давно уже высказывал убеждение, что весь кризис театра есть в сущности лишь кризис репертуара и связанной с этим невозможности создания единой и крепкой техники актера. Тем более в обряде.

Обряд — канонизация явлений, созданных великим творческим напряжением, церемониальная манифестация обретенной, раз на всегда установленной (хотя бы субъективно!) истины. Состояние после действия давно отшумевшего. Статика в результате динамики, достигшей своего кульминационного пункта. Отложившиеся пласты культуры. Горное плато на большой высоте. Легкомысленно успокоиться на том, что «актер обряда» не эмоциален в своей технике. Надлежит, напротив, строжайше измерить те два эмоциональных потока, которые вливаются в обряд. Репертуарный индифферентизм Туберовского и его товарищей ни к чему хорошему привести не может. Комедия Кузмина о Мартиниане — прелестная живая пьеса с живою динамикой — обрядовой трактовке не подлежит. Не всякая «религиозная» пьеса — в то же время обрядовая.

Белогвардейские юмористы представляют себе электрофикацию в виде крестьянской лошаденки с воткнутым под хвост штепселем. Так и Туберовский готов применить «обряд» к чему угодно, кидаясь на произведения прекрасные, но рассчитанные на совершенно иное исполнение.

Пустой формализм может привести только к пустозвонной мирискуснической стилизации, не очень целомудренной игре в обрядовые формы.

Мне все равно, будет ли верить «актер обряда» в ту или иную религию или политическую программу, но в сердце общего замысла должна лежать полная вера, полное убеждение.

{64} На первый взгляд лучше было поэтому представление «Обрядовой» манифестации 1‑го мая. По существу же ясно, что и здесь штепсель включен куда не следует. Думаю, что для всякого социалиста манифестация 1‑го мая — агитационная манифестация борьбы. Все закружилось в вихре еще с 1914 года. Время ль пытаться рядить в обряды сумасшедшие катастрофы европейской политики? Фотографировать с выдержкой дерущегося на рапирах человека? Кино, а не фотография, динамика пьесы, а не статичность обряда могут выразить современную общественность.

Что же, нет, значит, «тем» для обряда? Я отвечу — есть. И в вихре 20‑го века существуют вечные, устойчивые, для всех обязательные понятия.

Факт смерти, факт рождения, факт любви и соединения существуют извечно для верующего и неверующего, политического и аполитичного человека. Создайте такой «обряд» и не бойтесь казаться старомодными в новых заботах о «содержании».

# **{65}** О технике греческого актера

## 1

Отрывочные замечания эти о технике античного актера решаюсь я предложить вниманию читателей не потому, что мне удалось найти до сих пор неизвестные данные о скоро преходящем и лишь отраженною жизнью живущем в памяти потомства искусстве артиста сцены. Моей задачей является только по новому оценить сведения, уже давно известные, вновь осветить кое-что недостаточно оцененное. И таково, кажется мне, свойство всего античного наследия, что каждое столетие, каждое поколение подходит к нему с новыми ожиданиями и всегда обретает то, чего ищет. Впрочем, мне хотелось бы не окрашивать своими личными предвзятыми представлениями о театре те данные, которые нам придется рассматривать, но с возможною объективностью прочесть в них только то, что сами они говорят.

Ф. Ф. Зелинский высказал мнение, что плодотворно изучать историю религии способен лишь тот, кто может в самом себе найти живое религиозное чувство. Также, думается мне, и театральный исследователь должен любить живой театр с подмостками, занавесом, актерами и толпою зрителей, если он хочет проникнуть в сущность истории этого искусства. Я не хочу утверждать, что историки античного театра были лишены этой любви к театру, лишены понимания и ощущения его жизни. Но мне кажется, что это понимание театра было не таким, которое {66} помогло бы просто и правильно воспринять бытовые условия античной сцены.

«Всякое произведение искусства должно быть оценено по законам, которые оно само для себя установило», говорит Оскар Уайльд. И это несколько парадоксальное требование нарушалось слишком жестоким образом. Театроощущение критиков стало не адекватным античному; непосредственная связь была явно и резко нарушена. Если общий тон любовного восхищения перед античностью нарушается замечаниями вроде такого: «В одежде (трагического актера) была известная тяжеловесность и недостаток простоты, бывший в разладе с всегда естественным вкусом нации»[[3]](#footnote-4), и дальше по поводу того же костюма говорится об «Ungeschmack dieses steifen Mechanismus»[[4]](#footnote-5); если возникают опасения, что актер, надевший маску, рискует «offrir un spectacle ridicule par sa continuité»[[5]](#footnote-6), то мы в праве заподозрить, что авторы этих замечаний, быть может, не в состоянии оценить эстетическую сущность описываемых ими явлений.

Это само по себе вполне естественно. Изучая греческую поэзию, мы читаем подлинные творения древних писателей; восстанавливая историю скульптуры, мы любуемся обломками подлинного ваяния знаменитых художников; но о мимолетном творчестве актера можем мы судить (так же, как и о музыке) лишь по свидетельствам древних критиков и памятникам изобразительного искусства. Об этих последних речь будет впереди; но сразу ясно, что только кинематографические актеры могут оставить после своей смерти вполне четкое представление о своей пластике. Что же до критики, то кто поручится {67} нам, что и это зеркало не кривое? Из двух источников потекли критические суждения древних об афинской трагедии. Первым был Аристофан с его постоянными и страстными нападками на Еврипида. За Аристофаном последовали многочисленные авторы средней и новой комедии, пародировавшие Еврипида и насмехавшиеся над его поклонниками. «Лягушки» являются поразительным образцом такого рода комедии-критики, возникшей под влиянием непосредственного созерцания еврипидовых трагедий, — критики, произнесенной одним профессионалом театра над другим. Это источник чистый и безупречный. Все же следует помнить, что жало Аристофана направлено против *поэзии*, и суждений, касающихся самого зрелища — театра, мы найдем здесь немного. Второй источник — Аристотель. Правда, от громадного количества сочинений александрийских ученых, вслед за ним писавших о театре, не осталось ничего, кроме схолий к большинству сохраненных трагедий; но уцелела его «Поэтика», и она-то оказала решающее влияние на восприятие греческого театра многими и многими поколениями. «Поэтика», бывшая для Лессинга столь же непреложной, как система Евклида, для Шиллера совокупностью тех требований, которые должен ставить самому себе каждый поэт, казалась ключом к пониманию афинских трагиков. И только сравнительно недавно стало ясно, что это опасная книга для историка, ибо цель ее *теоретическая*, а не историческая[[6]](#footnote-7). «Аристотель хотел дать определение не аттической трагедии в ее историческом развитии, а самому понятию трагедии; но единственным материалом для наблюдения была аттическая трагедия и подражания ей, вот почему так легко не понять намерения Аристотеля современному {68} читателю», говорит Виламовиц по поводу знаменитого определения трагедии[[7]](#footnote-8), и в дальнейшем ходе рассуждения настаивает на том, что афинянин 5‑го века, смотревший на блестящее зрелище-праздник Диониса, и Аристотель, лишенный религиозного и политического подъема тех времен и живший «in der Misere der Kleinstadt», в корне различно оценивали аттическую трагедию.

Пусть так. Не имеем ли мы права, в таком случае, изучать Аристотеля для понимания сценической практики 4‑го века, хотя бы и весьма отличной от предшествовавшего столетия? Несомненно, мы найдем отрывочные ценные сведения как в «Риторике», так и в «Поэтике». Но вот что следует иметь в виду прежде всего. «Пятый век (до Р. Хр.) во всем положил конец архаической культуре и построил основание для современной. Так, и книга — его создание, и греческая трагедия, по существу своему наиболее далекая от книжной драмы, дала толчок к созданию книги. Первыми настоящими книгами были аттические трагедии»[[8]](#footnote-9) и, быть может, одним из первых читателей, которому не захотелось оторвать глаза от букв, чтобы взглянуть на Дионисово празднество, был Аристотель. Не забудем, что, рассматривая шесть элементов драмы, Аристотель мог и должен был так отозваться о последнем из них, зрительном (οψις): «Зрелище же, хотя и увлекательно, но меньше всех относится к искусству и меньше всех присуще поэзии; ведь трагедия сохраняет свою силу и без представления и актеров. К тому же, выделки всего относящегося к зрелищу более касается искусство бутафора (и костюмера), чем поэтов». Вот откровенное признание читателя, а не зрителя трагедии! Такое {69} отношение к спектаклю, такое пренебрежение зрелищем в драме могло родиться лишь после того, как появилась трещина между актером и драматургом, когда Софокл «по слабости своего голоса» отказался от исполнения главной роли в своих трагедиях. Эта трещина превратилась в пропасть, когда актеры 4‑го века, не удовлетворенные современными поэтами, начали с особенною любовью ставить произведения великих трагиков прошлого столетия. Ясно, что техника драматургии и игры стали все более отдаляться друг от друга. Это и вызвало в актерах естественную склонность к модернизации, к «отсебятине», принявшей столь угрожающие размеры, что государство, в лице просвещенного театрала Ликурга, увидело себя вынужденным силою закона защитить классических поэтов от искажения. Усердный читатель трагедии Аристотель досадливо отмахивается от театрального ее воплощения. Актеры — для него часто виновники плохой композиции драмы. Трагедию рассматривает он «как самое по себе, так и по отношению к театру». Я глубоко убежден, что Эсхил не понял бы такого разделения!

Итак, автор Поэтики, гениальный кабинетный ученый, смотрел на драму, как на книгу (ведь «посредством *чтения* можно понять, какова та или другая трагедия», говорил он. Поэт. 26) и дал толчок к превращению истории театра в историю драматической литературы. Тем же книжным характером отмечены и другие главные сочинения о театре. Схолии к трагикам, если вычесть из них несколько любопытных анекдотов об актерах, несомненно, — работа более или менее внимательных *читателей*; большое количество ремарок, составленных схолиастами, чтобы облегчить понимание трагедии, *суть выводы из текста*, как это видно из постоянных прибавлений: «это ясно из того, что говорит такой-то» или «следует понимать из таких-то слов».

{70} Так же разочаровывают нас в конце концов и примечания Доната к комедиям Теренция. Мне кажется невозможным следовать за Лессингом, видевшим здесь непосредственное отражение впечатлений тогдашней римской сцены, и даже если мы согласимся с Лео, считающим, что указания жестов сделаны Донатом на основании иллюстраций, подобных тем, какие мы имеем в рукописях Теренция, то все же придется признать, что догадки вроде «videtur ostendere digito» («по-видимому, он указывает пальцем»)[[9]](#footnote-10) изобличают в Донате только очень чуткого и вдумчивого читателя, снабдившего свой комментарий множеством прекрасных советов, как для произношения, так и для жеста, в видах наибольшей пользы Теренция *для преподавания риторики*. Начинающие риторы, а не актеры — вот для кого написаны комментарии Доната. Такое направление античной мысли, обращавшей внимание на книгу, а не на спектакль, повлекло за собою полное нарушение театральной традиции, забвение ее теоретиками театра, и поставило ученых 19‑го века перед необходимостью либо забыть о реальном живом театре, изучая памятники античного, либо опереться на современную им актерскую практику. Первый путь явно не мог привести к пониманию живой театральной техники древности; второй оказался губительным вследствие принципов, царивших на сцене 19‑го века[[10]](#footnote-11). Я не хочу назвать {71} их дурными или нехудожественными; мне кажется только, что они совершенно не могли помочь в постижении Афин 5‑го века, будучи в корне чуждыми театроощущению того времени. Извне смотря на афинский театр, судя его по чуждым для него законам, ученые находили «экзотику» там, где, быть может, расцветало здоровое театральное чувство. Эпоха мейнингенского реализма, желания с кропотливою тщательностью воспроизводить бытовые и исторические детали, неудержимо должна была довести до того отчужденно-недоброжелательного отношения ко всему быту афинской сцены, о котором мы говорили с первых слов этой статьи.

Ко всему, что было известно и не удовлетворяло последователей театрального реализма, относились с неодобрением. Но театр пятого века полон загадок; многое совершенно неразрешимо данными археологии. Тут остается изучать сохранившиеся драмы и мысленно их инсценировать. Но как это делать, условно или реалистически? Есть пьесы, в которых с первых же слов и хор, и актер присутствуют на сцене. Мыслимо ли, чтобы они вошли на глазах у зрителей? Нет, говорят реалисты, и Бете в своей очень любопытной книге «Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum» 1896 создает занавес для театра конца 5‑го века. В «Аянте» происходит перемена места действия, значит Аянт выкатывается на эккиклеме, изображающей лесистую местность! Против такого метода справедливо восстал Ф. Ф. Зелинский (в рецензии на указ. книгу, Филол. Обозр. 1896), заметив, что при восстановлении сцены, по словам поэта, мы должны будем строить, напр., в «Лягушках» движущееся озеро, в «Вакханках» горящий дворец и т. д. Итак, воспроизведение драмы было в античном театре условно; следовательно, заключает Ф. Ф. Зелинский, поэты Греции, подобно Шекспиру, писали для «идеальной» сцены, витавшей перед их глазами. {72} Так Ли это, и был ли античный театр условным по необходимости или же сознательно, не было ли в этой условности своей художественной ценности — вот вопрос, который в конце прошлого столетия естественно решался в пользу первого ответа, теперь же может получить совершенно иное разрешение. Мы отрешились и, думается, надолго от реализма в театре, мечтавшего создать на сцене иллюзию правдивым копированием исторических или бытовых деталей[[11]](#footnote-12). Мейнингенский театр, театр Станиславского вызвали сильнейший отпор новой театральной мысли, и деятельность, как литературная, так и сценическая, таких мастеров сцены, как Гордон Крэг, Макс Рейнгардт, Георг Фукс, Вс. Мейерхольд, Евреинов, показала, что принципы реалистов не только бессильны перед чаяниями современных театров, но идут в разрез с традициею лучших театральных эпох. Мы перестали с презрением смотреть на обстановочные возможности Шекспировой сцены; мы должны понять также, что и античный театр именно потому позволял себе изображать актера, улетающего с земли на спине жука, что невозможность выполнить это реалистически никого не смущала.

Будем осторожны. То, что сегодня кажется истиной, может быть завтра признано ложью. Не будем в понимание греческой сцены вносить наши сегодняшние взгляды на искусство. Но откажемся по крайней мере от вчерашних и постараемся извлечь из фактов только то, что они говорят, не привнося посторонних эстетических предпосылок в их объяснение.

## **{73}** 2

Попытаемся же без предвзятого натурализма сделать оценку тем скудным данным, какие мы имеем об игре древнейших актеров — Эсхилова времени. Прежде всего, каковы были тенденции этого подлинного творца греческой трагедии, который «первый возвысил трагедию более благородными страстями, украсил сцену и зрение смотрящих поразил блеском, декорациями, машинами, алтарями, гробницами, трубами, призраками, Эриниями, снабдив актеров наручниками, увеличив их спадающими до пят платьями, подняв их на более высокие котурны». Вспомним, что Эсхил же, по свидетельству Свиды, изобрел «устрашающие и раскрашенные маски», что, судя по многим указаниям древних, им же были введены и различные другие усовершенствования в костюме трагического актера, над которым так издевается недоброжелательный Лукиан, говоря (De saltat. 27): «что же до трагедии, то мы распознаем, какова она, судя по внешнему ее виду; до чего отвратительное и страшное зрелище — человек, вытянутый в несуразную длину, выезжающий на высоких эмбатах (котурнах), с напяленной на голову маской и громадным зияющим ртом, словно готовым проглотить зрителей; уж я и не говорю о нагрудниках и набрюшниках, делающих накладную и искусственную толщину, чтобы несуразная высота роста не была еще больше заметна в худом теле». Мы знаем, правда, что древние охотно конкретизировали какой-либо эволюционный процесс, приписывая его результаты изобретательности определенного лица; так и в данном случае, Эсхил, по-видимому, лишь установил окончательный тип раскрашенной трагической маски, а не был «personae repertor», как его называет Гораций; такие же неточности возможны и в остальном перечне его изобретений; {74} однако естественно все же считать его виновником большинства этих новшеств; не забудем, что не только внешнюю сторону театра создал Эсхил, но что он же был и подлинным творцом трагедии, как законченного литературного явления, и «Просительницы» и «Орестея» показывают, как бесконечно велик был путь, проложенный им в технике драматургии.

Итак, нам известно, что все эти нагрудники, наручники, набрюшники, эмбаты, возникнув в эпоху Эсхила, продержались до 2‑го века по Р. Хр., о чем нам свидетельствует Лукиан. Сохранилась и маска, которой не знал первый трагик Феспид, пользовавшийся еще гримом. Теперь да позволено будет спросить, видны ли в этом шаги по пути естественности, реализма на сцене, или же греческая актерская практика не только не освобождалась от пут традиционной условности, но, напротив, укреплялась в условном стиле игры? «Натуралисты» могут ответить, что все эти способы увеличить рост актера вызывались желанием создать нечто подобающее актеру — заместителю бога, актеру — Дионису, ведущему беседу со своими служителями[[12]](#footnote-13). Однако же, когда мог иметь этот актер более сходства с богом — при Феспиде, знавшем лишь одного гримированного «ответчика» (ύποχριτής) хору, или при Эсхиле, который хотя бы уже изобретением второго актера затемнил божественное происхождение лицедея, который вполне пошел по пути разнообразия трагических тем и даже, в пору своего расцвета, ввел народно-комический элемент в построение строгих своих творений (кормилица в Хоэфорах, сторож в Агамемноне)?

Нет, поистине в праве мы сказать: актер вовсе не «Vertreter einer idealen Welt», как его называет Бернгарди, {75} и не «религиозный натурализм» — желание изобразить правдоподобных богов, — а стремление довести до высшей степени выразительность театрального явления, «поразить блеском» зрение присутствующих руководило Эсхилом. И о таком актере, одетом с величественной тяжестью, менее всего копирующего непринужденность обыденной жизни, можем мы сказать определенно: его игра не могла быть натуралистической, тяжкие ямбы плавно лились из его уст, повышенная жестикуляция вряд ли была его целью, — динамику сцены воплощал хор, пляска которого разучивалась под непосредственным руководительством автора. Но ни одна особенность актерского костюма не вызывала столько недоумения, негодования и пренебрежения как маска — неизменная спутница греческого актера. Объяснений для этого чудовищного обычая искали в разных областях, и все мысли, в отдельности правильные, страдали одним общим недостатком — убеждением, что должно было существовать естественное стремление освободиться от этой тяжелой и несносной обузы. Конечно, можно объяснять происхождение маски гиератическим ее значением, хотя и не совсем понятно в связи с этим возникновение комической маски и ее устойчивость в жизни театра; конечно, употребление масок давало возможность одному актеру играть несколько ролей, хотя здесь мы объясняем один непонятный обычай другим, столь же загадочным, — законом трех актеров[[13]](#footnote-14); конечно, можно утверждать, что маски могли усиливать звук голоса, хотя показание Феста, основанное на невозможной этимологии (persona-sonare) и вызывает теперь самые серьезные сомнения; но исследователям решительно не приходила в голову мысль, столь близкая нашему современному театроощущению, — мысль о своеобразных положительных {76} качествах маски, особой прелести игры, основанной на необычайной выразительности жеста, оживляющего и видоизменяющего выражение недвижного лица. Исследователи не сумели также с достаточной отчетливостью выдвинуть вопрос о нецелесообразности мимических деталей, не видных для большинства зрителей, на чем в наше время с особенной убедительностью настаивал автор книги о Commedia dell’arte К. М. Миклашевский, сравнивавший мимику Савиной с тончайшей геммой, повешенной на стене громадного зала. «Часто говорили, что оптика античного театра требовала употребления маски, замечает O. Navarre (Dionysos, p. 148). Но это ошибка. Достаточно вспомнить, что римляне долго обходились без маски». Сюда-то, к римскому театру, и должны мы обратиться, чтобы взять штурмом эту главную цитадель натуралистов — противников маски. Попытаемся же вдуматься в смысл того, что произошло на римской сцене, после долгого «сопротивления» принявшей в свой обиход обычай употребления маски. Попробуем понять, что побудило знаменитого комика Росция к этой реформе. Ведь здесь нам дается возможность уловить оценку масок, какую им давали древние. И если в самом деле маска — смешная и нелепая условность, откинутая более совершенным театром, то не в праве ли мы ожидать каких-нибудь особенно уважительных объяснений для того факта, что этот пережиток старины был возвращен к жизни капризом своевольного актера? Мы знаем: когда Ливии Андроник воспроизвел в Риме в 240 году греческую трагедию и комедию, он, выступивший, на подобие древнейших драматургов, исполнителем собственных произведений, — не надел на себя маски; мало того, еще во времена Плавта и даже Теренция играли римские актеры под гримом[[14]](#footnote-15). Итак, {77} вот римское искусство, сразу опередившее своего старшего собрата? Мы привыкли иначе думать о Ливии — неуклюжем переводчике Одиссеи. И разве не подозрительно, что для этого нововведения мы находим другое объяснение, — порядка внеэстетического? Благородные римские юноши, развлекавшиеся под масками в ателлане, не пожелали, чтобы «бесчестные» гистрионы подражали им в этом способе соблюдения инкогнито[[15]](#footnote-16). Быть может, поэтому потерпели неудачу первые попытки ввести маску — Фест говорит о пьесе Нэвия (врага Метеллов!), игранной в масках. «Весьма правдоподобно, что этот поэт, *столь могущественный против аристократии*, хотел ввести на латинской сцене греческие маски из осторожности и желания обеспечить за своими актерами анонимность», замечает Наварр (Dix. Dar — S. v. Persona). Не думаю, чтобы маска была для актера надежным забралом от гнева аристократии, возмущенной нападками дерзкого поэта, но что самая мысль о таком нововведении была делом *политически* вольнодумным — очень вероятно, и мы уже можем себе представить, как должны были впоследствии встретить маску знатные старики.

Итак, понадобилось долгое время, когда, наконец, «порабощенная Греция поработила свирепого победителя» своей культурой, когда и дряхлый Катон, забыв о ненависти к иностранщине, принялся за греческую грамматику, когда обычаи римских актеров показались провинциальными рядом с техникой греческих, — и эллинская маска победоносно воцарилась на досках римского пульпита. {78} Правда, мы имеем свидетельство эстетического характера, которое, на первый взгляд, обращено прямо против нас, которое всегда охотно цитировалось историками-натуралистами — это слова Цицерона: «наши старцы не очень-то хвалили даже Росция, облеченного в маску». Но, во-первых, чтобы лучше понять тенденцию Цицерона, говорившего эти слова, вспомним золотое правило филологии — не вырывать цитату из ее гнезда, контекста, и не обсуждать ее отдельно. Цицерон, говоря в своем диалоге «Об ораторе» об actio (пятой части всего ораторского искусства, распадающегося на inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio), указывает, de orat. III, 220 (слова эти интересны нам не только для вопроса о маске): «всякому душевному движению должен соответствовать жест, не сценический, разжевывающий слова, а иной, объясняющий все дело и всю мысль, не указыванием, а по общему смыслу, … заимствованный не у сцены и гистрионов, но у войны и гимнастических упражнений. Кисть руки, не слишком выразительная, с пальцами, следующими за общим смыслом слов, но не растолковывающими их; рука, движимая свободно, как некое оружие оратора; постукивание ногой во время спора, в начале и конце речи. *Но самое главное — это лицо*. В нем же господствуют глаза». И, наконец, теперь: «quo melius nostri illi senes personatum ne Roscium quide maquo opere laudabant». Итак, техника актера противополагается ораторской технике[[16]](#footnote-17). Здесь требуется скорее dignitas — достоинство, чем venustas — грация движений.

И если выражение лица так важно для оратора, которому строго запрещены особо выразительные жесты, то мы не имеем никакого основания переносить это требование на актера. Следует помнить при этом, что {79} Цицерон обсуждает технику актера не «бескорыстно», а с точки зрения ее пользы и вреда для начинающего оратора. Параллелями актера и оратора полон диалог de Oratore. (Напр. II, 34. 239. III 30. 83).

Однако, факт остается фактом: пусть Цицерон здесь и не объективен, все же были люди, не одобрявшие реформы Росция. Но я прошу подойти к этому суждению, в котором сквозит реализм грубовато-трезвого катоновского вкуса, со стороны «социальной». Кто такие эти nostri senes, на которых ссылается Цицерон: плебс или мужи правления? Конечно, сенаторы, друзья Метеллов и враги Нэвиев. А где они сидели во время представления? В *орхестре*, никогда не отводившейся в Греции под места для зрителей! А разве мудрено, что из орхестры, смотря на невысокий — футов в 6 pulpitum (подмостки) римской сцены, эти зрители могли следить за малейшими оттенками мимики и поэтому действительно огорчиться по поводу нововведения, оскорблявшего, к тому же, их патриотическое чувство, подобно тому, как победное шествие французской моды вызывало негодование русских стариков в 18‑м веке. Только это *необычайное для греческого театрального обихода приближение актера к зрителю* и делало осмысленною игру без маски, дав возможность ряду наблюдений Цицерона об игре глаз сквозь маску, — наблюдений, которые вызвали несколько курьезных замечаний Варнеке[[17]](#footnote-18).

Итак, мы видим, что показанием Цицерона надо пользоваться с некоторою осторожностью, и мы не мог и бы {80} оправдывать им личных чувств О. Наварра, которого «шокирует» маска, или Варнеке, находящего, что маска должна была *гибельно* отозваться на игре (Очерки, 204), и утверждающего в тезисах своей диссертации, что «в лучший период римского театра применению мимических движений не мешали маски» (как будто методологически допустимо пользоваться такими оценочными терминами, как «лучший», основываясь на личном ощущении и вкусе!).

Но в приведенном мною отрывке Лукиана не сквозит ли явное порицание маски с готовым проглотить зрителей ртом? Не ясно ли, что ко 2‑му веку *после Р. Хр*. маска уже стала окончательно нестерпимою? Да, трагическая маска возмущает Лукиана, влюбленного в пляску, но возмущается он отнюдь не во имя большого реализма; напротив, ему нравится нечто еще менее естественное (но весьма обычное на античной сцене!) — разделение слова и жеста — пение за кулисами вместо слов на сцене, на помосте же лишь танцор, иллюстрирующий жестом спетое, — обычай, благодаря которому возможны маски с закрытыми ртами. (Лукиан de salt. 28). Одно можем мы сказать с уверенностью на основании слов Лукиана: *маска никогда не эволюционировала* в сторону большего натурализма в изображении человеческого лица, и весь внешний вид трагического актера должен был производить странное впечатление на свежего человека. Вот милый рассказ о судьбе актера, забравшегося в дни Нерона в глубь Испании, к жителям Бэтики, «никогда не слыхавшим трагедии». «Придя же в Гиспал, показался он им страшным, даже пока он молчал на сцене; не без ужаса смотрели они на него, делающего громадные шаги, так сильно разинувшего рот, стоящего на таких высоких котурнах, завернутого в диковинные одежды; когда же, нарушив молчание, он закричал первые слова, большинство {81} зрителей, словно услышав глас божества, обратились в бегство». Странное зрелище для свежего человека. Но этот свежий человек называется варваром. И Филострат заключает свой рассказ этими словами (vita Apol. V). «таковы нравы тамошних варваров и до того άρχαϊα (старомодны, провинциальны)».

Мы можем быть уверены, что зрелище, нелепое для неискушенных андалузцев, было самым привычным и нормальным для глаз обитателя столицы — афинянина 5‑го века. И мы не будем следовать за О. Наварром, полагающим, что в распоряжении афинского театра было два способа до некоторой степени скрасить, смягчить неудобства, вызываемые маскою (O. Navarre, Dionysos, 149 et passim), это: 1) замена одной маски другою актером, уходящим за сцену и продолжающим играть ту же роль; 2) маски с двойным выражением лица: таковы маски стариков, с одною взволнованно поднятою, с другою спокойно лежащей бровью[[18]](#footnote-19). Актер, играя только в профиль к публике и поворачиваясь спиною к ней (т. е. не показывая лица en face), достигал любопытного комического трюка. Но, несомненно, целью этого приема было вовсе не желание смягчить неестественность неподвижного лица, а стремление поразить и порадовать зрителя неожиданным и резким разнообразием там, где этому зрителю уже давно стала казаться «естественною» каменная недвижимость маски. Несомненно, на такой же специальный эффект (никогда не бывший робким шагом по пути к натурализму), были рассчитаны маски Эдипа с вытекшими очами (последняя сцена Эдипа царя) и Циклопа с прожженным глазом в конце сатировой драмы Еврипида. Таким образом {82} и эти два приема не могут заставить нас счесть маску случайной обузой античного актера, а не явлением, органически связанным со всем стилем античного зрелище, явлением, глубоко повлиявшим на технику его игры[[19]](#footnote-20). Чтобы вспомнить только, какой феноменальной виртуозности достигали актеры в работе рук, мы, снова покинув 5‑й век для времени Рождества Христова (ибо при скудости наших источников мы обречены на пользование самыми разнообразными хронологическими сведениями и имеем на это право там, где естественно предполагать преемственную связь), обратимся к Квинтилиану. Совершенно в согласии с Цицероном автор Oratoria Institutio пользуется опытом и примером актеров, отнюдь не смешивая с ними ораторов, а, наоборот, указывая те случаи, где его требования совпадают с тем, что говорят scenici doctores, учителя сценического искусства. В согласии с тем же Цицероном он запрещает оратору всякий сколько-нибудь резкий жест; даже всплеснуть руками — scenicum est и, следовательно, запрещается законами красноречия. И, тем не менее, ограничивая работу рук почти исключительно разными способами складывать пальцы, Квинтилиан перечисляет двадцать два различных движения руки и положения ее кисти! Какова же должна была быть сложность и богатство актерской техники, разработанной, вероятно, с большою теоретическою точностью? Мне представляется весьма правдоподобным, что актеры проверяли пластическую сторону работы перед зеркалом. У них, вероятно, заимствовал этот способ работы побывавший на выучке у актеров Демосфен, который «составлял {83} обычно свою actio (т. е. манеру держаться и двигаться во время речи), смотрясь в большое зеркало» (Квинтилиан, XI, 3). И, наконец, великолепный памятник, почти недостижимой для нашего актера, выразительности тела и особенно рук имеем мы в иллюстрациях к Теренцию, которые, несомненно, сценического происхождения.

## 3

Перейдем теперь к другой загадке греческого театра — к «закону трех актеров». Первого актера, который принял на себя роль действующего и страждущего героя, создал, по-видимому, Феспид. Второго, как мы сказали, изобрел Эсхил. Наши источники с некоторым разногласием приписывают честь изобретения третьего Эсхилу и Софоклу, хотя больше вероятия в последнем предположении, но — тот или другой это сделал — важно, что дальше дело почти не пошло, и три актера явились нормально предельным числом для греческой трагедии. Тем самым оказались навсегда неискорененными громадные трудности. Поэты не хотели ограничиться тремя действующими лицами в драме, и тем самым актеры должны были принять на себя по нескольку ролей, и старик, медленно уходящий с подмостков, должен был с громадным проворством менять за сценой маску и костюм с тем, чтобы вновь появиться перед зрителями в виде важного царя. «Случается, что один и тот же актер, едва успев разыграть благородную роль Кекропа или Эрехтея, возвращается на сцену, по требованию автора, в качестве слуги» (Лукиан, Менипп, 16 перев. С. Лукьянова). — Драматург не захотел ограничиться тремя действующими лицами; но, создав их больше он принял на себя хлопотливую и кропотливую работу рассчитывать каждый вход и выход актера, помнить те минуты, которые необходимы для переодевания, {84} быть в величайшей степени творцом и ремесленником. Это было действительно трудно, — настолько трудно, что из трех великих трагиков один лишь Софокл победоносно разрешал эту задачу, Эсхил же и Еврипид справлялись с нею гораздо хуже. «У первого это gaucherie de primitif, у второго презрение к ремеслу» (О. Наварр), очевидно — очень не простому.

И закон о трех актерах, существование которого было давно известно, всегда казался до того непонятным, что не переставал до последнего времени возбуждать сомнения и недавно еще вызвал в свет очень добросовестную диссертацию Каффенбергера «Das Dreischauspielergesetz» 1910, где вновь с неопровержимостью было доказано несомненное существование этого странного обычая.

Чем объясним мы его? Большинство истолкований сводилось к *экономическим* причинам. Надобность в четвертом актере была осознана поэтами, говорят нам, лишь к тому времени, когда обнищавшее афинское государство не могло уже пойти на увеличение театральных расходов. Экономическая сущность этого закона ясна из самой терминологии.

Повинность богатых граждан, дававших средства на зрелище, называется χορηγία, их издержки — χορή γημα, если же говорит четвертый актер[[20]](#footnote-21), то это носит наименование παραχοωή γημα — расход «сверх хорегии». (Ср. напр. C. Beer. Ueber die Zahl der Schauspieler, Leipz. 1844). Но, во-первых, слова Поллукса (IV. 10), на которых основывается эта этимология, очень темны и загадочны; а далее, что из этого следует? Конечно, раз государство поставляло трех актеров, а частные граждане — хор, то драматург, пожелавший ввести четвертого актера, естественно обращался с этой исключительной просьбой к хорегу, {85} который должен был быть заинтересован в том, чтобы зрелище оказалось возможно пышным и разнообразным; тем самым введение четвертого актера становится παρ χορή γημα. Но значит ли это, что именно расход на последнего актера явился камнем преткновения, легшим на пути естественного развития драматургической и актерской техники? «Можем ли мы допустить, чтобы эпоха Перикла, тратившая тысячи талантов на украшение Акрополя, не могла даже удвоить скромной суммы, отпускаемой на вознаграждение актеров для большого благолепия праздника Диониса?» (Ф. Зелинский, Софокл, II, XXIV). Впрочем, протагонист стоил дорого, особенно к 4‑му веку, это мы знаем, но третьему актеру платили немного, и вряд ли это было особенно почетною должностью, если только насмешливое презрение, с которым отзывается Демосфен о своем враге Эсхине, бывшем тритагонисте, не лишено всякого реального основания.

И, наконец, надобность в четвертом актере — да окрепла ли она когда-нибудь? Исследования техники разговора троих в аттической трагедии[[21]](#footnote-22) показали, что в сущности тройным разговором драматурги и не любили пользоваться, и как раз Еврипид — в столь многом завершитель трагедии и ее развития — пребывал в архаической манере Эсхила, и только средний из трагиков — Софокл — допускал иногда органическое сцепление троих (напр., в великолепной сцене ложного известия о смерти Ореста в «Электре»). Почему же это ограничение? «Никак не по неумению; это нам доказывает современная (Софоклу) комедия, безо всяких стеснений дающая слово всем трем актерам вперемежку. Нет, очевидно, та иератическая торжественность, которая обусловливалась непрерываемостью диалога двоих, казалась более приличествующей достоинству трагедий». {86} Этим соображением Ф. Зелинский, указавший на желательность «ограничения в видах сосредоточения психологического интереса» (Соф. XXV), резко повернул вопрос, выдвинув более глубокие эстетические причины, легшие в основу диковинного закона, — причины, объясняющие малую настойчивость трагиков в расширении своих изобразительных средств.

Теперь нам становится ясно, почему драматургу не хотелось вводить на сцену одновременно более трех актеров. Но почему же эти актеры были всегда одни и те же, а не по одному на каждую роль? Так велики были требования, предъявляемые к актерам, что трудно было бы найти их большое количество, получаем мы ответ[[22]](#footnote-23). Эту мысль, по существу правильную, можно, думается мне, значительно развить и дополнить. Для нас несомненно, что вся *звуковая* сторона представления была в неизмеримо большей степени подчинена требованиям музыкальности, чем это возможно на современной сцене. Музыка постоянно звучала в пении и пляске хора. Не только в декламации, но в пении и речитативе должен был быть искусен исполнитель. Требования публики были в этом смысле очень высоки. «Не только искусно расположенные слова трогают всех, но и размеры, и голоса», а при малейшей ошибке «theatra tota reclamant», говорит Цицерон (de orat. III, 196). И он недаром упоминает о сложности голосоведения в труде об ораторе: не только артисты, но и мужи правления должны заботиться о музыкальности голоса. Недаром пламенный трибун Гракх находил время в своей работе подчиняться проверке раба-флейтиста. {87} Haigh прав, говоря, что in ancient acting the possession of a fine musical voice was a matter of absolute necessity (o. с. 272). Но требования, суровые к каждому отдельному исполнителю, не могли быть послаблены и к комбинации их, к их *ансамблю*. Вот необычайно интересное свидетельство Цицерона, которое, мне кажется, не было оценено в достаточной мере до сих пор, и которое я решаюсь привести в контексте речи. Защищая свое право вести обвинение против Верреса, Цицерон пространно объясняет убожество своего конкурента Цецилия[[23]](#footnote-24), не искушенного в трудностях ораторского искусства (in Caec. 15). Правда, продолжает он, тебя будут сопровождать помощники. Но из них один сам ничего не умеет, другой же немного опытнее, «да и он-то не проявит столько искусства, сколько бы мог, но будет заботиться о твоей славе и репутации; от своего искусства сбавит немного, чтобы ты мог показаться хоть чем-нибудь. *Это видим мы и у греческих актеров; часто тот, кто исполняет вторые или третьи роли, может говорить более звонко* (clarius dicere)*, чем исполнитель первых, новее же очень сдерживает себя, чтобы позволить премьеру выделиться как можно более*». В этих словах, касающихся техники греческих актеров, видится мне ключ загадки. Я не хочу непременно утверждать, чтобы амплуа актеров делились по тембру голосов (впрочем, и это возможно, хотя бы потому, что актерам приходилось петь, и вряд ли музыкальный афинянин стал бы слушать подряд трех баритонов или теноров); но важна была полнейшая идеальная согласованность сложного {88} голосоведения[[24]](#footnote-25), умение расчетливо пользоваться вниманием зрителя, знать, что больший процент этого внимания должен быть обращен на протагониста и лишь остатки на остальных (вместо столь частого теперь попрошайничества актеров — «нет, вы на меня посмотрите, что вам король Лир, если я так хорошо смешу вас», и зритель, хохоча над шутом, забывает о Лире). И если автор не ценил возможности заполнить сцену ротой артистов одновременно, то все неудобство маленькой труппы заключалось в необходимости поручать разные роли одному актеру, а это могло быть заметно для публики; мы не знаем, насколько умели греческие актеры менять голос в разных ролях, но думаем, что зритель, привыкший к исполнению женских ролей мужчинами, легко мирился и с этой новой условностью: ведь мы имеем дело не с натуралистическим театром, и этим все сказано, реалистические же требования Аристотеля (Rhetor. III, 2, 4) не могут быть показательны для вкуса афинских театралов пятого века. «Правдоподобие» принесено в жертву интересам искусства. Но, возразят нам, каково же было актерам бегать за сцену, переодеваться, снова вылетать и говорить в течение трех или четырех пьес? Ре могу умолчать, что я пишу это под впечатлением ближайшего опыта моей постановки Плавтовых «Менехмов», где один актер играл три роли, трижды меняя голос. Все же я охотно верю, что участие в трех трагедиях подряд было бы трудом непосильным для современного актера, и для этого нужно было развитие атлетическое, но актер и был атлетом; недаром {89} в жизни профессиональных союзов «синоды ремесленников Диониса» упоминаются рядом с корпорациями иных атлетов. И все анекдоты о развитии и учебе актеров или ораторов, как, напр., Демосфена, явно указывают, что в общем сознании они были столь же удивительны физически, как и атлеты. Это художественная атлетика, выработка голоса, звучащего как глас божества, повергающий варваров в трепет, это путь профессионального развития, необходимость которого впервые почувствовал Софокл, отказавшийся от исполнения ролей по слабости своего голоса и потребовавший тем самым специалистов дела[[25]](#footnote-26).

Зато в позднейшие времена, когда Афины перестали уже быть единственным центром театральной эллинской культуры, когда труппы актеров стали бродячими, преимущества системы троих стали все более явными, и мы слышим не только о славных артистах, но и о знаменитых тройках[[26]](#footnote-27) тесно спаянных друг с другом актеров. Сравним с этим гастрольную систему наших знаменитостей, вынужденных часто выступать с дурным и случайным составом исполнителей, и для нас будет ясно, что диковинный закон трех актеров сохранял целостность исполнения на высоте, для нас недоступной.

## **{90}** 4

Мы говорили до сих пор о греческом актере вообще, не поднимая вопроса об отличиях, которые характеризовали бы разные эпохи и разные роды искусства. Невольный этот синкретизм объясняется, конечно, главным образом скудостью наших сведений. В самом деле, если об эволюции актерской техники приходится судить по таким фактам, как мнение Эсхилова актера Минниска, называвшего обезьяной своего преемника Каллипида за то, что он переигрывал, когда из этого рассказа приходится высасывать вывод, что игра становилась со временем более живою и реалистическою[[27]](#footnote-28), — то быть может, откровеннее прямо сознаться, что в этом вопросе мы не имеем своего мнения.

Иное дело — разные роды театрального искусства. Совершенно ясно, что трагический актер с гремящим голосом и на высоких эмбатах, флиак, прыгнувший на стол, чтобы стащить яблоки, и римский saltator с повышенной выразительностью иллюстрирующих и разъясняющих движений были техниками совершенно разных искусств. Наши изобразительные памятники дают нам возможность ощутить коренное различие между игрою в комедии и трагедии; на это указывалось уже очень часто, и мне достаточно напомнить, что и поэты не культивировали одновременно того и другого вида драматургии, и только *переводчик* Ливии Андроник показал первый пример такого совмещения. Дифференциация эта удержалась среди актеров и в позднейшее время, так что Эзоп, по-видимому, никогда не играл комических ролей, как трагических — Росций.

{91} Мне хотелось бы, однако, отметить, что и в самой комедии процветали два основных и противоположных друг другу стиля игры, которую лучше всего охарактеризовать словами Квинтилиана, наводящего нас на мысль о таком разделении. «Мы видим, что величайшие исполнители комических ролей Деметрий и Стратокл нравятся нам благодаря самым разнородным достоинствам; и еще не так удивительно, что один прекрасно играет богов, юношей, добрых отцов и рабов, матрон и почтенных старух, другой же резких стариков, хитрых рабов, сводников и вообще более подвижные роли: на то они и были различны по природе. Ведь и голос был у Деметрия приятнее, у того резче. Но более следует отметить их личные особенности, которые нельзя было бы перенести с одного на другого. Взмахнуть рукой, испустить сладкий вздох на утеху зрителей, наполнить ветром складки одежды при выходе на сцену и слегла выставить вперед правое бедро не было дано никому, кроме Деметрия… Тому же удавались — бег, подвижность, смех, хотя бы и мало подходящий к роли (которым он пользовался, однако, сознательно, ради публики), и *затылок, спрятанный в плечи*».

Мне кажется, речь идет здесь не о случайном контрасте двух дарований, а о противоположении более глубоком, которое следует сопоставить с исконной двойственностью новоаттической комедии, легшей в основу театра Плавта и Теренция и возникшей из двух разных источников. В самом деле, происходя в непрерывной связи от древне-аттической аристофановой комедии, комедия 4‑го века, Менандра и его современников, восприняла в значительной мере построение действия и характер интриги у трагедии, главным образом еврипидовой; итак, «если матерью ее является древняя комедия, то отцом поистине следует назвать Еврипида», с его уже разлагающимся трагическим стилем, — что было замечено уже древними {92} биографами этого трагика. Эта же двойственность оставила свой отпечаток и на масках новой комедии. У рабов, стариков и паразитов они — громадные, со ртом, растянутым до ушей; у женщин же и влюбленных юношей — трагические маски с небольшим, почти четырехугольным ртом. И опять та же двойственность наблюдается в иллюстрациях к Теренцию, превосходно поясняющих характеристику Квинтилиана. Тут явны два противоположных друг другу типа движений. Я считаю себя в праве говорить о *типах* движений, ибо убежден, что техника актера была не только условной, но и *традиционно-типической*, подобно тому, как и все древнее искусство, как словесное, так и изобразительное, будучи строго подчинено принципу ремесла, развивалось в пределах точно установленных внешних канонов. Так и искусство выразительного чтения подчинялось, вероятно, определенным типическим интонациям для выражения соответственного аффекта, если правильно остроумное толкование слов Аристотеля, которое предлагает M. Croiset (Hist. lit. gr.2 III 92). Традиционно-условные жесты существовали для слов пролога, для удивления, размышления и т. д. (Ср. van Wageningen, Scaen, Rom.). Учение Квинтилиана о жесте есть не что иное, как перечисление разработанных для оратора нормативных движений. Столь же традиционными и установленными были, кажется мне, два типа движений, постоянно повторяющихся в иллюстрациях к комедиям Теренция (см. Album Terentianum, ed. J. van Wageningen). С одной стороны плавно откинутые назад фигуры с слегка наклоненной головой, с едва заметно выдвинутым вперед животом и еле согнутыми коленями, так что все тело имеет один плавный «ботичеллиевский» изгиб, а рука до локтя, лежащая вплотную к телу, дает мягкий и красивый жест. С другой стороны вульгарные позы — трусливо изогнутые в спине тела, с втянутым животом и выставленным {93} задом, с высоко поднятыми плечами над закинутой головой, на резко согнутых коленях, с размахивающими руками и назойливо экспрессивными пальцами. Естественно было бы предположить, что движения первого типа свойственны носящим не комические маски — юношам и женщинам, и меня давно поражало, что у некоторых из стариков (с комическими масками) мы видим то же благородство и «хороший тон» в движениях. (Таких стариков в Album Terentianum боле 20‑ти; наиболее характерен Симон в «Андрии»[[28]](#footnote-29)). Но деление ролей между Деметрием и Стратоклом, относящее в одну категорию юношей и мягких старцев, с несомненностью разрешает этот вопрос, и мне кажется, что актер, который захочет потратить время на изучение Album Terentianum, может быть уверен, что он обогатит себя не только общеоценочными суждениями об игре античного артиста, но узнает нечто конкретное и увидит два основных стиля комедийного представления, порою резко смехотворного, порою морализующего и сентиментального.

1. Напр., Willi Flemming, Epos und Drama. [↑](#footnote-ref-2)
2. За два года существования театра (1920 – 21) мною были сочинены и поставлены пьесы: Невеста Мертвеца, Обезьяна-Доносчица, Султан и Черт, Вторая дочь Банкира, Пленник, Приемыш, Любовь и Золото, Семь Разбойников, Воздушная Смеральдина — все без твердого текста. Были и другие, названия которых не помню. [↑](#footnote-ref-3)
3. Bemhardy, Griech. Lit. II, 2, 108. [↑](#footnote-ref-4)
4. Ibid, 109. [↑](#footnote-ref-5)
5. Croiset, Lit. gr. III, 8. [↑](#footnote-ref-6)
6. См. Patin, Etudes sur la. tr. gr. Eurip. U. Wilamowitz Moellendorf, Griechische Trag. [↑](#footnote-ref-7)
7. Griech. Trag. p. 107. [↑](#footnote-ref-8)
8. Wil-Möll, Griech. Trag., 120. [↑](#footnote-ref-9)
9. Или «et simul gestum considera dicentis *ex verbis*». Ad. 265. [↑](#footnote-ref-10)
10. Я говорю о второй половине 19‑го века, ибо этого времени касаются научные труды, о которых мне придется упоминать. Но непонимание это существовало, конечно, и раньше. 18‑й век, полный, по выражению одного французского ученого, убеждения, что все должно быть оцениваемо с его собственной точки зрения, не мог в своем рационализме понять условность греческого театра. Романтизм же, увидевший народность и простоту греков, которые оставались закрытыми для «псевдоклассиков», именно за психологической правдой не распознал «ложь» условного театра. [↑](#footnote-ref-11)
11. Для истории современного русского театра показательна «Книга о новом театре» 1908. См. в ней ясную и логичную статью В. Брюсова «Реализм и условность на сцене». [↑](#footnote-ref-12)
12. О Дионисе — первом актере см. M. P. Nilsson, Der Ursprung der Tragödie. Neue Jahrbücher, 1911, p. 694. [↑](#footnote-ref-13)
13. О нем речь впереди, глава 3‑я. [↑](#footnote-ref-14)
14. Fest. v. personata. Donati argum. in Eunuch. Cic. de orat. III, 59, 221. [↑](#footnote-ref-15)
15. Варнеке, Очерки из истории древнеримского театра, 1903 г. 145.

    O. Navarre. Dix. Dar.‑Saglio, v. Histrio, 226. Припомним, что социальное положение греческих актеров, освобожденных от податей и воинской повинности, и римских, подвергавшихся телесным наказаниям, было в корне различным; любопытно, что именно Росций снял с себя бесчестие своей профессии, отказавшись от гонорара. [↑](#footnote-ref-16)
16. Совершенно так же, как и у Квинт. XI, 3. [↑](#footnote-ref-17)
17. «Поэтому если бы даже исполнители Плавтовских пьес на сцену являлись и в масках, зритель все-таки видел бы блеск глаз у Менехма (якобы сходящего с ума от гнева)» (Очерки, 204). Каково было видеть это зрителю последних рядов! Напомним при этом, что глаз меняет свое выражение лишь в зависимости от положения век и бровей, а не сам по себе. [↑](#footnote-ref-18)
18. Второе из указанных явлений документально засвидетельствовано Поллуксом и может быть подтверждено изобразительными памятниками; первое же — лишь догадка, правда, очень основательная, возникшая из анализа сохраненных нам трагедий. [↑](#footnote-ref-19)
19. В наших рассуждениях о маске исходили мы из практики трагического актера. Что же До староаттической, аристофановой комедии, то она совершенно немыслима без громадной карикатурной маски, настолько весь костюм актера, носящего огромный фалл, выдержан в нереалистическом гротескном духе. [↑](#footnote-ref-20)
20. Таковой допускал я лишь в немногих случаях и на два‑три слова. [↑](#footnote-ref-21)
21. Cr. Listmann, Die Technik des Dreigesprächs. [↑](#footnote-ref-22)
22. A. Haigh, The attic theatre 3, 1908. «It cannot have been an easy task to find actors who combined histrionic talent with voices of sufficient power, and if a large number had been required, there would have been great difficulty in meeting the demand» (p. 226). [↑](#footnote-ref-23)
23. Этот сообщник Верреса по управлению Сицилиею должен был, согласно их плану, своим нарочито неумелым ведением обвинения спасти Верреса от справедливого возмездия. [↑](#footnote-ref-24)
24. Недоразумением кажутся мне толки о том, что тритагонист постоянно бывал совершенно плох и смешон несоответствием своей низкой должности с высокими ролями царей; полемическая тенденция Демосфена в речах против Эсхина такова, что ей отнюдь нельзя придавать силу объективной истины (сравнить хотя бы, как искажены все факты Эсхиновой биографии в его устах!). [↑](#footnote-ref-25)
25. Речь Цицерона pro Roscio comoeclo прекрасно показывает, как велико было значение, отводившееся выучке «технитов» актерского искусства. [↑](#footnote-ref-26)
26. Такова была тройка: Феодор, Аристодем, Эсхин. Знаменит был и Неоптолен со своим девтерагонистом Исхандром. И если тритагонист Эсхин должен был навсегда покинуть сцену только потому, что он однажды споткнулся и упал с высоты неудобных эмбат, — то это показывает, думается мне, высокие требования, хотя бы и чисто внешнего характера, которые предъявлялись к ловкости и уверенности актеров. [↑](#footnote-ref-27)
27. Ср. O. Navarre, Lex. Dar. S. v. Histrio, p. 228. [↑](#footnote-ref-28)
28. В том же стиле движется и паразит в «Евнухе». Но мы должны помнить, что наши иллюстрации копии с копий и, пройдя столько стадий после зарисовки театральных представлений, они естественно подверглись некоторым случайным искажениям. [↑](#footnote-ref-29)