Волконский С. М. **Художественные отклики**. СПб.: Аполлон, 1912. 223 с.

**Вступление** 6 [Читать](#_Toc336469856)

**Съезд художников**

Устроителям съезда 11 [Читать](#_Toc336469858)

Исторически-воспитательная роль ритма 15 [Читать](#_Toc336469859)

Ритм на сцене 31 [Читать](#_Toc336469860)

**Драматические впечатления**

«Живой труп» 59 [Читать](#_Toc336469862)

Свежая струя 79 [Читать](#_Toc336469863)

«Месяц в деревне» 85 [Читать](#_Toc336469864)

**Сценическая обстановка и человек**

Элементы обстановки 93 [Читать](#_Toc336469866)

Адольф Аппиа 107 [Читать](#_Toc336469867)

Аппиа и Крэг 117 [Читать](#_Toc336469868)

**Музыка**

Существо 129 [Читать](#_Toc336469870)

Материал 133 [Читать](#_Toc336469871)

Число 139 [Читать](#_Toc336469872)

Хеллерау 147 [Читать](#_Toc336469873)

Сольфеджо (По Далькрозу). 155 [Читать](#_Toc336469874)

Степени звуковых оттенков (По Дельсарту) 163 [Читать](#_Toc336469875)

**Пластика**

Пантомима 175 [Читать](#_Toc336469877)

«Орфей» 185 [Читать](#_Toc336469878)

О балете 191 [Читать](#_Toc336469879)

**Что дальше?** 217 [Читать](#_Toc336469881)

# **{****6}** Вступление

«Отклики» — на некоторые вопросы, явления, события, художественного, преимущественно театрально-художественного интереса. Они вызваны разнообразными обстоятельствами; мысли, в них сказавшиеся, были разбросаны по страницам периодических изданий («Аполлон», «Ежегодник Императорских Театров», «Музыка», «Студия»[[1]](#footnote-2)); но разнообразие происхождения не отнимает у них однородности содержания. Две основные мысли связывают все, что собрано на страницах этой книжки: первенство *человека на сцене* среди других элементов сценического искусства и необходимость слияния пластики с музыкой *в ритме*. Только статьи о драматических впечатлениях и приветственное слово устроителям Всероссийского Съезда Художников не касаются прямо этих вопросов, — в формальном смысле они не «связаны» с остальными.

Но в создании той атмосферы, в которой вырабатываются наши эстетические взгляды, всякое художественное {7} впечатление имеет свою ценность, а потому сохраняю и эти статьи, не смотря на их приуроченность к случаю. В главе о пластике, рядом с рассуждениями общего характера, нашла себе место статья, об «Орфее», тоже обязанная своим происхождением частному случаю. Кому не приходилось, в ответ на отвлеченные положения, слышать нетерпеливое требование: ну, хорошо, это теория, а пример? Пусть же статья об «Орфее», в ряду «теоретических рассуждений», сыграет роль «примера».

Может показаться противоречием себе тот поворот в мыслях, который замечается относительно двух вопросов, рассматриваемых в этой книге, если сравнить первые страницы с последними: вопроса об обстановке и вопроса об оценке Фокинских балетов. Однако, это не противоречие, это даже не непоследовательность, это именно — последовательность, в настоящем смысле слова. Выводы из наблюдений зависят От наблюдаемого материала, а когда материал меняется, трудно, чтобы не менялись и выводы. Впрочем, перемена в данном случае не есть замена белого черным или наоборот, — это или прибавление новой краски, или сгущение старой. Так, к реалистическим требованиям «трехмерности» («Элементы обстановки») присоединяются идеалистические стремления Крэговских заданий («Аппиа и Крэг»); так, первоначальное выжидательное отношение к Фокинскому направлению («О Ритме в сценических Искусствах») определяется в окончательно-отрицательное («О Балете»). Решающими моментами этой «эволюции» были — Крэговская {8} постановка «Гамлета» в Художественном театре и Фокинские танцы в «Орфее».

Такова внутренняя связь предлагаемые статей. Ни разнообразие происхождения, ни некоторая разность в выводах, этой связи не ослабляют. «В колокол, мирно дремавший», может «с налету тяжелая бомба грянуть», но может его и крылом задеть мимо летящая птица, — и не менее единства будет в существе его звука, чем разнообразия в его «откликах».

Кн. С. В.

# **{****9}** Съезд художников

## **{****11}** Устроителям съезда[[2]](#footnote-3)

Оценка событий — величина непостоянная, это мы давно знаем, — она зависит от угла зрения. Один приветствуешь, другой протестует, один надеется, другой сомневается. Но не только в наличности положительного и отрицательного отношений сказывается разногласие. И в самой положительной оценке есть свои оттенки. Старик приветствует событие, как венец прошлого, юноша видит в нем зарю будущего. Это как бы коллективный субъективизм поколения, и отрешиться от него не так легко. Да будет мне позволено взглянуть на настоящее событие, — на созвание Всероссийского Съезда Художников, — с точки зрения того поколения, к которому я принадлежу.

Пробуждение нашего сознания к впечатлениям художества совпадает с серединою семидесятых годов. Мало кто в наши дни рисует себе ясную картину, — что такое была художественная атмосфера, в которой раскрывалась наша душа. Можно обладать и знанием, и критическим чутьем, можно, так сказать, воображением вернуться вспять, но то ли это самое, что пережить? Я не говорю о деятелях: эпоха та насчитывает не мало имен, и не мало произведений той {12} эпохи украшают стены наших музеев и площади наших городов. Но я хочу сказать о художественной атмосфере того времени и из этого вывести значение настоящего Съезда и заслугу того поколения, которое его вызвало к жизни, того поколения, которое создало художественное сознание нашего времени, которое признало необходимость Съезда в настоящих его задачах и обеспечило возможность его осуществления.

Легко нам из нынешнего вертограда оглядываться назад на ту пыльную дорогу, по которой мы шли тогда, «как бедный нищий мимо сада бредет по знойной мостовой». Но каково было идти этой дорогой, по которой вели нас эстетика и критика семидесятых годов? То был какой-то «почтовый тракт», по которому русская жизнь в глазах искусства проходила «этапным порядком». Лишь то, что отдавало этим этапным порядком, интересовало, волновало, зажигало, вдохновляло. И это та самая русская жизнь, на которую мы с детства смотрели сквозь «магический кристалл» пушкинской поэзии, та самая русская жизнь, которая нам светилась сквозь смех и слезы Гоголя! И кто же нам давал такую картину русской жизни? Живопись, — око народной души! Стоило ли держать палитру в руках, чтобы кистью писать то самое, что можно написать пером? Стоило ли у радуги брать ее краски, чтобы изливать чернильные потоки гражданской скорби? Эта некрасовская гражданственность, которая такою ржавчиной въелась в горячий талант поэта и в мимолетном угождении современности лишила его поэзию заслуженного соучастия в вечном искусстве, эта самая гражданственность разъедала и живопись, она диктовала художникам, она руководила одобрением толпы. Могут ли себе представить нынешние деятели искусства, — те, которые с таким рвением отдаются служению красоте и из нашего, увы, столь же скудного, сколько долгого прошлого с такою любовью извлекают все, что ласкает глаз и радует {13} дух, — могут ли они себе представить искусство, которое руководится иным исканием, чем исканием красоты? Могут ли они себе представить, что значит для людей с художественными наклонностями — расти в атмосфере, лишенной сознания красоты? Могут ли они поверить, что для нас, например, красота Петербурга не существовала; что все гранитное его великолепие, которое они так выпукло поставили перед глазами, — для нас пропадало за кличкою «казенщины»; что такие праздники для глаз, как Главный Штаб, Адмиралтейство, Сенат, — были для нас не более как «присутственные места»; что, в то время как мы проходили мимо Александринского театра, не замечая его дивной красоты, критика прославляла на той же площади ужасный новый дом с лепными питухами «в русском стиле» — за его «здоровый русский реализм»? Слово было найдено, им захлебывались; но что оно обозначало, никто не давал себе труда проверить. А между тем, этому реализму недоставало главного, — в нем не было *реальности*. Это была выдуманная Россия: петухи, полотенца, рукавицы и луга, — «Сазиков» в архитектуре. И этими побрякушками, этими выдуманными эмблемами отечества, тешился чиновный патриотизм восьмидесятых годов и проходил мимо истинных сокровищ народного творчества, в то время как чиновное православие услаждалось эмалевыми луковками и золотыми ананасами и проходило мимо таких жемчужин русского церковного зодчества, как суздальские, новгородские и псковские церкви. И мы говорим лишь о том, что созидалось, мы умалчиваем о том, что разрушалось…

Господа устроители Съезда (принимаю слово «устроители» не в узком смысле устроительного комитета, членом которого я сам имел честь состоять, а в самом широком: покровители, деятели, участники, благожелатели), если в той атмосфере раболепного патриотизма и раболепного нигилизма, в котором пребывало искусство недавнего прошлого, подуло {14} свежим воздухом, свободы и красоты, то это дело рук ваших, вашей кисти, вашего резца, вашего пера, — скажу более, — вашего отношения к жизни и к искусству и вашего взгляда на то, какое место в жизни искусству принадлежит.

И вот, становясь на угол зрения моего поколения, я приветствую Съезд Художников, конечно, не как венец прошлого, но и не как зародыш будущего. Я приветствую его, как необходимый акт исторической справедливости; приветствую его, как признак бодрого самосознания, как неподкупный приговор художественной самооценки, как одно из тех событий, которые не принадлежат ни прошлому, ни будущему, но отмечают собою *рубеж*. С этого рубежа не устремляю взор ни вперед, ни назад, — будущее от нас сокрыто, прошедшее уже известно, — но поднимаю глаза на пограничные значки, вами водруженные на вами же отмеченном рубеже, и на этих значках читаю в ярких письменах: *Красота в Искусстве*, *Свобода в Искусстве*. И за эти слова никто с большей искренностью вас не поблагодарит, чем люди того поколения, к которому принадлежу.

## **{****15}** Исторически-воспитательная роль ритма[[3]](#footnote-4)

Китайский мудрец сказал: «Время и пространство и заключимое в них — вот все, что именуется природой». И в самом деле, мы не можем не только никакое явление или наше деяние, но и самих себя помыслить вне условий пространства и времени. Все, что вокруг нас, и мы сами — отвечаем на вопрос «где?» и на вопрос «когда?». Это незыблемые грани, в пределы которых поставлено наше земное существование, и вне их *физическое* существование не мыслимо. Все отвечает на эти вопросы, из ответов на них слагается история народов, от ответов на них зависит судьба подсудимого.

Вся окружающая нас вселенная разделена в пространстве и времени. Но мы отдаем себе отчет в пространстве лишь по тем делениям его, который видим; мы отдаем себе отчет во времени лишь по тем делениям его, которые слышим. Зрение и слух, которые сами лишь утонченная дифференциация осязания, ведут наш дух чрез все восприятия. Но если мы в *восприятиях* наших не можем выйти из пространства и времени, то равным образом и *в делах* наших, а значит, и в художественной деятельности, которая вся направлена к тому, чтобы эти восприятия выявить {16} и передать другим. Как природа достигает нашего духа путем зрения и слуха, так и мы достигаем души других людей через их *глаза и уши*. Какое средство для этого? Только одно: подчинить себе те условия, в которых проявляется деятельность этих органов, т. е. сделаться господами пространства и времени, уметь делить их согласно с нашим хотением. Чем делится пространство? Зрительными знаками. Чем делится время? Слуховыми знаками. Ритм — это то деление *времени*, которое мы воспринимаем слухом, и те промежутки времени, которые мы кладем на зрительное восприятие симметрически повторяющихся *пространственных* делений. В чем же осуществляется единовременное деление пространства и времени? В движении. Об этих двух формах и слиянии их в третьей мы и поведем речь.

Уметь делить пространство и время, по собственной воле изменять это деление, следовательно, произвольно создавать ритмы — есть самый драгоценный из даров природы человеку, тот дар, которым она его отличила от всего остального мира, неодушевленного и одушевленного. В самом деле, в природе живет и действует ритм, — от правильного мерцания звезды небесной до равномерности рисунка, что след сороконожки оставляет на песке, всюду в природе видны и слышны удары всемирного сердцебиения. Но в природе, если ритм меняется, то в силу условий или побуждений, с ритмикой, как таковой, ничего общего не имеющих. Дождь накрапывал медленно, негромко, вдруг полил, как из ведра, и забарабанил резкой дробью, — почему? В силу условий температуры и тяжести. Собака шла, вдруг побежала, — почему? Она или гонится, или спасается. В обоих примерах изменение ритма есть посторонний результат постороннего побуждения. Природа не меняет ритма ради ритма. И только человеку во всей природе внушено желание и дана возможность изменять ритм чужой и свой собственный ради одной той радости, которую он от этого изменения испытывает. {17} Результат этого желания и этой способности — тот удивительный, без человека не существующий, мир искусства, который человек воздвиг и противопоставил природе: ритмике, предначертанной законом, или вызванной посторонними побуждениями, он противопоставил ритмику единоличной воли. Как неверна тогда представляется теория Спенсера, который видит начаток искусства в игре; животное, говорит он, рядом с движениями полезными, вызванными борьбою за существование, производит другие, бесполезные, в которых дает выход избытку жизненной энергии: создается мир игры, и искусство для человека то же, что для животного игра. При нашем взгляде на ритм такая теория представляется прямо уродством. Делать игру родоначальницей искусства, стройную соразмеренность человеческих созданий выводить из случайности и беспорядка овечьих прыжков и телячьих брыканий, может только человек, никогда не задумывавшийся над тем, что составляет первейшее условие произведения искусства: размеренность в делении пространства — в искусствах пластических, воспринимаемых зрением, и размеренность в делении времени — в искусствах звуковых, воспринимаемых слухом. Можно ли что-нибудь подобное усмотреть в играх животных? Они пространственно и временно не размерены, они лишены ритма, они аритмичны. Но если в играх животных отсутствует пространственная и временная размеренность, нужная всем искусствам, то тем более отсутствует в них то, что составляет существенное условие живой пластики, а именно: не только *размеренность*, но и *соразмеренность* делений пространственных и временных, соразмеренность, осуществляемая в движении. Если иногда эта соразмеренность и осуществляется животным, то именно не в игре: лошадь, бегущая ровной рысью, хищная птица, с высоты падающая на добычу, осуществляют не только точное деление пространства и времени, но и точное совпадение этих {18} делений. Но и в том и в другом случае за движением стоит приказывающая воля или приказывающий инстинкт: если наступает перемена в ритме, то вследствие усталости, вследствие жадности, но не из желания изменить свое движение независимо от его цели. На такую, своевольно выбранную, своевольно нарушаемую и своевольно восстановляемую соразмеренность пространственных и временных делений способен только человек. Это и есть ритмическая способность человеческого тела с тем разнообразием тяжести и легкости, быстроты и медленности, которое предоставляют в его распоряжение скорость и вес. Полагаю, что вопросы воспитания не чужды съезду, а потому позволю себе наш общий художественный вопрос осветить с самой драгоценной его стороны и взглянуть на ритм как на воспитательную силу.

Без врожденной человеку способности к ритмической переимчивости не была бы возможна никакая физическая работа. Если могли создаться египетские пирамиды, то только благодаря ритмическому распределению усилий. Мы не знаем, какими машинами, каким способом, каким расположением рабочей силы и по каким командам поднимались и двигались огромные гранитные глыбы, но мы знаем, что только благодаря ритмике они могли перекочевать с верховьев Нила и взгромоздиться на такую высоту: на известном пространстве и в известный промежуток времени известная сумма мышечного напряжения, может быть, десятка тысяч людей, — это могло быть достигнуто не иначе, как путем гениально построенной ритмической дисциплины. Мы не можем с точностью сказать, какими приемами это достигалось, но мы можем безошибочно утверждать, что оно достигалось помощью либо музыкальных инструментов, либо пения самих рабочих, но во всяком случае помощью музыки. Подчиняя наше тело велениям музыки, которая есть равномерное деление времени, мы тем самым осуществляем пластическую {19} правильность мышечных движений, т. е. равномерное деление пространства; этим не только достигается правильность работы, но обеспечивается сбережение силы, которая оказалась бы недостаточной, если бы не было этой соразмеренности в действиях пространственных и временных, в совпадении звука и движения.

Искать в музыке руководительницу своим движениям и сберегательницу мышечного напряжения до такой степени свойственно человеку, что с незапамятных времен он всякую физическую работу, если не сопровождал пешем, то старался отмечать звуковыми делениями; так что, собственно, нет нужды и прибегать к примеру таких грандиозных работ, как египетские пирамиды, чтобы найти тому подтверждение. Из глубины веков звучат причитания, — самая древняя из известных нам рабочих песен, — причитание женщины, вертящей ручной жернов и мелющей зерно для прокормления мужа и детей. В туманном утре холодного неба жена финского рыбаря поет и мелет, и под знойным солнцем Африки мелет и поет жена араба: одна мелет рожь, другая пшеницу, у одной муж ушел в море, у другой — в пустыню, но обе поют и в пении ищут не только излить свою грусть, не только прокоротать томительный долгий день, но и придать движениям руки правильность вращения, которая при наименьшей трате силы дала бы наибольшее количество работы. «Будешь выбирать жену, говорит латышка своему брату, — бери такую, которая умеет петь: она лучше будет работать».

Ограничить предел своего мышечного усилия и в звуке искать рамку своему движению, было всегдашним инстинктивным стремлением человека, в особенности в такой работе, где движение не ограничено пространственно, не упирается в препятствие. Возьмем работу кузнеца: в ней два движения, — взмах кверху и падение вниз. Падение молота не только пространственно ограничено наковальней, но оно в звоне находит {20} ясное разграничение во времени; таким образом, равномерность падения вдвойне обеспечена. Но поднятие молота? Оно ни местом не ограничено, ни звуком не отмечено, оно свершается в пространственной и временной неопределенности. И вот, для того чтобы и этому своему движению сообщить сберегающую правильность, чтобы и ему найти предел, если не в пространстве, то во времени, человек приглашает товарища; в то время, как он сам будет поднимать молот, товарищ будет опускать свой, и звон второго молота о наковальню будет отмечать высшую точку поднятия: теперь оба движения, и поднятие, и падение, одинаково разграничены, поставлены в рамку, обеспечивающую правильность, а потому и экономию мышечного усилия. Это принцип всех работ, основанных на перемежающихся, альтернирующих ритмах: второй молот своим ударом надвое временный промежуток первого молота. И мельче дробление промежутков между звуковыми ударами, тем легче человек мышцами своими «попадает в такт»; чем больше в работе участников, тем дробнее выходят деления, и тем скорее идет работа. Посмотрите на току, когда цепами молотят хлеб, как уныло идет работа под вялое «анданте» трех цепов, и как весело спорится под мелкодробное «аллегро» двенадцати цепов.

Я не буду останавливаться на примерах, доказывающих ту важную роль, которую играл в жизни народов ритм, как регулятор, обеспечивающий точность, легкость и успешность работы. Но не могу не обратить внимания на то священное уважение, каким ритм пользовался у древних. Люди знали его силу, его облегчающую силу, избавляющую нас от лишней траты сил; они знали также и его неотразимую привлекательность, благодаря которой, когда мы идем и слышим музыку, нам трудно не соразмерить с ней наши шаги, нам легко и весело поддаваться ее увлекающей силе. Древние это знали и, когда хотели умолять богов, они сопровождали {21} свои моления ритмическим звоном инструментов, а самые молитвы слагали стихами в уверенности, что боги, отдавшись прелести ритма, с легкостью исполнять и то, о чем их просят. Теперь посмотрим на роль ритма не в работе, а в человеческом творчестве: обе деятельности, как увидим, находятся в тесной связи.

Есть удивительная книга. Зовется она «Arbeit und Rhythmus», «Работа и ритм», Бюхера. Автор, по специальности политико-эконом, прочитал однажды в одном ученом обществе доклад о песнях, которыми у разных народов сопровождаются различные работы, и о том, как человек в ритмике песни искал руководительства для ритмики своих телодвижений. Он не подозревал, какой жизненный вопрос затронул он из глубины своего рабочего кабинета. Со всех концов посыпались к нему письма с неисчерпаемым материалом, в котором бился пульс работы: стучали молоты, мотыги, гудели колеса, жужжали прялки и веретена, толпились ремесла и промыслы, и рядом с этим, или вернее — сквозь все это, пела душа: жены, матери, мужья, отцы, дочери, сыновья, сестры, братья, невесты, женихи, — поют, работают и поют, и в песнях за работой изливают горести и радости души. Он написал свою книгу; в двенадцать лет она выдержала четыре издания. Ничего более захватывающего нельзя себе представить; автор, начинающий с самых сухих вопросов народной экономии, с вопросов труда и досуга, идя совершенно прямым логическим путем, кончает на последних высотах музыки и поэзии. Я бы сравнил всю книгу с кораблем: внизу уголь, пылающий жерла печей, в поте лица трудящиеся машинисты, — вся неизбежная, тяжелая «необходимость» жизни, кверху постепенное облегчение, просветление, и вверху, на концах мачт, развевающиеся вымпела… Трудно передать впечатление глубокой жизненной красоты, которая сама собой, силою вещей, поднимается из этой книги: человек, поставленный среди {22} природы, брошенный в борьбу за существование, побеждает препятствия природы и возмещает несовершенство своих сил сплою бесплотного ритма. Трудно передать впечатление таинственности, которое выделяется от этой всепроникающей силы, сопутствующей человеку во всех трудах его: рабочие звуки, рабочие шумы, рабочие песни, столь разные в разных концах земли и с такой правильной одинаковостью повторяющиеся в одни и те же времена года, в одни и те же часы дня и ночи; звуки утренние, вечерние, ночные, бесшумные звуки матерей, встающих до зари, чтобы приготовить пищу отъезжающим, унылые полуденные звуки и колыбельные песни жен, ожидающих возвращения мужей с промыслов; воскресный отдых, пеленой молчания ложащийся на нивы и поля… Сквозь все времена человек биением ритма отмечал свое бытие, и, когда в Виблии пророк изрекает проклятие цветущему городу, он говорит, что в нем умолкнут жернова.

И ко всем этим *звукам* примыкает человеческое *тело*, к каждому *звуку* с соответственным *движением*, в постоянном согласии со звуком орудия, а когда орудие бесшумное, — в согласии с собственною песней; и в этой соразмеренности работы и звука, соразмеренности пространственного и временного, он почерпает то *сбережение* силы, которое составляет истинную *силу*; в ней же, благодаря автоматичности движения, он обретает ту независимость духа от тела, без которой невозможно никакое творчество. И действительно, мы видим, что первые образцы поэтического, музыкального и танцевального творчества вышли из работы, в работе родились, как запах родится в цветке. Поразительная, невероятная картина встает на заре человечества: слияние работы и радости, работа в радости, отсутствие того, что нашему народу внушило жгучее наименование «страдная пора». Так, из ритма, приспособлявшего телодвижения к работе, родились искусства, и уже {23} впоследствии, много позднее, работа и искусство, как и все формы земного существования, дифференцировались и пошли разными дорогами развития. Но ритм продолжал действовать в природе человека: ручной труд воспитывал его тело, приучал приспосабливаться, побуждал к постоянному согласованию пространственного с временным. Близость ремесел к ежедневной жизни каждого, привычка, наследственность, все способствовало сохранению в человеке ритмики телодвижений, и это не могло не сказаться в искусстве: ритм продолжал вести человечество и после разлучения работы с искусством. И вдруг, в девятнадцатом столетии, с изобретением машинного труда, эта сила оказалась ненужной, неприменимой. Работа из рук человека перешла в машину, и человек, вместо того, чтобы быть господином орудия, сделался его принадлежностью. Ритм исчез из обихода. Он исчез даже из воспитания: в музыкальном воспитании «неритмичность» самый распространенный из недостатков; в физическом воспитании ритмический элемент почти отсутствует, и только в военном воспитании, хотя в весьма грубом (с музыкальной точки зрения) виде, ритм продолжает свою дисциплинирующую роль, являя лишний раз подтверждение тому, что «благословен союз меча и лиры». Но вообще, — ритм покинул человеческое тело. Человечество лишилось верного спутника, могучего двигателя.

Таковы общие положения книги Бюхера и мысли, ею пробуждаемые. Прибавлю, что с точки зрения философской такое умножение силы от подчинения человека музыке представляется совершенно естественным: мускул более материален, чем звук, а только через подчинение нематериальному материя получает силу. Мне возразят, что деление на *более* или *менее* материальное произвольно, что перед духом всякая материя равно материальна. Но я говорю не в абсолютно-метафизическом смысле, а в относительном смысле земных пределов: никто не станет отрицать, что песня {24} менее весома, чем гранит. То же самое, и с еще большей справедливостью, в области эстетики: в *эстетике*, как и в *этике*, только подчинение менее материальному дает силу. А кто же, став на эстетическую точку зрения, будет отрицать, что живопись, о двух измерениях, — менее материальна, чем скульптура, о трех, а что музыка, невесомая, одаренная лишь измерением во времени, менее материальна, чем живопись?[[4]](#footnote-5)

Не думаю, чтобы можно было с большей ясностью, чем это сделал Бюхер, показать универсальное значение ритма во внешнем строительстве нашего существования. «Am Anfang war der Rhythmus», сказал Ганс-фон-Бюло, и Бюхер показывает, что из ритма, как из одного корня, выросли работа и искусство, т. е. все материальное проявление духовного человека. Работа и искусство, вся наша внешняя жизнь; не даром тот же пророк, когда изрекает гибель цветущему городу, говорит: «Не будет в тебе никакого художника, никакого художества, и шума от жерновов не слышно уже будет в тебе». Бюхер следит за совместным развитием работы и искусства вплоть до их разделения и на этом прекращает свое исследование.

Но перед нами встает новый вопрос. Ритм из работы исчез, он исчез из окружающей нас атмосферы. Может ли и какое может искусство выйти из человека, лишенного ритма? Думаю, что все, что создаст человек неритмичный, как бы ни было хорошо, никогда не будет совершенно и всегда будет ниже того, что мог бы дать тот же человек, если бы был ритмически воспитан. Отсутствие ритма уже дало себя знать во всех отраслях искусства, и все новые направления последних дней мне представляются ничем иным, как бессознательным исканием утраченного ритма.

{25} Было бы, конечно, интересно проследить проявление ритма, живого, движущего начала, в искусствах статических, — в живописи и архитектуре; но не будем выходить из рамок нашего исследования — о ритме в «живом» искусстве, а потому, ограничимся лишь указанием на вопросы, не вдаваясь в исследование их. Так, весьма интересный вопрос — о ритмике в живописи. Что ритм для музыки, то для живописи рисунок, — то, что Энгр называл «добросовестностью живописи». Естественно, что человек, лишенный ритмичности, если он живописец, будет склонен к преобладанию краски над рисунком. Затем еще более интересный вопрос — отношение ритма и архитектуры. Здесь — сродство, корнями своими уходящее в столь же сокровенные, сколько незыблемые законы физической природы: неумолимый закон архитектуры — равновесие, но оно же есть неизбежное условие воплощения ритмики в человеке[[5]](#footnote-6). Не подлежит сомнению, что в силу таинственных нитей, соединяющих творца с его творением, ритмичность человека сказывается в эстетическом равновесии воздвигаемого им здания[[6]](#footnote-7). Указываю на эти два интересные вопроса и возвращаюсь к нашему центральному вопросу, — к ритмике живого человека.

Несомненно, что с утратой ритма утрачено сознание того, какой драгоценный художественный материал представляет собою тело человеческое и его способность к движению.

{26} В драме актер говорит, изображает, но совершенно забывает, что он сам, вся его человеческая фигура в движении должна быть таким же произведением искусства, как стихи, которые он говорит, и картина, в которой он движется. В опере певец только пением своим входит в музыку, но телом, походкой, движениями остается в пределах житейских своих привычек или, что еще хуже, — в пределах отвратительной трафаретной условности; он не входит в тот волшебный круг, в котором все предначертано закономерностью, где нет случайности, где человек не имеет права выказывать ни свою личную волю, ни свои страсти, а где, отказавшись от себя, он превращается в ветрило, послушное велениям музыки, и становится лишь одним из членов того художественного тела, в котором Музыка — дыхание, и Ритм — сердцебиение. В балете, где человек более, чем в каком-либо другом искусстве, превращается сам в произведение искусства, где все его движения поставлены в пределы музыки и тем самым, казалось бы, должны отвечать требованиям ритмичности, и в балете даже нет полного совпадения движения пластического с рисунком музыкальным: движение *присочинено* к музыке, оно не *продиктовано* музыкой; наконец, в балете столько застывших форм, «установленных образцов», которые собою как бы окутывают свободное развитие живого рисунка, что при нынешних идеалах, руководящих исканиями этого искусства, нечего ждать от него осуществления той настоящей ритмики, в которой движение телесное является точным выразителем музыкального движения и при котором впечатления глаза и уха не рассеивают друг друга, а сливаются в одном общем восприятии пространственного и временного. Ко всему этому мы вернемся, когда будем говорить о ритме в сценических искусствах; здесь указываю мимоходом на те явления, которые, по-моему, являются следствием аритмичности человека или неясного сознания того, что такое ритм.

{27} Если мы хотим дать искусству всю его выразительность и силу, если хотим, чтобы весь человек, а не частица его принимал участие в процессе художественного творчества, если хотим, чтобы искусство было *полным* выражением *полного* человека, мы должны прежде всего подумать о воспитании самого человека, о возвращении ему того двигательного начала, без которого невозможно творчество в пространственных и временных условиях земного существования, — мы должны вернуть человеку Ритм. Как к этому придти? Есть ли такая сила и какая это сила, вне человека находящаяся, которая сама была бы Ритм и была бы способна влиять на человека и его подчинить себе? Только одна и есть такая сила — Музыка.

И вот в то самое время, когда ученый статистик и экономист, в уединении рабочего кабинета с такой удивительной поэзией оплакивал исчезновение ритма из жизни, музыканта, Жак-Далькроз, в классе пения случайно, — все гениальные открытия случайны, — открыл способ подчинить тело человеческое такому музыкальному руководительству, которое обеспечивает полное и точное совпадение телодвижений (пространственное деление) со звуком (временное деление). Он пробуждает ритмическое чувство и воспитательным путем возвращает нам эту утраченную силу, которую первобытный человек инстинктивно угадал и повернул на свою потребу. Ритм — сила, и принципы Далькроза не есть *выдумка*, это — *открытие*. Отсюда его огромная применимость: электричество применяется в целях эстетики, но оно же применяется врачами; ритм — художественная сила, но он и могущественное средство воспитания[[7]](#footnote-8). Не буду здесь распространяться о системе, о которой уже и {28} говорил и писал[[8]](#footnote-9), скажу лишь два слова о важности физической ритмики для художника.

Никто, конечно, не подвергнет сомнению важность телесно-художественного воспитания в тех искусствах, где сам человек является художественным материалом, т. е. во всех сценических искусствах. Но, скажут мне, для чего поэту, живописцу, музыканту телесно-ритмическое воспитание?

Во первых, я уже указывал на то, что ритмичность в произведении есть следствие, есть выражение той ритмичности, которою обладаешь художник, а затем я бы попросил подумать о том, что художник в силу своих особых даров все же не создан иначе, чем другие люди, и что, как всякий простой смертный, он состоит из духа и тела.

Зачатие произведения искусства совершается в духе, но осуществляется оно помощью тела и иначе, как телом, не может быть осуществлено; художник духом замыслил, телом своим выполняет. Если произведение искусства есть дух, проникший в материю, то художественное творчество есть дух, выходящий из материи: одна материя передает, другая материя принимает. Если важен выбор материи принимающей, — мрамора, краски, слова, — то как же может быть не важно качество материи передающей, воспитанность ритмической способности в художнике, умение приказывать своему телу, освобожденность духа от телесной зависимости?

Человек выражает *себя* в искусстве, и более, чем он думает. Уже Леонардо да Винчи предостерегал своих учеников против того однообразия, которое художник вносит {29} в изображение разных моделей: «Остерегайтесь, — головы одного и того же художника похожи друг на друга; это фамильное сходство может погубить присущее изображенным лицам разнообразие»[[9]](#footnote-10). Помню, как один знаменитый скульптор, у которого было много учеников, говорил мне, что при первом взгляде на ученическую работу он знает, по сходству произведения с автором, он знает, чья работа. Человек невольно творит по образу своему[[10]](#footnote-11).

Никому так не нужна ритмичность, как нам, русским. Характеры наши неустойчивы, воля наша коротка, вкусы не проявлены, мы скользим, перенимаем, забываем; страна наша широкая, горизонты не окаймленные, реки слабоводные, берега у них рыхлые, сыпучие; нет у нас камня, страна без профиля; «деревянная Россия» строится, горит или гниет и снова строится; беспомощен русский человек перед пространством, беспомощен перед временем; жилища сметаются, как поколения; нет крепости, устойчивости нет в том, что окружает человека; не к чему прислониться, нет внешнего ритма, не в чем проявить свой внутренний.

Но, как бы в возмещение всего этого, жестокая, но и благостная природа дала нам нашу русскую музыку, именно то, что есть самый сильный и вирный проводник недостающего нам Ритма, нашу музыку, яркую, определенную, ритмичную, неудержимо ритмичную. Никогда не забуду в Париже впечатления «Петрушки», балета Стравинского. Чрез {30} это не крупное, легкое и по происхождению своему даже несколько французское произведение, как хлынула русская волна! Какого жизнью ворвался этот балет в зачарованное царство одурманивающих гармоний и недвижных созвучий, каким прошелся дерзким трепаком перед зрителями, воспитанными в Шови-де-Шаванновских рощах, и какими яркими, нагло яркими брызгами забрызгал скучные порождения анемичного французского воображения.

Да, источник ритмической силы внутри нас, занимать нам не приходится. Но будем помнить, что музыка не только услада слуха, а что она есть деятельная сила, ждущая своего применения, что через нее устанавливается в человеке та телесная ритмика, без которой немыслимо правильное *деление пространства и времени*, без которой не достижима *соразмеренность пространственных и временных делений*, а следовательно не возможны в искусстве ни *полнота выражения*, ни *полнота восприятия*.

И тогда, переиначивая знаменитые слова Тургенева о русском языке, мы скажем: «Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах русского художества, ты одна мне поддержка и опора, о, великая, могучая, правдивая и свободная русская музыка… нельзя не верить, чтобы такая музыка не возымела великого действия».

Павловка

10 июля 1911 г.

## **{****31}** Ритм на сцене[[11]](#footnote-12)

Мы сказали в предыдущей главе, что всякое наше деяние, в силу роковых законов нашего земного существования, отвечает на два вопроса: «где?» и «когда?» Это как бы центральные две точки, и каждая из них имеет свое растяжение в два противоположных направления: понятие, отвечающее на вопрос «где?», растягивается вопросами — «с какого места?» и «до какого места?», понятие, отвечающее на вопрос «когда?» растягивается вопросами — «с какого времени?» и «до какого времени?». Первое растяжение находит свое более точное определение в вопросе «на каком пространстве?», второе растяжение находит свое более точное определение в вопросе «как долго?». Ответом на первый вопрос является — понятие протяжения, ответом на второй вопрос — понятие длительности. Протяжение относится к категории пространства, длительность — к категории времени. Вне этих двух категорий нет человеческих проявлений. *Искусство*, — которое есть одно из проявлений человека, а именно проявление внутреннего человека во внешних знаках, — не может уйти от власти тех же двух категорий: оно не может найти других знаков выражения, кроме тех, которые предоставляют в его распоряжение пространство и время. Первого рода знаки это {32} те, которые мы *видим*, — отсюда искусства, познаваемые глазом: живопись, архитектура, скульптура; второго рода знаки это те, которые мы *слышим*, — отсюда искусства, познаваемые ухом: музыка, декламация.

Я не упоминаю здесь о поэзии, потому что она в совершенно других условиях: она воспринимается прямо духом; правда, и для ее восприятия нужны или глаза или уши, но в этом случае упомянутые органы играют лишь вспомогательную роль; через глаз происходит ознакомление с условными алфавитными знаками, само по себе не имеющее отношения к художественности впечатления; ухом познается текст, но, как только слуховое восприятие доставляет удовольствие, то оно уже превращается в самостоятельное искусство — декламацию. Вот почему поэзия, как познаваемая непосредственно духом, не находит места в списке пространственных и временных искусств: она вне того, что познается пятью чувствами; и это настолько верно, что само слово «поэзия» получило в обиходе некоторое общее значение, как бы вне условий, — мы применяем его даже к другим искусствам, безразлично, и к пространственным и к временным; так мы говорим — «Какая поэзия в этой картине», или — «Какая поэзия в этой музыки», мы даже как о чем-то совершенно нематериальном говорим — «Какая поэзия *разлита* в природе»; тогда как мы никогда не скажем: — «Какая архитектура разлита в природе», или: «Какая живопись проникает эту музыку»; а если мы иногда и говорим об архитектурности пейзажа — или о живописности музыки, то всегда лишь в переносном смысле, тогда как поэтичность произведения искусства или куска природы указываешь на реальное присутствие того, о чем мы говорим.

Итак, то, что мы сказали, остается в силе: все искусства, выражающиеся во внешних знаках, ощутимых чувствами зрения и слуха, поставлены в условия пространства и времени и каждое по своему наполняет либо протяжение, либо {33} длительность: живопись, скульптура, архитектура наполняют *протяжение*, музыка и декламация наполняют *длительность*.

Но есть третий род искусств, — это те, которые развиваются и *в пространстве*, и *во времени*, которые наполняют и *протяжение*, и *длительность*, воспринимаются и *зрением*, и *слухом*, искусства, совместного воздействия и совокупного восприятия. Таковы все *искусства сценические*. Посмотрим же, какое существенное, непременное условие *совместного* действия. Что нужно для того, чтобы мы могли какой-нибудь предмет зараз и видеть и слышать? Картину мы видим, но не слышим; музыку слышим, но не видим, а нам нужно, чтобы картина с музыкой сочетались, чтобы создалось нечто третье, в чем были бы заняты и глаз и ухо. Как же может картина, материя, воспринимаемая глазом, сочетаться с бесплотным звуком, воспринимаемым посредством уха? Посмотрите в ясный, тихий день на дерево. А теперь среди гладкого поля, где нет ни кустика, ни травинки, прислушайтесь к шуму ветра. Раз вы видели дерево, в другой раз вы слышали ветер. Но что же нужно для того, чтобы вы и увидели, и услышали, да не только в одно время, а в одном совместность, совокупном впечатлении? Нужно, чтобы под напором ветра ветки дерева *задвигались*: тогда вы *увидите* ветер, тогда вы *услышите* дерево.

*Движение*, — вот, значит что нужно, для того чтобы впечатления зрительное и слуховое слить в одно совокупное неделимое, и движением, значит, отличаются от всех других искусств те искусства, которые действуют зараз на зрение и на слух. Только в движении сочетаются пространственное с временным, только движением можно два искусства слить в одно. Отнимите движение в балете, заставьте его вдруг остановиться: вы будете видеть картину, вы будете слышать, музыку, и будет перед вами вместо одного {34} слитного искусства — два раздельных, не слитных и не слиянных: живопись, искусство пространственное, отвечающее на вопрос «где?», и музыка, искусство временное, отвечающее на вопрос «с какого времени до какого времени?». Но пусть по данному знаку балет опять придет в движение: немедленно восстановится утраченное слияние, — движение музыкальное вольется в пластику, статический вопрос «где?» сдвинется с мертвой точки, и совокупное впечатление совместного действия будет отвечать на динамический вопрос: «откуда и куда?».

Еще раз повторяю, без движения нет слияния зрительного с слуховым, а где нет слияния, там расстройство. Недавно в Парижских Дягилевских спектаклях мы видели пример такой неслиянности. Пока в оркестре шла увертюра к «Шехеразаде» (обратите внимание на великолепное русское выражение «шла»), перед зрителями стояла занавесь, на которой был изображен выезд шаха на охоту[[12]](#footnote-13). То же самое во время исполнения симфонической картины «Керженецкая Битва»: перед слушателями занавес, изображающий эту битву[[13]](#footnote-14). Но возможно ли какое-нибудь слияние между *изображением* движения в картине и *реальным* движением в музыке? Ведь картина, что бы она ни изображала, есть вечный покой, музыка — само движение. Движение не может быть воспроизведено; даже кинематограф, единственная форма *воспроизведенного* движения, есть лишь быстрое чередование статических моментов: движение, может быть, единственная форма существования, которая не может быть воспроизведена, — оно должно быть осуществлено. И вот в Парижских спектаклях, под звуки музыкального движения, мы приглашались смотреть на пластическую недвижность. При всем моем восхищении художественной {35} деятельностью руководителей этих выдающихся постановок не могу понять, как они могли потратить время и труд на разработку столь ложного принципа. Мудрее поступают те, кто во время музыки погружает слушателя во мрак.

Когда я говорю о невозможности изобразить движение, я разумею не столько художественное изображение, сколько механическое повторение. Дело в том, что в вопросе об искусственном движении надо различать реальное движение от изображенного. *Реальное* дает только движущаяся фотография, но она лишь чередование статических моментов, и потому ее движение обман.

Мне возразят, что и в природе движение есть лишь чередование статических моментов бесконечно малой величины. Это будет правильно только по отношению к предметам, движение которых состоит в *перемещении* и которые сами во время перемещения не меняются. Так, летящая стрела — сама в себе не меняется, а только меняет место своего нахождения, и в этом смысле представляет действительно лишь чередование статических моментов. Но змия, которая, проползая от одного места к другому, сама каждую секунду изменяет пространственные взаимоотношения всех своих частей друг к другу и к окружающей среде, осуществляет такое движение, которое никак нельзя назвать чередованием статических моментов; это есть настоящее, органическое движение, движение, развивающееся *из себя*, а не заимствованное от посторонней силы. Для художника только такое движение и имеет цену живого материала. И вот почему сведение такого движения на степень *чередования*, какое представляет кинематограф, нельзя назвать иначе, как обманом. Однако, не менее обманно и *изображенное* движение в пластических искусствах, — но это в том смысле, как и вообще обманно всякое искусство, если можно идеализацию назвать обманом, — это тот «обман», который «тьмы низких истин нам дороже». В этом отношении ничто {36} не может быть убедительнее, чем сопоставление моментальных снимков скачущей лошади с *картиной*, изображающей скачущую лошадь. Фотография (точная передача природы) дает карикатуру лошади и совершенно не дает впечатления бега, тогда как картина, воспроизводящая не существующий в природе момент (не существующий, ибо ни одна фотография его не подтверждает), вызывает полное впечатление стремительного бега[[14]](#footnote-15). Этим хочу лишь сказать, что движение есть такая форма существования, которая ни механически, ни художественно не может быть (в точном смысле слов) ни воспроизведена, ни изображена: движение должно быть *осуществлено*[[15]](#footnote-16).

Но раз движение существенное условие слитного искусства, то естественно возникает вопрос о материале, способном воплощать движение. Из всех искусств только одна музыка обладает движущимся материалом, но звук имеет движение только во времени, — по прекрасному выражению Лароша, движение музыки линейное, от прошлого к будущему. Значит, звук недостаточный материал для осуществления того движения, которое имеет более, чем одно линейное направление, и, вдобавок, должно быть видимо. Какой же материал способен видимо воплощать движение и из природы переносить его в искусство, с точным подчинением требованиям скорости, силы и тяжести? Только один материал {37} и есть на земле — человеческое тело. Человек, перенося в искусство свое тело, переносит вместе с ним и его способность осуществлять движение, а также свою способность управлять им.

Мы пришли к центральному пункту совокупных, зрительно-слуховых искусств — к человеку: без движения нет слитного искусства, а движения нет без человека. Рассмотрим же, какие данные, или вернее, какие способности человеческой природы являются самыми ценными в смысле удовлетворения требованиям слитного, или, — назовем его уже прямо, — сценического искусства. Человек, сказали мы, вносит в искусство вместе со своим телом две способности: способность к движению и способность к управлению движением. Первая способность прирожденная, человек делит ее со всеми одушевленными существами, а потому она имеет для искусства цену сырого материала и не больше. Вторая способность — умение управлять своими движениями, умение подчинять их велениям, ничего общего не имеющим с борьбою за существование, — уже преимущественная способность человека перед животным миром, а потому в искусстве самая ценная. Но если ценна способность управлять движениями, то тем более ценна та сила, которой мы должны подчинить наши движения, как единственно могущей обеспечить правильность их управления. Эта сила есть Ритм. Ритм во всем разнообразии скорости и группировки временных делений встречается только в музыке. Мы рассмотрим поэтому роль ритма в тех сценических искусствах, которые связаны с музыкой: в опере и балете. Но мы остановимся преимущественно на опере и вот почему: во‑первых, опера, как соединенная с голосом и словом, представляет более сложное искусство в смысле количества участвующих в нем элементов изображения, и что верно для оперы, то верно и для балета (пока мы не касаемся специально вопроса пения); во-вторых, введение пластической {38} ритмичности сыграет не одинаковую роль в опере и в балете: в опере оно приведет к *реформе* искусства, в балете оно должно будет привести к такому упразднению старых форм, которое в свою очередь приведет к упразднению обветшалого искусства и *замене* его новым. Вот причины, почему мы остановимся преимущественно на опере и коснемся балета лишь мимоходом. Прибавлю, что, если при рассмотрении сценических искусств я ограничиваюсь теми, которые связаны с музыкой, то не потому, чтобы актеру не нужна была ритмика: если она вообще нужна для воспитания художественно-правильного человека, то понятно, что она нужна и для актера, поскольку он человек и поскольку он художник. Но в драме (я разумею драму без музыки) ритм непосредственно не проявляется, — человек, в смысле времени, поставлен в более свободные условия, нежели в опере и балете; актер может сокращать и растягивать по усмотрению: один ведет немую сцену две минуты, другой — двадцать секунд, и ни тот ни другой не погрешают ни против каких бы то ни было законов, ни против чьих бы то ни было требований. Совсем другое в опере или балете: здесь исполнитель, в смысла времени, подневолен, он в тисках, каждая длительность предначертана автором. В этом, собственно, существенная разница драматической и оперной реализации авторского замысла. Драматическое произведение выходит из под пера драматурга, который передает его другому человеку; тот несет его на сцену, чтобы дать ему *зрительное* воплощение в пространстве, нисколько не стесняясь условиями воплощения *во времени*: он идет, как сказал бы поэт, «дорогою свободной, куда его влечет свободный ум». Но представьте, что тот же человек, с той же ролью, из драмы переходит в оперу, — вместо раскрывавшейся перед ним свободы собственного творчества он видит перед собой неумолимыми границами очерченное царство, чужою волею поставленные {39} пределы: он попал, как сказал бы Шиллер, «из царства произвола в царство необходимости», в царство, где нет самого свободного, самого растяжимого из элементов существования, — времени. Вместо времени, — музыка, а вместо вымысла — подчинение. Посмотрим же, какие последствия подобных сценических условий и какие они налагают обязанности на исполнителя.

Живой человек, плоть и кровь, можно сказать, сырой кусок природы, поставлен между двух искусств: музыкой в оркестре и живописью на сцене. Как, во имя чего попал он сюда? Что дает ему право занять такое почетное место? Одна исключительная преимущественная способность, благодаря которой он осуществляет то слияние обоих искусств, которое они сами не в состоянии осуществить: эта преимущественная способность, о которой мы уже говорили, — *движение в пространстве*. Движениями своими исполнитель зараз принадлежит обоим искусствам: видимостью их он принадлежит зрительной стороне — живописи, вообще обстановке, ритмичностью их он принадлежит слуховой стороне, — музыке: *только в ритмичности движений сливается он с музыкой* и через себя уже совершает ее слияние с обстановкой. Неужели не ясна отсюда важность движения в опере? Неужели не ясно, что при самом великолепном голосе, безукоризненном пении, самой прекрасной наружности, поставленный между восхитительнейшей обстановкой и совершеннейшим оркестром, человек, — если его движения не отвечают ритмике музыки, — не что иное, как третье, постороннее, а потому ненужное, лишнее существо: костюмированное тело, в смысле живописном, костюмированный концертант, в смысле музыкальном.

Если не ошибаюсь, Фейербах сказал: «Только тот, кто способен на абсолютное отрицание, может что-нибудь создать». Только тот, скажу я, может осуществить задачу, {40} которую возлагает на него участие в совокупном произведении искусства, именуемом оперой, кто способен на абсолютное отречение от самого себя, отречение от всякого *личного* движения, как физического, так и душевного: музыка запрещает как то, так и другое[[16]](#footnote-17). На такое отречение способны не многие; но когда я говорю — «не многие», я вовсе не разумею это слово в том общеупотребительном смысле, в котором оно неизменно сочетается со словами «исключительные, даровитые натуры». Напротив, именно среди не особенно одаренных, среди не «блестящих» артистов встречается эта способность стушевать свое житейское «я», сокрыться в благоговении пред искусством; талант же, а в особенности успех, поддерживает, подогревает низкое стремление показывать себя, вылизать из искусства и в самые высокие моменты выхода из действительности давать гнилостное напоминание о своей житейской мелочности. Оставим в стороне психологические извивы, которыми выходят наружу и проступают на ясной поверхности искусства побуждения карьерного свойства, печать заискивания, упоения успехом, — всякому ясно, что всему этому так же мало места в роли, как раскланиванию с мимикой благосклонного доброжелательства, — но посмотрим на некоторые примеры сознательного нарушения музыкального движения. Начну с одного очень разительного примера, потому что, чем отрицательный пример разительнее, тем яснее выступает положительный принцип.

Всякому знакома та сцена в первом действии «Лоэнгрина», когда после трубного призыва толпа замерла в ожидании; Эльза медленно подходит к рампе, опускается на колени. {41} Тихие, небесные аккорды готовят ее молитву. Что же я видел во время этих тихих, небесных аккордов? На одной иностранной сцене режиссер, — вероятно, желавший показать свое умение «владеть массами», — заставлял всех подруг Эльзы, остававшихся в глубине, стремглав бежать на авансцену, с тем чтобы пасть на колени вокруг уже коленопреклоненной и молящейся Эльзы. Это было, конечно, одно из самых ярких воплощений противоречия, какие мне пришлось видеть в театре: молитвенная недвижность в оркестре, а на сцене — смятение. Я думаю, что даже тому, кто не совсем отдает себе отчет, что такое пространственное воплощение музыкального движения, принцип станет ясен после приведенного примера. Но я бы хотел сразу установить, что вопрос не в единичных примерах неудачного выполнения или сознательного искажения предписаний музыки, а в самом принципе, в непонимании того, что значит зрительное воплощение звука. Пойдем, однако, дальше путем примеров.

Один известный тенор, в арии Ленского перед дуэлью, на последние слова: — «Приди, приди, я твой супруг» — скрючивает пальцы, как когти, и всю фразу повторяет с таким жестом и таким напряжением, с каким Отелло сказал бы: «Крови, Яго, крови!» Нечего говорить, что публика в восторге, потому что публике прежде всего нужно актерство, а потом уже уместность. Возможно ли было бы подобное искажение характера, если бы певец был проникнут сознанием того, что ему не играть надо, а музыку изображать? Разве возможно было бы такое превращение в тигра, кого же? — Ленского, того Ленского, что

… пел любовь, любви послушный,  
И песнь его была ясна,  
Как мысли девы простодушной,  
Как сон младенца, как луна, —

возможно ли было бы такое искажение, если бы исполнитель {42} задался не выполнением актерской задачи, как он ее понимает, а осуществлением музыки в движениях своих, если бы всем обликом своим он изображал нужную томность тех звуков, в которых слилась душа композитора с душой изображенного поэта? Ведь в том и преимущество музыкальной драмы перед словесной, что в ней чувство уже дано, что музыка дает *сущность* того, чего актер дает лишь *изображение*, что певцу, следовательно, остается только отдаться музыке, ее изображать, а не актерствовать. Актерствование, вот то постороннее, разъедающее начало, которое разрушает внутреннее единство зрительно-музыкального действа, заменяя музыкально-пластическое движение житейско-пластическим. Когда в сцене письма, после ухода няни, Татьяна остается одна, и в оркестре начинается это удивительное нарастание любви и страдания, певице вовсе не нужно *изображать* эти чувства, как бы их изображала актриса: чувства в оркестре, и вся ее житейская истерика только будет портить то, что в музыки так прекрасно; ей надо лишь телодвижением своим *соответствовать*; не всхлипывания и учащенное дыхание дадут картину страдания, а движения, ритмически совпадающая с движением музыкальным при точном ответе на все изменения в усилении, в ослаблении, в нарастании, при постоянность соответствии с томительным прохождением чрез побочные гармонии, чрез мучительные задержания секунд и септим, чтобы, наконец, разразиться, — как густо накоплявшаяся гроза, — в ливне до-мажорного трезвучия[[17]](#footnote-18).

{43} Как на примере совершенного выхода артистов из границ музыкальной драмы, укажу на ту безобразную беготню, которую в последней картине «Кармен» учиняют тенор и героиня, когда он с ножом гонится за ней. Не говоря о безобразии этой охоты на человека с точки зрения эстетической, не говоря о неправдоподобности спасания от убийцы на открытой площади, когда кругом сколько угодно темных переулков, здесь не только уже пренебрежение к музыке, здесь полное забвение, что она существует. Посмотрите на партитуру и вы увидите, как мало места, или вернее, — как мало времени музыка уделяет на тот трагизм, который предшествуешь удару ножом, и как скоро раздаются беззаботные звуки мотива Тореадора. И вот, если бы артисты были проникнуты сознанием того, что они изображают *музыкальную* драму, они пригадали бы удар ножом и падение героини на первый же аккорд этого мотива, и мы бы тогда *увидели* и *услышали* трагическое совпадение убийства с радостным взрывом народного ликования. А теперь: мы видим какую-то беготню в клетке, сцену из зверинца, а *слышим* при этом бессмысленное сопровождение радостного марша.

Да где уж требовать от певцов, чтобы они свои *движения* подчиняли музыке, когда даже *голосом* они прямо ищут случая вылезть из нее.

Разве не вылезание из музыки эти нескончаемые ферматы, от которых приходят в неистовый восторг галерки всего мира, — эти ферматы, когда уж горла не хватает и живот призывается в подмогу, когда все голосовые средства так напряжены, что нота сдвинута с места, и вы уж не знаете, что вы слышите: lа бекар, la бемоль или la диез.

Казалось бы, всякий знает, что такое в музыке посторонний звук. Но право, относительно певцов иногда и в этом приходится усомниться. Приходится усомниться, когда припоминаешь, как беззастенчиво, например, певец иногда {44} вводит в музыку смех; ведь смех, громкий, это *звук*, посторонний, к музыке примешивающийся звук; можно ли и с какого права вводить в музыку посторонний звуковой элемента, когда он самим автором не введен в ритмику музыки, как, например, в серенаде Мефистофеля? Я уже не говорю о тех случаях, когда громкость смеха прямо противоречит характеру музыки. Кто не помнит в «Пиковой Даме» сцену в казармах, — конец этой сцены? Как любят тенора давать сумасшедший хохот на последних словах: «Тройка, семерка, туз». А что в это время в музыки? Прежде всего в музыке написано: Sempre *ppp*. Таинственно уходят вниз гнусавые октавы деревянных инструментов, а в скрипках трепетное замирание жизни. И на фоне этого замирания что же мы слышим? Пробуждающийся и все громче раздающийся смех. Да мыслимо ли допустить — одновременно — в музыке diminuendo, а в человеке crescendo? Но вот, они *хотят* показать, что умеют играть, умеют смеяться. Да мало ли что еще певец *умеет*, разве все, что он умеет, надо показывать? Умерьте ваше актерствование, а прислушайтесь к музыке, не покидайте ее, идите за нею, замирайте с нею, угасайте с нею, живите в музыке, а не рядом с музыкой, и вы войдете в новый несуществующий мир, и вы дадите зрителю и слушателю то, чего ни один актер не может дать, как бы он хорошо ни умели смеяться. И публика замрет и *вместе с музыкой и вместе с вами* будет погружаться в угасание, и в холоде и ужасе перед тайной неразгаданного, недвижная, застынет… И среди *молчания* тогда потухнет слабый трепет скрипок, которого теперь не слышно за диким ревом расходившейся галерки.

«Музыка в высшем своем облагорожении должна стать образом», сказал Шиллер. Что рисовал себе при этих словах этот удивительный человек, эстетик в поэзии и поэт в эстетике? Что могло предноситься пред его очами {45} при той скудной действительности, которую представляла опера в то время? Мы этого, конечно, знать не можем, но мы знаем, что он же сказал: «Кто не отваживается за пределы действительности, не овладеет истиной». Какую же он за музыкальной действительностью провидел музыкальную истину? «*Музыка должна стать образом*». Из всех существ видимого мира один только человек может осуществить этот образ, — видимым своим движением, совпадением ритмики телесной с ритмикой музыкальной.

Несомненно, что такая роль центрального звена между искусством звуковым и пластическим, выпадающая на долю человека, — собственно на долю его тела, — должна вести к полной перестановке тех форм, к которым пришло и в которых остановилось современное оперное искусство. Не место здесь говорить о том, на что способна пластика, когда она следует велениям музыки: пришлось бы говорить о выразительности человеческого тела, о прелести ритмического движения, об увлекательности ритмического бега, о великолепии ритмической остановки, — обо всем том, о чем мы не только забыли, но чего мы никогда ни в одном театре не имеем случая видеть. Но могу одно сказать: кто читал книги Чемберлена и Аппиа и кто видел пластические «реализации» музыкального движения в школе Ритмической Гимнастики Жак-Далькроза, тот больше не может смотреть на нашу современную оперу, тот *требует* ритмического слияния движения с музыкой, тот вместе с Шиллером жаждет зрительного воплощения звуков, и тот верит вместе с Вагнером, что «в наших руках все средства к достижению наивысшего». Но как заставить людей понять и поверить, что самое сильное, самое убедительное средство на пути художественного совершенства в то же время и самое близкое нам, — наше тело с его способностью слушать и изображать? В школу Далькроза в Дрездене явилось десять {46} человек артистов Дрезденской королевской оперы записаться в класс сольфеджо. «А пластике вы не хотите учиться?» Они сделали презрительную гримасу. Чрез неделю (проходилась какая-то роль, где нужна была лестница) профессор повел их в залу, где построены ступени для ритмических упражнений в восхождении. Лестница вообще дает неисчерпаемый материал пластической красоты; что может быть великолепнее в смысле живой пластики, как человек, всходящий по ступеням! Идет ли он гордой поступью, или мучительно завоевывает ступень за ступенью, волочится ли изнеможенный или взлетает окрыленный, — лестница изумительный распределитель движения, полный эстетики, полный философии. Но чем она становится, когда восхождение совершается под музыку и по музыке, это может знать только тот, кто видел, а еще больше, кто сам испытал… На другой день все десять артистов Дрезденской оперы записались в класс Ритмической Гимнастики. И могло ли быть иначе? «Ритм, — говорил знаменитый Дельсарт — есть *форма* движения». А что же материал без формы! И какой же грех оставлять самый драгоценный материал, — *движение*, без формы — без ритма!

Остановимся нисколько на практической стороной вопроса. Подчинение движения звуку, как и всякая форма подчинения, налагает две обязанности: делать то, что музыка приказывает, и не делать того, чего она не приказывает; иначе сказать, — исполнять те движения, которые отвечают музыкальной ритмике, и воздерживаться от тех, которые ей противоречат или ею не оправдываются. Первая сторона задачи, положительная, составляет предмет специального художественного воспитания, для осуществления которого, как я сказал, нет другого способа, как метода, изобретенная Далькрозом; другая сторона задачи, запретительная, есть вопрос контроля над самим собою, и это уже во власти каждого. Оставим положительную сторону вопроса, — пришлось бы дать {47} подробное изложение системы Далькроза, что увлекло бы нас на путь художественной педагогики; система эта мною изложена печатно, многие имели случай наглядно познакомиться с ее результатами, всякому предоставлено судить, насколько основательны те надежды, которые возлагаются на систему адептами ее, — вся эта положительная сторона остается открытой для тех, кто не уверовал в художественно-воспитательную силу Ритмической Гимнастики, и о том, *что надо* делать, мы больше не будем говорить, но обратимся к отрицательной стороне, к тому, *чего не надо* делать, чего не только надо избегать, но что нужно изгнать, уничтожить, забыть.

*Отрицательные движения*, т. е. такие, которые не оправдываются музыкой или противоречат ей и потому являются нарушением зрительно-слуховой картины, можно разделить на три категории: 1) движения неизбежные, вызванные случайными обстоятельствами не художественного характера; 2) движения случайный, бессознательные, не связанные ни с ролью, ни с музыкой, и 3) движения сознательные, с художественным намерением, но с противохудожественным результатом. Рассмотрим каждого рода движения отдельно.

1) *Движения неизбежные, вызванные случайными обстоятельствами не художественного характера*. У артиста падает шляпа, он должен ее подобрать. Русалка выходит из реки, платье зацепилось за деревянный куст — она должна его отцепить. Этого рода жесты можно определить, как жесты житейской необходимости, внедряющиеся в искусство; это есть то вторжение жизни в искусство, о котором Оскар Уайльд сказал, что оно есть враг, опустошающий жилье. Как же нужно в этих случаях поступать артисту? У нас эти жесты имеют всегда, если можно так выразиться, контрабандный характер: русалка, застрявшая в камышах, устремляет растерянный взгляд в публику и, пока нервная рука теребит и рвет зацепившуюся кисею, взор говорит зрителю: «не смотрите {48} на меня, я оправляюсь… одну минутку… вот так, теперь можно». Зачем все это? Разве у настоящей русалки не может зацепиться платье? Надо не самой из роли выходить, а необходимый жест ввести в роль, подчинении его ритмике данного момента, поставив его в согласие с характером изображаемого лица.

2) *Движения случайные, бессознательные, не связанные ни с ролью, ни с музыкой*. Это все то, что артист позволяет себе, когда он, как бы сказать, кончил свой номер, когда он думает, что, как солдат, он может стоять — «вольно»: «отзвонил и с колокольни долой». Происходит это от неясного понимания, что такое зрительно-слуховая картина, частью которой он состоит; в этой картине все размерено, все предначертано, нет ничего случайного, по крайней мире не должно быть ничего случайного, *ибо нет ничего, более враждебного друг другу, чем искусство и случайность*; него случайное движение, с ролью не имеющее ничего общего, ни живописным, ни музыкальным художником не предусмотренное, является таким же нарушением, как на настоящей картине пятно от упавшей на нее кисти: пятно надо убрать, место надо переписать. Артисты не хотят признать, что с той минуты, как занавесь поднята, каждая пядь земли и каждая секунда времени должны быть распределены и нерушимо соблюдены, что ранее, чем занавес не опустился, артист не может «сойти с колокольни», что, пока занавес поднят, он «звонит», даже когда ничего не делает. Указанный недостаток имеет не только единичный, но часто и массовый характер: кому не известны в балете эти моменты отдыха, наступающие за групповыми эффектами после моментов успеха. Эти передышки под звуки аплодисментов, когда одни «оправляются», а другие, хоть и остаются в роли, но не в силах удержаться, чтобы не окрасить ее упоением хорошо сданного {49} экзамена. В балете эти расхолаживающие передышки дают томительное впечатление вечных переначинаний. Благодаря тому, что внимание артиста, да и балетмейстера, направлено на данный танцевальный «номер», промежутки между номерами предоставлены случайности, и таким образом балет превращается в чередование искусства с неискусством. Серьезное внимание следовало бы обратить на то, что можно назвать «немыми сценами» в балете, т. е. промежуточный сцены между балетными «монологами» и «хорами»: ведь музыка не прекращается, слух живет в искусстве, зачем же зрение оскорбляется беспорядком? Наконец, нельзя не указать на психологическую окраску или, вернее, не окраску, а на психологическое обесцвечивание, которое подобного рода движения налагают на все сценическое действие, на разрежение, которое они вносят в напряженность драматической атмосферы. Кто не видал первых сюжетов, точно на время уходящих от исполнения своих обязанностей; кому неизвестны эти короли и королевы, скучающие на своих тронах, пока перед ними пляшут скоморохи или поют гусляры. И кто же не страдал при виде тех полчищ *скучающих* хористов или *скучающего* кордебалета, которые запружают сцену и глазеют, в то время как впереди происходит действие. Возможно ли какое-либо созидание на расхолаживающем фоне этой непроницаемой скуки… Какое понижение драматической температуры!..

Конечно, и будущим композиторам придется считаться с этой стороной дела и уже не писать такую музыку, которая одну половину сцены оживляет, а другую повергает в летаргию.

Сюда же надо отнести еще одного рода движения у оперных певцов. Движения менее случайные, чем сейчас разобранные, движения не совсем бессознательные, но подсказанные не ролью и не музыкой, а технической стороной пения: жест усилия, иногда притопывание ногой на очень {50} трудной высокой ноте, сжатый кулак, — всегдашний свидетель нервности певца. Впрочем, от этих движений, продиктованных как бы сказать — физической стороной пения, следует отличать жесты, в которых, наоборот, — иногда неумело, иногда смешно, — сказывается у певца инстинктивное повиновение музыке: так, известный завиток рукой на музыкальной фиоритурой, столь распространенный у итальянцев, некоторое подчинение походки музыке, поклоны, приседания в такт, — все это редкие намеки на то, что должно было бы быть; это проблески того принципа, который в опере забыт, и который, как ни странно может это показаться, — гораздо больше соблюдается в кафешантанах. Там странные уродливые формы, но там хорошо знают, что значит слияние тела с музыкой, и там вы редко увидите то, что можно бы назвать «посторонним» движением. Как есть в музыке посторонний звук, так есть во время музыки постороннее движение, и если мы при постороннем звуке испытываем поползновение заткнуть уши, то, уразумев оскорбительность постороннего движения, мы будем испытывать потребность закрыть глаза. И когда мы сознаем, что только предначертанное и исполненное имеет право именоваться искусством, то какими редкими оазисами покроется пустыня, которую представляют зрительно-слуховые картины современной сцены…

3. *Движения сознательные, с художественным намерением, но с противохудожественным результатом*. Здесь перед нами такая обширная тема, что я не знаю, как и приступить к ней в пределах краткого доклада. Поставит прежде всего наш основной, уже не раз высказанный принцип, — *всякое видимое движение, не отвечающее движению музыкальному, разрушает слиянность зрительного и слухового впечатления, разбивает то единство, без которого искусство немыслимо, а потому* {51} *противохудожественно*; а так как движение на сцене осуществляется человеком, то мы можем прибавить: *такое музыке противоречащее движение не оправдывает присутствие человека на сцене*. Поставим этот принцип и посмотрим, как погрешает против него современный театр. Здесь время обратиться к балету, так как сущность балетного искусства, можно сказать, есть слияние движения со звуком, следовательно, с кого же и спрашивать, как не с балета. Два коренных недостатка обусловливают ту художественную нелогичность, какую представляет современный балет, и препятствуют его свободному превращению в то, чем он должен быть: зрительное выражение того, что мы слышим, телесное выражение бесплотного движения, физическое, но психологически окрашенное, воплощение музыкальной скорости и медленности, силы и слабости, легкости и тяжести. Первый недостаток: балет загроможден тем, что можно назвать утвержденными образцами, целым арсеналом от века установленных пластических формул, которые служат как бы кирпичиками для построения хореографических зданий. Как бы эти кирпичики не обтесывались и ни склеивались, т. е. как бы ни сочетались эти формулы, здания всегда в конце концов выходят похожи. Эта пелена сходства, лежащая на всех хореографических картинах, закрепляется еще тем, что формулы, ножные и ручные, столь же однообразны, сколько многочисленны. Понятно: радиус изменения в этих хореографических тонкостях так мал, что сами по себе они не могут влиять на изменение зрительной картины. Наконец, самый главный их недостаток это то, что при всей их трудности они психологически ничего не выражают, они сами себе цель.

Я не хочу нисколько умалять действительные достоинства искусства, которое и мне, как многим, доставляло минуты несомненного художественного наслаждения, но я утверждаю, {52} что вся прелесть балета проистекает из причин, посторонних пластической сущности этого искусства, что она коренится не в том, *что* производится, а в том, *как* производится, а, следовательно, в конце концов, в том, *кто* производит. Когда мы восхищаемся, мы восхищаемся не движениями, а исполнением, — точностью, меткостью, чистотою; мы восхищаемся, и больше всего, всем тем, что им сообщают качества, лично присущие исполняющему: грация, ловкость, сила и то неуловимое, что мы называем «шармом», не присущи самим движениям, они присущи человеку, и тем обиднее видеть, что он все это вкладывает в то, что по самому существу своему не может иметь ни смысла, ни выражения. Сведите балетные движения к простейшему: это живая механика, но, конечно, не живая пластика; и движение шарнер телесных, если будем откровенны перед самими собою, к каким ужасным формулам сводится оно! Верчение, подрыгивание, семенение, искание устойчивости. Не может *жить* такое искусство. Все эти головокружительные фокусы, во время которых предписанная улыбка сменяется выражением ужаса перед возможной неудачей, эти пластические скороговорки, эти побивания рекордов, все это *должно* когда-нибудь исчезнуть, потому что грех против художества заставлять человеческое тело производить движения, которые ничего не значат, грех против разума позволять бормотать тому, что может убеждать, грех против жизни на самое изумительное орудие выразительности на земле, на тело человеческое, налагать оковы трафарета. Эта замена богатства скудостью должна же когда-нибудь раскрыть глаза и заставить понять, что то, чем мы восхищаемся, есть лишь намек на то, что должно и может дать человеческое тело, повинующееся велениям музыки. И вот тут встает перед нами вопрос о втором существенном недостатке балетного искусства: повинуется ли тело музыке в своих движениях?

{53} Движение в балете *присочинено* к музыке, не *родится* из нее. Эта присочиненность, приклеенность придуманных движений к музыкальному номеру, более, чем что-либо, мешает балету сделаться настоящим выразительными искусством, искусством такой выразительной силы, какой мы в праве от него ожидать, раз оно обладает самым сильным и разнообразным орудием выражения, — телом человеческим при полной свободе движения. Не выдуманные отдельно от музыки пластические формулы дадут возможность этой свободе и этой выразительности показать все то, на что они способны; не тому рисунку надо подчинять телодвижения, который, зажмурив глаза, *придумывает* балетмейстер, и *пластический результат* которого слагается в его *голове*, а тому рисунку, который мы слышим в *музыке*, и динамический корень которого в *звуковом движении*, в ритме. Как всякий материал, телодвижение, чтобы стать искусством, должно быть подчинено закону, но закон этот мы найдем не в чувстве и не в зрительных требованиях пластики, а в звуке, в той правильности, с которой он располагается в бесконечном разнообразии скорости, медленности, силы, слабости, легкости и тяжести. Тело человеческое должно быть подчинено музыке, — чувство и пластика сами по себе не достаточны, чтобы внести строй туда, где его нет — в движущуюся материю. «Чувство — говорит Жак-Далькроз — единственный источник стилизованной пластики, но внешнее его выражение в пространстве должно быть размещено по указаниям музыки, которая сама зависит от законов времени»[[18]](#footnote-19). Наши же танцы слишком далеки от музыки, которую они сопровождаюсь; только концы пластического рисунка совпадают с концами музыкальных фраз, но рисунок телодвижения не льнет к рисунку музыкальному, — ни к его мелодическим {54} извивам, ни к весовым впечатлениям тяжести и легкости, ни к требованиям звукового учащения при одинаковости темпа. Наши танцы «отстают» от музыки, не в смысли времени, а в том смысле, в каком подкладка отстает от материи. От этого происходим, не только отсутствие точного изображения музыкального рисунка и характера, но и несогласованность архитектуры целого танцевального номера с архитектурой музыкального сопровождения. Посмотрите на то, что в современном хореографическом искусстве считается высшей точкой, — на Фокинские постановки. Никто не сделал столько, как он, для искоренения в балете всего того, что мы рассмотрели во второй группе недостатков, того, что мы охарактеризовали пословицей «отзвонил и с колокольни долой»; никто так же, как он, не сделал, пока, большего на пути облегчения балета от того акробатического балласта, о котором мы только что говорили. Но и в Фокинских постановках то же самое несогласие архитектуры пластической с музыкальной. Не хочу входить в технические подробности, но изложу в двух словах, что я разумею под архитектурным несогласием. Вероятно, более или менее всем известно, что такое в музыке трехколенный склад: музыкальная пьеса, состоящая из трех частей, при чем третья часть есть возвращение первой. Если танец хочет быть тем верным изобразителен музыки, каким он должен быть, то зритель *должен узнать* возвращение первого рисунка, как слушатель узнает возвращение первого мотива; картина зрительного движения должна быть построена по одному плану с картиной слухового движения, а иначе это будет нечто расплывчатое, как в фотографии сдвинувшийся под негативом позитив. Такое несовпадение в Фокинских постановках встречается сплошь да рядом. В «Карнавале» Шумана, одном из прелестнейших зрелищ, какие можно себе представить, музыкальные пьесы, как бы сказать, «розданы в разные руки», они в зрительном смысли разорваны: {55} одна группа начинает, другая продолжает, внешних контуров нет, — глазами вы не всегда можете узнать, когда музыкальная пьеса начинается; такая характерная и совершенно отдельно от всей музыки стоящая пьеса, как «Шопен», пластически начинается с середины: ухо уже давно *слышит* печальную, томную жалобу, а глаз *видит*, как хлопочут танцовщицы и расстанавливаются, прежде чем начать. Не могу здесь не указать на такое зрительно-слуховое несоответствие в том же «Карнавале», как блистательный Шумановский марш, идущий при совершенно пустой сцене. Под радостные звуки необузданного веселья слушатель *требует* зрелища; но его нет; ожидание слишком долго длится, и после этого томления появляется, наконец, один господин в цилиндре, — согласитесь, что это не соответствует обещаниям музыки…

Еще много времени пройдет, пока в музыкально-сценических искусствах будет усвоен принцип точного совпадения музыки и пластики и достигнуто полное слияние зрительных впечатлений с слуховыми. Будем надеяться, что начавшаяся реформа зрительных картин когда-нибудь захватит и картины зрительно-слуховые; будем надеяться, что к тому времени школа предоставит в распоряжение деятелей сознательный и послушный материал, и будем тогда ждать, что от современного балета останется и во что он превратится. Я позволяю себе думать, что останется очень мало; *превратится* ли он в новое искусство, или будет *заменен* новым искусством, это будет зависеть от того, насколько нынешние его деятели сумеют или не сумеют усвоить принцип воплощения слухового движения в пространстве и распределения зрительного движения во времени.

Позвольте в двух словах собрать все сказанное.

Искусства, как одно из внешних проявлений человека, выражаются в пространстве и во времени, воспринимаются либо зрением, либо слухом. Сценические искусства, развертывающиеся {56} и в пространстве и во времени, воспринимаются зараз и зрением и слухом. Слияние впечатлений может произойти только в движении. Человек единственный мат риал, способный осуществить видимое движение в искусстве. Дабы могло совершиться слияние зрительного с слуховым, человек должен подчиниться музыке, осуществить музыкальное движение в движении мускульном: тогда, по выражению Шиллера, МУЗЫКА СТАНОВИТСЯ ОБРАЗОМ. Связующее звено между видимым и слышимым, единый принцип, проникающий бесплотный звук и человеческое тело, — РИТМ.

Трудно, когда идет речь об искусстве, — о воплощении внутреннего во внешнем, — трудно не вспомнить Греков. Музыка, сказали мы, становится образом. Но для образа, для всякого зрительного впечатления, нужен свет. И вот, подводя итоги нашим рассуждениям о музыке и образе, не могу не вспомнить, что в греческой мифологии, — этом удивительном синтезе поэтической действительности и философского вымысла, — бог Музыки был богом Света и бог Света был богом Музыки, один и тот же — АПОЛЛОН.

Павловка

19 июля 1911 г.

# **{****57}** Драматические впечатления

## **{****59}** «Живой труп»

Есть задачи, приступать к которым осмеливаешься с трудом.

Писать о первом представлении посмертного произведения Льва Толстого! Году нет, как почил великий писатель. Еще звучат в ушах непристойные пререкания вокруг свежей могилы; с приближением годовщины они даже как будто с новой звонкостью выступают из таинственности, что окружает всякую великую тень; как будто снова рыхлится земля вокруг могилы, притоптанная за год столькими паломниками…

И вдруг, раздается голос его самого, давно — раньше смерти — умолкнувший голос *художника*, и раздается в самом живом из искусств: в театре. Это ли отнести к разряду «первых представлений»? Это ли «премьера»? Это ли «театральная новинка», одно из тех событий литературно-общественной жизни, что с установленной правильностью, по нескольку раз в год, повторяются там, где есть сколько-нибудь уважающий себя театр? К этому ли приступать, с мерилом тех нарядных вечеров, где «надо быть», где «нельзя не быть», где зала делится на лагери, где каждое падение занавеса отмечает победу или поражение, где слава и непризнанность одинаково выливаются в криках: «автора!»? Кто не ощущает разницы таких спектаклей с *этим* спектаклем! Автор и его слава не за {60} занавесом, а тут, с нами, посреди нас. Как бы этот занавес ни падал, — под хлопки или без хлопков, великая тень не возмутится ни в ту, ни в другую сторону. Смешно говорить об одобрениях или неодобрениях там, где душой владеет благоговение. Из лона этого общего благоговения хочу выделить несколько личных впечатлений…

Пьесу «Живой Труп» знала вся Россия раньше, чем она появилась на сцене. Собственно, не пьесу, а содержание и историю ее. Интереса новизны, неизвестности, угадывания уже не могло быть. Вопрос — «что дальше?» никому не представлялся: все знали, что «дальше» два выстрела, — один не исполненный, другой окончательный. Все знали, кроме того, что пьеса отчасти «списана с жизни». Интерес, ею возбуждаемый, значит, исключительная, своеобразного, чисто литературного характера: не *что* нам расскажет автор, а *как* он свою задачу исполнит.

В своей удивительной летописи Яснополянской школы, рассказывая о том, как дети писали «сочинение» о поездки в Тулу, Толстой говорит: «Я подсмотрел работу пчел в стеклянном улье». Мы тоже видели работу пчел за стеклянной перегородкой уже известного нам содержания. За жизненным *что* мы все время видели авторское *как*. И это, конечно, самая интересная сторона произведения. Нельзя к «Живому Трупу» приступать с мерилом пьесы. Вокруг меня в театре говорили, что, если бы Толстой успел, он, наверно, обработал бы ее, но мне думается, что он именно хотел то, что дал, что в его виды входило не то, чтобы дать драматическое произведение, а — запечатлеть куски жизни в драматической форме. И перед нами калейдоскоп выхваченных моментов; но моменты эти, в жизни связанные отношениями причинности и следствия, на сцене чередуются лишь в порядке временной последовательности — той причинности драматической, которой обусловливается «театр», не ощущается: «*пьесы*» *нет*.

{61} Но в течение всего этого разнообразия чередующихся картин, в которых слепая судьба сводит и разводит, сближает и сталкивает людей, — schwimmende Töpfe, die mit cinander zusammenstossen, — все время глядят на вас большие, видящие, бесслезные глаза автора. Все время — Толстой. Толстой — эти люди, говорящие то самое, что говорится в жизни каждый день, по тысячу раз в день; Толстой — все эти речи, не писанные, а прямо словесно перенесенные из жизни, вся эта дребедень житейская, в лоне которой свершаются события, и, наконец, — Толстой, уже не глаза Толстого, а сам Толстой, такие изречения, как слова Лизы о том, что ей неловко давать деньги доктору за излечение сына: «Он спас мне больше, чем жизнь, а я ему деньги даю». И сколько раз на протяжении чужих речей — так в толпе узнаешь знакомое лицо — вздрагиваешь и мысленно вскрикиваешь: «Вот Он!»

Я сказал, что пьесы нет. И в самом деле, где «драма», в настоящем, классическом смысле слова? Человек гибнет, но «борьбы» никакой; это не «действие», это долго длящееся, в течение двенадцати картин длящееся «положение», из которого один исход — выстрел. Эта длительность чрезвычайно утомительно действует. И действует она не только на зрителя, она действует и на исполнителей, т. е. на характер игры. Посмотрите на роль Феди-Москвина. Что это как не ряд, нескончаемый ряд, чередующихся статических моментов? Падение? Но падение чисто внешнее, могущее выразиться только в платье и гриме; и сквозь это долгое внешнее падение он *сам* все тот же. Не этим ли отсутствием движения в характере объяснить то злоупотребление внешним движением, которым отличается игра Москвина в этой роли? Эта суета, эти вскакивания, эти пальцы вокруг губ, во рту, за воротником, в волосах, рука на затылка, это «очерчивание» «буйной головушки», это застегивание и расстегивание… Что все это, как не заполнение внешним {62} движением того, в чем нет движения внутреннего? Не этим же ли отсутствием движения в характере объяснить некоторую нарочитую рубленность речи, эти частые остановки, как бы искание слов? Я понимаю, что ничто не может быть более опасно в смысле трафаретности, как чтобы зритель ощущал чересчур хорошую выученность роли, и «искание слов» является хорошим средством для прикрытия выученности; но не рискует ли и оно превратиться в своего рода трафарет, в то, что К. С. Станиславский называет штампом? Почему, например, останавливаться перед названием песни, которую заказываешь цыганам? Кто поверит, что выскочила из памяти любимая песнь и что она не на языке? Почему делить остановкой имя и отчество друга, когда наскоро его шепчешь на ухо цыганки: вот, мол, кого величать. И сколько таких нарочных запинок, которые как бы протыкают речь, а сквозь дырки уходит живая вода искренности и правды… Зато посмотрите, как он великолепен в тех сценах, где есть это внутреннее движение; как он бесподобен в ресторане, после попытки на самоубийство, когда входит Маша; после этой изумительной мимики человека, ушедшего из жизни, после этого побледневшего лица, этих уже не видящих глаз, — прилив и взрыв внезапной жизни: вся радуга от смерти к воскресению. И, наконец, в коридоре суда — какая смерть! Этот голос, который в первую минуту поражает, как будто он слишком силен для умирающего, а потом кажется именно таким, каким иначе быть не мог: эти выкрики, которые он бросает живущим, зарубежность этих звуков, и этот божественно примиряющий юмор. Подумайте только — юмор в смерти! Слияние в улыбке посюсторонности с потусторонностью…

Мне меньше понравился он в сцене у следователя; он был скорее Достоевский, нежели Толстой. Большая разница в отношении Мити Карамазова к прокурору и Феди Протасова {63} к следователю: Митя говорит с человеком, взывает к совести себе подобного, Федя говорит с чиновником, взывает к отвлеченной справедливости, перед ним не человек, перед ним функция, — когда он говорит следователю «вы», это не значит «вы, такой то», это значит «вы и вам подобные». Некоторая страстность, «личность» игры в этой сцене выводила Москвина из Толстого и вводила в Достоевского. Впрочем, легко это говорить, а между тем невозможно забыть благородство и простоту его «прощания» с Лизой и Виктором; как трудно здесь не впасть в приказчичий, островский тон с биением в грудь, с прядью растрепанных волос на лбу…

Сцены допросов на театре всегда производят впечатление: это благодарнейшая тема, использованная бесчисленное количество раз, и безошибочный эффект. На сцене summum jus, а в каждом зрителе кричит summa injuria. То, что мы видели в Художественном, было великолепно; это, конечно, самая сильная сцена всего спектакля; это Толстой и это Художественный Театр. Прекрасен молодой элегантный следователь (г. Берсенев), который с такою точностью относится к исполнению своих обязанностей, но которому все на свете интереснее, чем то дело, которым он занимается; прекрасна неумолимая сухость, фальшивая мягкость официальных интонаций. Очарователен скорбный образ Лизы (г‑жа Германова), — плакучий, клонящийся долу… И посреди гнетущей атмосферы, лежащей на всей картине, незабываема скучающая, бесстрастная, лоснящаяся лысина и скучающая, бесстрастная, точно в туфлях, походка письмоводителя (г. Баров). Это один из тех многих, рассыпанных в пьесе, штрихов, которые запечатлеваются в памяти навсегда. Лысина письмоводителя; два вытянутых пальца и красный нос, сосулькой, пьяного предателя в кабачке (г. Александров); плечо боком пробегающего судейского, просящего не загромождать коридор (г. Дикий); небритый {64} подбородок, испитой нос и чиновная сановитость курьера, «цербера», оберегающего Врата Правосудия (г. Артем); элегантно шаркающая деловитость молодого адвоката с портфелем (г. Подгорный). Все это блестки жизни незабываемые. Конечно, все это из Толстого вышло, но оно же и влилось в «Толстого»: автор дал, театр возвращает; и не предрешая того, как будут *играть* другие театры, можно вперед сказать, что ни один так не проникнется ужасом банальности, гениальностью той житейской пошлости, из лона которой раздается освобождающий выстрел Феди. Я уверен, что ни в одном театре не выступит так ярко этот образ грешного праведника. Ни в одном театре не получит он такого фона, нигде так не вырисуется высота его «жертвы», потому что нигде не проступит с такою ужасающей яркостью «малость» того мира, ради которого он жертвует собой. Жена, которая его «любит», когда его нет, которая его «ценит», когда он утонул, которая его ненавидит, когда он воскрес, оплакивает, когда он застрелился. Друг, который ему «прощает», что он устроит его счастье. Теща, которая в нем видит подлеца, и наконец мать друга, в глазах которой он «грязь». И для всех он лишний, для всех он неудобен. И когда его нет, как тихо, гладко, как «чисто» протекает жизнь… На высоких белых колоннах веранды свет и тень от вьющегося винограда, счастливая жена второго мужа, прелестный ребенок, свекровь — довольная, болтливая, всепрощающая: легкие летние платья, залитая солнцем деревенская даль… Бубенчики, радостное возвращение мужа, исполненные поручения, покупки, но и казенный пакет: «Он жив!». Меркнет радость солнечного дня, — свекровь, довольная, болтливая, всепрощающая, превращается в «ту женщину, которая мать», — оскорбленную, негодующую, мстительную, и опять — «грязь, грязь, грязь!» И среди них жил Федя — Живой Труп? Да, жил и, пока «жил», был грешником, {65} *был трупом*. И ради них Федя умер? Да, превратился в труп и, когда «умер», стал праведником, *стал жить*. Не знаю, с чем можно сравнить простоту и величие этого образа, этого шествия из смерти в жизнь. И вот, пред этой *нравственной* высотой хочется еще раз спросить, — да простит мне Иван Михайлович Москвин, — зачем столько *физических* движений, суетливой неврастеничности; в конце картин, где он остается один, зачем на словах «ну, что ж, и прекрасно… так и надо… отлично», зачем давать предвкушения сумасшествия, когда так драгоценна ясная *сознательность* Фединого поступка! Боюсь, — не говоря об умалении образа, — боюсь, как бы с привычкой к роли психологическая игра не стала совсем физической. Это нервное прибирание вещей на столе, письменных и иных принадлежностей, в то время, когда он обращается к князю Абрезкову с вопросом, — какое у него к нему дело? Ведь психологический смысл сцены — сосредоточенность, а физическая картина являет нам разбросанность. А папиросы, я насчитал двенадцать папирос… Еще раз, да простит мне талантливый артист, — кого люблю того и бью, а если я полюбил «Федю», то ведь через Москвина, — но как бы хотелось видеть в нем больше духовности. В сцене с сестрою жены, как бы хотелось больше мягкости. Правда, что г‑жа Барановская, — так глубоко чувствующая, несомненно потрясенная, с настоящими слезами в груди, мало выявляет, — если бы не голос ее, действительно взволнованный, скорбный, можно бы подумать, что она не в гори, а лишь не в духе. Она не выходит за грань своего «я»; ее сцена с братом — монолог, теплый, проникновенный, но монолог. Вместо того, чтобы быть «вся к нему», она «вся в себя». В моих впечатлениях о Феде-Москвине не могу не вспомнить еще о том успокоении, которое наступаешь в нем после ложной смерти. Великолепно выходит у него это утишение бури {66} земной. И даже… даже я ловлю себя на желании простить ему всю предшествующую суетливую неврастеничность: уж очень хорош контраст… Только есть у Толстого ужасное слово в этой части роли: «я был влюблен, скверно, по-собачьи». Или покаяние не нуждается в форме? В искусстве *все* нуждается в форме…

Я сказал, что я полюбил Федю. Здесь мы подходим к самой драгоценной стороне Художественного Театра. Мы «любим» его образы. И нет тому более яркого подтверждения, чем «Труп» Толстого. «Пьесы нет», с этим все согласны, это повторяется на все лады; но вместе с тем, смотрите, как они ее заселили, эту несуществующую пьесу. Все это люди, это не актеры в ролях, нет, это сами люди; и как с ними хорошо, и как жалко с ними расставаться, — когда занавес падает, это все равно, что закрыть прелестную книгу, которой хочется продолжения… Без конца хотелось бы продолжения таким сценам, как разговор Карениной с Абрезковым, объяснение Карениной с Лизой Протасовой, вся эта пятая картина. И можно ли не жаждать продолжения, когда на сцене Лилина? Что это за новый образ на русской сцене, и какой знакомый образ в русской жизни, — эта светская барыня, и пустая и глубокая, с устойчивостью «принципов» и неустойчивостью поступков, крайняя в симпатиях, крайняя в негодовании, — зыбкая в своей «твердости». М. П. Лилина дала все это, но с такой свободой, простотой и естественностью, какой я никогда не видал в изображении светской женщины на русской сцене. Наши актрисы, изображая женщин высшего круга, всегда боятся не быть светскими, они больше заботятся об изображении *круга*, чем об изображении *женщины*. Г‑жа Лилина совершенно отбросила эту заботу; как настоящий аристократа не думает о том, что он князь или граф, — родился и довольно, — так и она, как настоящий художник, дала образ и больше не думает о нем; она живет, говорит, {67} смеется, плачет, и не может у нее не выйти, как надо, когда она сама такая, как надо. Вся, с головы до пят, она такая, как должна быть. Складки платья, соболья кацавейка, кружево вокруг нежных аристократических рук, — все типично, все прелестно и все до невероятности естественно, просто, «ежедневно». Та же ежедневность во французских фразах, которыми пересыпана роль, — в ее устах, как послушаешь, «язык чужой не превратился ли в родной?». Эта прелестная смесь и светскости и материнства, и пустоты и душевности, и принципов и предрассудков, в безупречной по изяществу форме — памятник в русском сценическом искусстве, если можно говорить о памятниках там, где долговечность ограничена памятью счастливых очевидцев. Но как жаль, что она иногда недостаточно громко говорит! Зачем заставлять нас нагибаться и подбирать тот жемчуг, который она может нам положить в руку. Впрочем, упрек в недостаточной громкости можно сделать и некоторым другим… Мне всегда казалось, что из всех грехов актера недостаточная ясность произношения самый главный. Не потому чтобы другие были менее важны, — в искусстве *совокупном* все *одинаково* важно, — но потому, что неясность — последний грех, который простит ему зритель, и даже никогда не простит: зритель пришел, чтобы слушать, — он может *не слушать*, это его добрая воля, но он должен *слышать*. Все остальное, как бы ни было прекрасно, пропадает, не только пропадает, а вызывает досаду, когда *этого* нет. Вот в каком смысле говорю, что соблюдение ясности речи главное достоинство., а нарушение — главный грех. В своей прелестной книге о театре Стриндберг по этому поводу говорит, что пьесу надо мочь слушать в темноте[[19]](#footnote-20). Этот совет {68} как нельзя лучше выдвигает значение *слова* на сцене, но в смысле воспитательного принципа, будучи вызван реакцией против неясности, он, как всякая реакция, односторонен. Насколько богаче и насколько лучше отвечает принципу *совокупности* то, что говорит своим ученикам знаменитый Дельсарт: «Представьте себе, что вы играете перед публикой, состоящей наполовину из глухих, а наполовину из слепых: ваши слова будут жестами для слепых, ваши жесты будут словами для глухих». Другими словами, когда одни будут мочь «глазами слышать», другие — «ушами видеть», тогда можно будет сказать, что актер дал полное выражение себя, тогда он не в долгу…

Изящна и сдержана г‑жа Германова в этой сцене; несравненная мягкость улыбки, красота слез, духовность, сквозящая из прелестного внешнего образа, не могли не победить «ту женщину, которая мать»; и когда, после постепенного слияния их общей любви к одному и тому же человеку, они наконец упали друг другу в объятия, вся зала всем сердцем хлынула к ним. Нужно ли говорить, что К. С. Станиславский в этой сцене был верным другом верной подруги, умиротворителем между матерью и сыном, — добрым к нему, внимательным к ней, и что он был бесконечно, бесконечно прост. Мы другого такого Князя Абрезкова не увидим, мы будем видеть актеров, хороших или дурных, но *актеров*, — «первое лицо» в пьесе.

К сожалению не могу распространить моего восторга на образ Виктора Каренина. Мать говорит про него, что он горд, что еще семилетним ребенком он был уже гордым. Мы же видели застенчивого, почти сконфуженного человека. Не знаю, как рисовал себе его Толстой, но во всяком случай это характер; вся же роль проводится как бы на цыпочках, как бы шепотком. В одной только сцене эта сконфуженность совершенно на месте: в сцене у цыган, — когда его, пришедшего вестником от домашнего очага, начинают {69} «величать», — но она уже не производит впечатления, потому что в предыдущей сцене тон был таким же. По моему, образ надо переписать, как говорят художники, переписать, не смущаясь. Рафаэль написал «Мадонну под балдахином», автор «Живого Трупа» написал «Что такое искусство?», и между великолепными образами «Карамазова» и «Барона» («На дне») В. И. Качалов мог поместить Виктора Каренина.

Говоря об общих, огульных впечатлениях спектакля, нельзя не вспомнить сцену у цыган. Блистательная постановка и блистательное выполнение. Это гашиш, это «выхождение из временного и погружение в безвременное». Хотелось бы только в выкриках Феди большей слиянности с музыкой, больше беззаветной отдачи себя: должно бы быть погружение в стихию; музыка — тот ветер, который надувает парус, и возглас должен быть как бы продолжением музыки; последний выкрик хорошо выходит, именно в этом духе, но, конечно, он должен бы быть без движения, без ерошения волос: утопание в блаженстве, и на этом утопании — занавес. Утопать не трудно: «солистки» Художественного Театра поют с тем самым цыганским пошибом, который приводит в восторг, одурманивает и увлекает пьяных меломанов, предпочитающих «музыку сердца» «всяким вашим Шуманам». Голоса красивые, а у г‑жи Богословской совсем особенный, с тонкой прелестью чего-то редкого, далекого, из царства грезы…

Маша (г‑жа Коонен) удивительно подходящей внешности, — черная лань; в ней разнообразие, сила, мягкость; некоторая истеричность, но в этой роли не мешает. В этом характере чувствуется знание жизни, практичность, деловитость, находчивость, — «сама себе госпожа», — все то, что придает еще больше цены преданности и любви. Повторяю, сцена у цыган удалась удивительно, и не последнюю роль во впечатлении гашиша играют руки и каблуки В. В. Лужского, {70} когда, поднятый диким вихрем «Шелмаверсты», он не в силах удержаться от физического вмешательства: бесподобны его ужимки, притоптывания, — тонкие, одни лишь намеки, но беззаветно уносящие в мир музыки и пляски навстречу выплывающей к нему цыганки, с головы до пят дрожащей всеми, перышками своего белого боа…

Я сказал, что мы любим образы Художественного Театра, но мы также «любим» и самый Театр. Выяснение психологического места, которое он занимает в русской культуре, это вопрос еще не тронутый. Но несомненно, что мы любим его, как Лермонтов любил отчизну, — «странною любовью». Художественный Театр совершенно лишен того характера нейтрального публичного места, каким отличаются все другие театры. Во всяком театре мы имеем такое ощущение, что мы *где-то*, в Художественном нам всегда кажется, что мы у *кого-то*. И неединичность этого «кто-то», многоличность этой субъективности, — самая драгоценная сторона этого художественного явления. Из отзывов газет об этой стороне Театра нельзя составить себе понятия. Наша «Пресса» с сухостью экзаменационной комиссии ставит «отметки»: каждая постановка — «билет», каждое первое представление — «ответ». И с тоном оценщика, который знает больше и может лучше, один ставит четыре с плюсом, другой пять с минусом. Но *атмосфера* Театра не находит себе выражения в печати, а это именно то, что в культурном смысле самое драгоценное. Независимо от того, что раздвигающийся занавес нам открывает на сцене, в этом театре важно то, *как* это достигнуто, важен способ, важно отношение к делу, важна *форма работы*. Последняя есть результат духа. И вот в чем сила Художественного Театра; когда говорю сила, не разумею — сила для себя, т. е. для него самого, а сила — в смысле культурном, в смысле примера, в смысли *доказательства*. Никакие «направления» и никакие «данные» не могут обеспечить плодотворности {71} работы, когда духа нет. Я видал разного рода «дух» в художественных учреждениях, но я утверждаю, что только один дух и возможен для настоящей, радостной работы (а мыслимо ли искусство иначе, как в радости?), это тот дух, который царит в Художественном Театре.

Куда идти? — на этот вопрос много ответов, но на вопрос «как идти?» ответа иного нет, кроме того, который дает этот театр. И вот в чем, по-моему, объяснение нашей к нему «странной любви». Вот в чем тайна его престижа («люблю я очень это слово, но не могу перевести»); вот в чем неуловимая, неопределимая, невесомая сила, устанавливающая властность его имени, хорошо знакомую тем, кто знает нашу провинции, кто знает, *что* значит в провинции «Московский Художественный Театр».

И через четыре дня я видел «Живой Труп» в Александринском театре. Что сказать? Трудно говорить, когда нечего сказать. Т. е. *по поводу* спектакля можно бы сказать многое, можно бы долго говорить, предаваясь грустным размышлениям; но о спектакле что сказать? Только представьте себе, что, говоря о спектакле, сцены которого происходят в комнатах, трактирах, люди вспоминают, — и с восторгом, с заслуженными восторгом, — вспоминают декорации! Спору нет, прекрасны картины К. А. Коровина; даже прямо непонятно, как из кабачка или из меблированной комнаты можно сделать нечто до такой степени красочно живописное. Но это ли осадок впечатлениям от большого спектакля, крупного литературного события, на которое обращены глаза, можно сказать, всего мира? Comparaison n’est pas raison, говорят французы, и под свежим впечатлением Художественного Театра я входил в Александринский с самым честным намерением не сравнивать, а брать типы, которые увижу, как самостоятельный художественные явления. И от {72} первой минуты до последней я был неверен своему намерению. Не то чтобы я сравнивал, а сами образы представали предо мной в постоянном сравнении, в постоянном процессе *удаления от образца*. И когда я говорю, что московские образы суть образцы, я вовсе не разумею, что грим и передача характера каждого лица должны фиксироваться по примеру, данному Художественным Театром; вовсе не надо давать такую мать Каренина, как г‑жа Лилина, — да кто же это и может? — вовсе не надо Федю играть непременно такого, какого играет Москвин, — очень интересно бы видеть и других; не *характер* типичности я разумею, но самую *типичность*, ту власть, с которой образы живут в памяти. Я сказал выше, что «пьесы нет, однако посмотрите, как они (москвичи) ее заселили». И в самом деле — мы забываем пьесу за людьми, за живыми, знакомыми, милыми людьми; не одна пьеса, — память наша заселена: неделя прошла после московского спектакля, и я их всех вижу перед собой, а здесь по выходе из театра, да даже после каждого падения занавеса не о ком ни вспомнить, ни подумать.

Лучшее доказательство тому, что слово «образец» надо понимать не в смысле тождества образа, а в смысле жизненности, дает тот же Александринский театр. Из всего огромного числа действующих лиц один только действительно живой образ, — прекрасный по общему тону и по малейшим подробностям, — и он был совершенно другой, чем в Москве. Это судебный следователь, г. Петровский. Вот это актер, вот это жизнь. Отлично, отлично знакомы и это лицо, и этот голос, и эта пошловатость, и эта тонкая разница в обращении к мужчине и к женщине… Какой оазис в пустыне! Вот, если бы у нас была целая труппа таких, тогда можно было бы говорить о *театре*. А вместе с тем он был совсем, *совсем* не похож на московского следователя.

{73} После этого понятно, что останавливаться на *разборе* того, как играли, не приходится. Но хочется сделать несколько беглых замечаний. Я давно не видел Александринскую труппу, и вот что меня больше всего поразило. Как они мало живут в роли. Это все время входы в роль и выходы из нее, все время чередование, какое-то перемежающееся начало, в искусстве совершенно не допустимое. Все время одной ногой в роли, другой в жизни, т. е. попросту в театре, а собственно — в публике. Это сидение en trois quarts, как у фотографа, лицом к публике, к собеседнику через плечо; эти разговоры в правом или левом углу рампы, когда один смотрит в залу, а другой ему в спину… А главное, главное — эти глаза в залу! Раздумье — в залу, удивление — в залу, «эффекта», — перед ним остановка, и — в валу. Даже *слова* по дороге к собеседнику заходят в залу. Но главное — *глаза*. Господа, ваши глаза *плавают* по зале. У г. Аполлонского был один очень естественный момент, — когда он в сцене у следователя говорит письмоводителю, — «пишите»; это было сказано с тем милым юмором, *который составляет личную черту этого артиста* (к сожалению, он так мало ею пользуется); уместна ли она в данном месте, другой вопрос, но во всяком случай это было сказано с такой неожиданной жизненностью, что по зале трепет пробежал. И что же? Сейчас же к письмоводителю поворачивается спина, для того чтобы послать в публику «эффектное» замечание о том, что в первый раз в протоколе будут разумные речи. Даже прекрасная игра Петровского-следователя не спасла этой сцены от той разорванности впечатлений, в которую нас кидала перемежающаяся игра Аполлонского: то он пьяный, то он трезвый, то босяк, то элегантно садится на диван, нога на ногу, рука в карман, то плачет, то смеется; он вообще, начиная со сцены в трактире, начинает смеяться без всякого тому оправдания. Физическое его падение, в смысле грима и ободранности {74} изображено отлично, даже слишком подчеркнуто, но нравственной высоты, духовного роста, просветления и успокоения никакого. Не понятно мне, почему, перед выходом Каренина от следователя, Федя целует ему руку; что это — Аполлонский, Толстой или Мейерхольд? Очень тоже не психологично, что, перед падением занавеса, письмоводитель дает Феде испить воды, — чтобы успокоить нервы, вероятно, и чтобы подчеркнуть благожелательность органов правосудия к человеческой стороне преступников. Я бы скорее понял стакан воды, поданный даме…

Но право, не о подробностях говорить в подобном спектакле. «Скучно, Маша, ужасно скучно!», говорит Федя, и нам скучно, *ужасно скучно*. И когда видишь эту длинную, тягучую скуку, то понимаешь, что сделали москвичи, подняв и окрылив пьесу. И кому же разогнать скуку? Мелких ролей не было ни одной, а из главных, если понизим те требования, пред которыми Петровской встает «вне конкурса», можно упомянуть только г‑жу Васильеву, мать Лизы, и г‑на Далматова-Абрезкова. Первая, несмотря на игру «в публику», все же внешне прекрасна и говорит с расцветкой; второй, хоть и несколько картонный генерал, но в жизни такие бывают… А остальные? Г. Юрьев-Каренин со своим всегдашним прекрасным голосом и всегдашней ужасной читкой: «я пришшшел», «я прошшшу вас», «вы более чем жессстоки». И в слове «чуссство» как бы хотелось после У хотя бы вместо одного С услышать В… И потом эта сссвязанность, эта пасссмурность, эта несменяемая сдвинутость бровей и устремленннннность взора вдаль; и эта плавающая сомнамбулическая походка… Что сказать о М. Г. Савиной? Она большая актриса, когда благоволит играть, — кто этого не знает. Она не соблаговолила. И более, чем когда-либо встают яркий блеск и трогательный юмор этой картины в московской передаче…

Итоги? Декорации г. Коровина прекрасны. Спорили в театре о том, есть ли слиянность в стиле декораций со стилем (?) {75} игры; нужно ли было заливать красочностью простой рисунок Толстого; но право принципиальные вопросы «обстановки» пропадают в данном случае, и если выдвигание живописи в ущерб человека вообще нарушает равновесие *совокупного* театрального впечатления, то тем более подчеркивается это нарушение, когда актеры не на высоте задачи. В частности могу заметить, что в декорациях Коровина, при всей преувеличенности живописного размаха, есть некоторая легкая удовлетворяемость. Например, огромный зеленый гобелен аз листьев, на фоне которого вырисовываются колонны балкона, очень мало, или даже нисколько не дает впечатления не только русской, но и какой бы то ни было природы. Странно поражает, что «столовая Протасовых» в третьей картине — другая, чем в первой; оказывается, — та же самая, но с другой стороны: там повернута окнами, а тут глухой стеной; это затейливее, нежели убедительно, — воображение зрителя за живописцем в данном случае не поспевает. Мало уютна гостиная Карениной; где ее «уголок»? И потом, — сидение этих двух дам, Карениной и Протасовой, фронтом к публике на двух креслах, сдвинутых вместе, как на репетициях изображают диван… Хороши, в режиссерском смысле, обе сцены у Протасовых: много движения, и оно житейски оправдано. Не могу не указать на одну подробность, — и это характерный признак Петербургского толкования пьесы: как не вяжется мрачный кабачок, да еще при ночном освещении, с душевной просветленностью Феди! Насколько вернее было, как сделали в Москве, залить эту картину солнечным светом, погрузить ее в радостный покой утреннего часа и чирикающих птиц…

Да, еще цыгане. Неудачны, непохожи. Размещены они как-то все вместе в одну группу с «господами», так что нет этого психологического разграничения между хором воздействующим и слушателями млеющими. Группа очень какая-то неподвижная, фотографичная; мы столько видали таких {76} «групп» в иллюстрированных приложениях к газетам: десятилетние юбилеи симпатичных скромных обществ…

Вот и все. В прошлом году, после «Дон Жуана» я писал об Александринском театре: «В пышное Луикаторзовское кресло, подкатанное ему Дирекцией, разукрашенное художником и режиссером, уселся не “мнимый”, а истинно, серьезно и при том опасно больной». В этот раз мы видели труп…

И перед картиной запустения русской сцены хочется сказать «москвичам» словами Каренина своей матери: «Только не меняйтесь»! Только не меняйтесь!

Я сказал, что на вопрос «куда?» много ответов. В сущности — два, и Художественный Театр является одним из двух ответов.

В Искусстве, едином, два полюса; принцип этой полярности — близость или отдаленность от действительности. Для отдаления нет предела: оно безгранично, как глубина небесной синевы. Но запретительно встают пределы в приближении к земле. Самая мертвенность материала, в котором воспроизводится природа, уже обусловливает пленение художника, когда он идет *в жизнь, а не из жизни*. «Ближе нельзя!», говорят ему мрамор, краска, бронза, звук. И художник в немощи, в *спасительной* немощи, останавливается. «А я подойду, — говорит актер, — я живой, я сам природа, и для меня предельного нет приближения». И ни одно искусство не может так «близко подойти», как театр. Ни в картине, ни в стихотворении, а тем менее в музыке, не можем мы так «подглядеть» жизнь, как на сцене. Ни одна сцена не открывает таких щелок для «подглядывания», как сцена Художественного Театра. Ни один автор не дает такого материала для «подглядывания», {77} как Толстой. *На этом* полюсе искусства нельзя идти дальше (в смысле близости), чем «Живой Труп» на сцене Художественного Театра.

Но есть другой полное, или вернее, — так как полюс недостижим, — есть другое полярное направление: отдаление от действительности. И злись все искусства себя испытали больше, чем театр. Чего только ни сказали краска, мрамор, бронза, звук! Один *человек* еще не показал, *что* он может на пути выхода из жизни, на пути поднятая за пределы действительности. Одаренный драгоценнейшим из всех качеств выражения — движением, он *может* все то, чего не могут другие искусства. И он *должен*, — как всякий художник подчиняет свой мертвый материал закону, — он *должен* подчинить закону движущийся материал своего живого тела. Не только движения крупного радиуса, — входы, выходы, размещения взаимных отношений действующих лиц, все то, что определяет режиссер на репетициях, — но движения близкие к центру, к самому человеку, телодвижения мельчайшего радиуса, должны быть распределены до полного, до окончательного изгнания всего случайного, не предусмотренная. *Движение* должно, подобно всякому художественному материалу, получить *форму*. Оно может найти его только в *ритме*. Конечно, злись уже не «Труп» и не «На дне»…

Порядок в движении! Неужели мы, для которых в *жизни* порядок неодушевленный есть потребность, неужели же мы в *искусстве* не будем жаждать порядка одушевленного? И неужели может человек от полноты природы радоваться искусству, в котором властвует одушевленный беспорядок? По пути *этой* полярности, по пути одушевленного порядка, по пути живого ритма, человек в театре еще не ходил. Мы ждем, чтоб он пошел. Мы ждем, чтоб драгоценнейшее качество природы — движение — свойственное звуку, свету, теплоте и дарованное человеку, вошло в искусство {78} на правах высшего начала, а не случайного явления. Мы ждем, чтобы в своем шествии от беспорядка к порядку, проходя вратами искусства, человек не забывал и самого себя сопричастить порядку, и чтобы — в радостном его восхождении по беспредельному отдалению от нестройности земной — перед его очами предносилась стройность *движения* в бездонной вышине сияющих светил. Движением видимым обладает лишь одно искусство — *театр*. Мы ждем, чтобы театр превратил движение в *искусство*.

Петербург

7 октября 1911 г.

## **{****79}** Свежая струя

Я видел нечто новое, у нас в России совсем новое, — в скромном частном театре я видел спектакль, который каждою подробностью своею внушал уважение. Такой атмосферы высокомерного безразличия к публике, к зале, к тому, что скажут или напишут, я никогда у нас не встречал. Что писали про это, не знаю, не читал, но говорили, мне: «все газеты обругали». Что в публике говорили, тоже не знаю, — какого «настроения», какого сгущенного мнения искать в зале, большой темной зале, в которой рассеяно пятьдесят человек? Знаю лишь то, что видел и слышал, и то уважение к участникам и деятелям, которое меня совершенно сковало в тот вечер и заключило в какой-то круг благоговейного признания.

В антракте двухактной пьесы я вышел в сад (ибо дело происходило в садовом театре), и мне было грустно смотреть на людей, толпившихся перед открытой садовой сценой: ломались скоморохи, кривлялись эксцентричный танцовщицы, публика гоготала, а приказчики, выплевывая семечки, притопывали и выкрикивали: «Ишь фигуряет!» Разделенные лишь стеклянной галереей, два мира пребывали в неслиянном соседстве: здесь — людская пошлость, щекочущая неразборчивую смешливость, заплатившую за вход, там — духовная щедрость, расточающая себя перед горстью случайных {80} зрителей, попавших не только на трогательное зрелище в смысле театральном, но на трогательное зрелище человеческой преданности идее, труженического отречения от «награды». Я совсем не имел того чувства, что вошел туда по праву заплатившего, мне казалось, что я был «допущен» к зрелищу чужой жизни, и это мне внушало не только сожаление к другим, к тем, кто оставался в саду, но некоторое ощущение превосходства: вот я допущен, а вы нет.

В такой круг чувств и мыслей ввел меня, среди обычной пошлости садовой обстановки, подвизающийся в московском Эрмитаже «Передвижной Театр». Шла пьеса Б. Бьернсона — «Свыше нашей силы». Странные эти скандинавские пьесы, это сочетание самого реального с самым невероятным; это сочетание простоты и дидактического намерения. А эта способность к сгущению, этот символический синтетизм, в какое-нибудь маловажное событие вталкивающий смысл целой жизни. Помните, в «Гедда Габлер»?

Рукопись уничтожена, но найдены черновые листки, — книга спасена… Казалось бы, довольно: известно, — будут по листкам восстановлять утерянную работу; но нет, для Ибсена этого не довольно, ему надо сгустить, в одной картине, хотя бы и невероятной, дать смысл будущего; и вот, этот *реалист* (по фактуре) тут же усаживает своих героев за стол и здесь же, сейчас же, на развалинах домашнего счастья, заставляет их приниматься за кропотливую работу восстановления рукописи, — работу, которая, конечно, продлится много месяцев. Ведь это совершенно то же, как если бы, например, у вас сгорел дом, — вы в отчаянии от пожара, но и от того еще, что план любимого жилища утерян, его нельзя восстановить. Внезапно является друг, у которого сохранились наброски; радость, — вы садитесь за стол и тут же, среди обгорелых развалин, начинаете восстановлять утраченный план.

{81} В очень преувеличенность виде — вот впечатление, которое на меня производят «сценарии» скандинавского театра. К этому надо привыкнуть, через это надо перешагнуть, и тогда вы начнете все пред вами свершающееся принимать, как реально не только сущее, но и не могущее быть иначе. Через многое надо перешагнуть и в пьесе «Свыше нашей силы». В самом дели, приезжают дети, брат с сестрой, на побывку к родителям, сходят из своей горницы, — правда, их входу предшествует много разговоров религиозно-философских, воспитательно-психологических, но все же мы в мире реальных существ, — однако, когда дети входят к родителям, отец спрашивает их не о том, как они спали или почему так поздно вышли к больной матери, а — как это случилось, что они утратили его веру? Казалось бы, при реалистических приемах скандинавского театра более естественен был бы вопрос о том, не хотят ли они простокваши; но нет, — и таково мастерство, что уж мы верим в «житейскость» чрезмерных чувств и «повседневность» невероятных положений. До такой степени мыс ними свыкаемся, что, когда является сцена простой жизни, когда говорят об обеде, о «куропатках», она нам кажется неестественной, притянутой, окрашенной известной нарочитостью.

Артисты все это поняли. Они сами поверили и заставили нас поверить. Я даже не против нисколько повышенного тона: нельзя же о чудесах говорить так же, как о простокваше. Они перешагнули через чрезмерность положений, поверили в ее обыденность и тем заставили и нас поверить; но к обыденности необыденных событий они применили соответствующую речь. Я этого не поставлю в укор, да и вообще в этом спектакле я не хотел бы отмечать отрицательных впечатлений; впрочем, их немного, и почему же не пожелать, чтоб было еще лучше? Самое главное, в чем хотелось бы перемены, — некоторая слащавая мягкость {82} в читке г. Гайдебурова. Она особенно поражает, когда перед началом пьесы он читает «пролог»; здесь, при опущенном занавесе, слащавость невидимого чтеца не получает даже того оправдания, которое до некоторой степени дает ему его «ангельская» внешность. Но нельзя же в прологе программного характера пускать слезу, да еще в каждое слово. Готов верить, что это не намерение, а свойство голоса, — тогда надо побороть его. Главный недостаток читке Гайдебурова, — голос падает в конце слов: он идет кверху до ударяемого слога, а после ударения опускается, «возвращается»; это сообщает некоторую рубленность, прерывчатость периодам. Г‑жа Скарская, во-первых, немного торопится, а во-вторых, не пользуется всеми прелестями своего голоса. У нее много нежных *нот*, но *мелодия* тверда, в особенности для роли расслабленной, больной; при большей мягкости в голоси больше бы проступила сила духа. Двум молодым пасторам из приезжих хотелось бы посоветовать обуздать немного грубую громкость их голосов.

Но на этом кончаются отрицательные впечатления. Не хочу сказать, что все остальное — последнее слово совершенства, но признаю, что все оставляет впечатление гармонии; что общее понимание пьесы, — соответствует оно или нет нашим личным взглядам, — приемлемо без нарушения эстетического кодекса; что во всем чувствуется мысль, что эта мысль проведена твердо, но без насильственных подчеркиваний, и что, наконец, осуществление этой мысли дало в результате благородное, *без тени вульгарности*, проявление русского культурного ума, как он понимает «запад».

Редко приходится на русской сцене видеть такую заботу о «форме». Для глаз все время красиво. Две декорации, — внутренность скандинавского домика, — горизонтальными линиями своей бревенчатой желтой постройки составляют прелестный фон для строгих человеческих фигур в черных {83} сюртуках; и на том же желтом фоне как хорошо пропадают желтая одежда и белокурая голова сына, Элиаса, и как жгуче благодаря этому звучит его голос, — он весь превращается в голос. Какие прелестные подробности *движений* в группировках! Удивительно по компоновке, в первой картине, движение отца к сыну и *в то же время* руки больной матери, притягиваются на грудь голову дочери. Вообще в жесте г‑жи Скарской много материнства, — самой благородной, самой глубокой и самой прекрасной из всех форм «женского движения». Очаровательно также движение брата и сестры, когда они кидаются к окну, во второй картине: они вскакивают коленями на стоящую под окном скамейку и локтями падают на подоконник, а головы льнут к оконному стеклу; это было сделано мастерски в смысле красоты и естественности; и как приятно было, — от порывистого движения не дрогнуло ничего, ничто не заколыхалось: пред нами была не «декорация», а прочная, устойчивая постройка. Нежная группа брата и сестры (г. Питоев и г‑жа Толстая) запечатлевается в памяти: у нее прелестный мягкий голос, у него большое понимание красоты; когда, напр., он говорит, что летит в пропасть, — такой картинной выразительности жест я редко видел на русской сцене. От брата и сестры веет чистотою моря, фиордов, скал…

Как жаль, что совсем не использован свет, самый драгоценный и, к сожалению, всегда наименее использованный материал сценической обстановки. Зачем бы не убавить общее, кулисное, софитное освещение, и не дать настоящего света *через окно*? При реальности окна, подумайте, какое разнообразие впечатлений и какие эффекты светового вмешательства в драму! Тень решетчатой рамы, игра солнечных лучей на выпуклых бревнах постройки, горячие лучи заката, о котором ведь говорится в пьесе, сквозь раму световое пятно догорающей зари, — сперва на средине стены, потом все выше, все уже, чтобы погаснуть в ту минуту, когда {84} смерть входит в жилище… Кстати, зачем Клара, когда, встав с постели, идет навстречу мужу, не идет прямо к нему, а описывает театральный круг к рампе и от рампы, как делают «процессии» в обстановочных операх? Магнитическое притяжение не терпит окольных путей.

Трудно судить о театре по одному спектаклю, но я счел долгом закрепить свои впечатления, — свои отрадные впечатления. Если когда-нибудь в ваших передвижениях встанет на вашем пути афиша «Передвижного Театра», — пойдите.

Только зачем программа без буквы Ъ? Предоставим «Электро-Театрам Модерн» печататься без твердого знака. Но мы, любящие «форму», не будемте пренебрегать даже видимостью слова.

Москва

8 сентября 1911 г.

## **{****85}** «Месяц в деревне»

Художественный театр не играет; Художественный театр показывает: вот, что было, вот, как началось, продолжалось, кончилось. Перед нами — окно в чужую жизнь, и все, что можно чрез него видеть, мы видим чрез это окно. Когда оно выходит на близкое нам по времени, по месту, — это дорого; когда оно выходит на чуждое, далекое по месту, — это полно прелести; когда в окно мы видим прошлое, — дальнее, чужое прошлое, — это полно жуткого чувства воскрешенной жизни. Но что сказать, когда в открытое окно мы видим прошлое самое близкое, близкое и по времени и по месту, когда сливается близость пережитого с далью невозвратного? И это мы видим в то окно, за которым протекает «Месяц в деревне». Протекает «месяц», протекают речи, проходят люди, сменяются чувства, — настроения сгущаются, растворяются; что-то свершается, — не разберешь, — не то драма, не то недоразумение, не то легко, не то глубоко, и улыбка и слезы… И все это наше «вчера», и все это до боли прелестно, потому, что это *было*, и все это до сладости больно, потому что это уж больше *не будет*… Есть ли человек, недоступный прелести прошлого? Блеклые рамы, поблекшие лица, увядшие ленты, сухие цветы… Уцелевшие остатки, разрозненные обрывки, мертвые клочки, — без дыхания, *без лица*… И вдруг, волшебной силою театра, единственного {86} *живого* искусства, — живого, потому что в него входит *живой* человек, — вся эта ветошь оживает, проникается дыханием, и нам улыбается лицо.

Я не могу, после того, что сказал, говорить об «игре». Разве не оскорбительное слово? Но я бы хотел, как в урну собирают пепел, в котором был *весь* человек, я бы хотел нераздельную совокупность всего, что видел, слышал и прочувствовал, в урне памяти собрать и схоронить. Я бы не хотел свои впечатления расплескивать по именам афиши; я бы не хотел дорогие Тургеневские имена Верочки, Наталии Петровны, Ракитина, Беляева, смешивать с милыми именами знакомых артистов, которые так великолепно за ними скрылись. Да, и не хотел бы, но не могу. Сливаются, сами сливаются с именами Кореневой, Книппер, Станиславского, Болеславского. И все вместе сливаются в Добужинском.

Изумительно, чтó дал этот художник. Яркость летнего дня в гостиной карельской березы, залитой солнцем; огромное окно с кисейной занавеской, луч солнца на полированной спинке кресла, и воздух, воздух за окном, — лужайка, лес, простор сияющего лита. А комната с диваном, где происходят все объяснения! Вялая яркость линялых подушек, блеклое сходство выцветших портретов, обтрепанная нарядность рабочего «столика с корзинкой», холодная суровость ампирной кафельной печки. В действительной жизни все это в отдельности есть, существует, — и мебель, и портреты, и печка, и солнце, и лито; но *вместе* все это уже не живет, все это было и больше не будет. А тут, на сцене, мы увидали живую *слиянность* природы, предметов, одежды, людей.

И эти люди, как они жили, как тонко, как нежно, как хрупко! Все внутри себя. Какая воспитанность во внешних проявлениях, какая сдержанность, какая легкая оболочка, и под ней сколько не показанного, но видного для того, кто {87} смотрит и умеет читать. До самой последней возможности, когда уже трагизм врывается в ее бедную весеннюю душу, Верочка идет в безоблачном спокойствии; только в страшной сцене объяснения в оранжерее, наконец, стрелка душевного волнения глубоко опускается. До этого — лишь легкие, едва заметные уклоны; но как мало нужно, когда вся роль идет «по середине», — довольно миллиметра, чтобы почувствовать, что от «ясного» идет на «бурю». Довольно даже меньшего: когда ее спрашивают, любит ли она Наталию Петровну, стрелка даже не уклоняется, — она просто останавливается, перестает трепетать. А как он прелестен, этот трепет жизни! Какое гнездо, из которого, только позволь (но Наталия Петровна никогда не позволит), — вылетит, вспорхнет и утонет в лазури целый гимн звенящей души. Кисейное гнездышко в розовых лентах. Оковы жеманства на чистой душе. Милая борьба вольной воли с послушанием. Сложенные ручки, глазки книзу, — завешанные окна; в лакированных башмачках скользящая, воздушная походка. И во всем детски трогательная вира, что все это, чему мы, зрители, улыбаемся, есть именно то, что нужно, что в этом *сущность* воспитанности, в этом самый *смысл* жизни. И пробуждение! На диване: голова на коленях у Наталии Петровны, и из-под нее — дыхание и слезы, а над ней — холодный взгляд, холодная оценка, добивание тающего, изнывающего сердца! Я ничего не видел однородного с этой сценой в смысле сгущения, в смысле слития в одном моменте. Я не могу забыть, когда Наталия Петровна, начиная издалека, спрашивает: «Твое сердце еще молчит?», а девочка спрашивает: «Как‑с?» Тут все в одном мгновении: и то, что они знают, и то, что они не знают и то, о чем догадываются, и то, чего желают, и то, чего боятся, — все в этом одном мгновении. В чем? Трудно сказать. Что дает эту сгущенность? Глаза вопрошающие, или глаза пронизывающие; белокурая ли головка, повитая скромной косой, лживая ли ласковость {88} строгого лица в темных крутых локонах; трепетно беспомощные руки, или нервная ботинка на шитой подушке? Что дает это впечатление таящегося и умолченного, поверхностного и глубокого?.. Но не могу забыть это «Как‑с?». Какой трагизм под юмористической скорлупой этого слова! И кем и чем вызвано все это наружу из ясного, чистого текста Тургенева, где, казалось, нет ничего, кроме того, что принято называть литературной красотой? Как могло это все проступить на безоблачной поверхности того, что всегда слыло скучной, длинной пьесой? «Нет плохой земли, говорит один сельский хозяин, есть плохая обработка». Нет скучных пьес, хочется сказать, — есть только скучная игра.

В этой комнате, среди этих блеклых стен, сколько живого трепета сердец. Наталия Петровна и Ракитин, Верочка и Беляев, — вечный, всегдашний любовный «квартет». Но с какою тонкостью, с каким переплетением в отношениях. И бедная, беспомощная женщина путает, мешает, портит, и, наконец, остается одна, покинутая на развалинах того, что сама разрушила… Великолепно проведены эти умирающие отношения между нею и Ракитиным: у нее — это цепляние за человека, которого она отталкивает, а у него — это рассудочное порывание милых, дорогих, цепей, — мужественность в романтизме. Очаровательна она, в зеленом платье с картины Мусатова, живая, вернувшаяся из прошлого. А он в кофейном сюртуке и белом жилете раструбом, — портрет на диване, портрет, когда через кресло говорит с Беляевым, все время портрет. А Беляев, милый, честный медвежонок, такой умытый и такой необтесанный, такой не приспособившийся, а вместе с тем никогда не ошибающийся в поведении своем…

И весь этот переполох в последнем акте, где все «уезжают», где *что-то* произошло, и вмести с тем *ничего не случилось*; растерянность, расспросы; ответы не {89} ответы; что-то уходит, ускользает, — туча как будто была, но и собраться не успела, как

… ветер, лаская листочки древес  
Тебя с успокоенных гонит небес…

Милая бабушка; жеманная, сухая Елизавета Богдановна; честный, благородный муж; знаток людского сердца, доктор; еще не знающий своего счастья жених; живчик Коля, своей беготней и криками пронизывающий сгущенность настроений… Милые видения! Вы пребудете в памяти тех, кто вас видел, и с вами вместе пребудут: высокое окно, в окне — простор и воздух, за окном — сияющее лито, и пред окном, в чинном убранстве деревенской гостиной, на кресле карельской березы — солнечный блик.

Петербург

8 декабря 1911 г.

# **{****91}** Сценическая обстановка и человек

## **{****93}** Элементы обстановки

Существенный признак, которым сценическое искусство во всех своих видах отличается от всякого другого искусства, есть участие в нем живого человека. Я уже имел случай указывать на то, *что* в человеке является самой ценной способностью в виду налагаемых на него сценическим искусством требований: самая ценная, преимущественная способность, отличающая его от всякого другого художественного материала, — движение[[20]](#footnote-21). Движением своим он осуществляет действие, т. е. сущность сценического представления, движением же он осуществляет слияние музыки с пластикой, а, следовательно, и с обстановкой. Человек — центральный пункт сценического искусства. Естественно, что вей другие искусства, привходящие в сценическое, должны с этим считаться, должны сообразоваться с человеком, т. е. не терять из виду, что только то имеет действительную ценность для сцены, что может с человеком согласоваться. Только та музыка годится, которую человек может петь, под которую он может танцевать, под которую он может двигаться. Только такая обстановка имеет художественную ценность, которая способна слиться {94} с человеческой фигурой т. е. или такая, которая обладает тремя измерениями, или такая, которая, хотя и нарисована и не имеет объема, но поставлена в такие условия расстояния, освещения и т. д., что ее «плоскость» не вступает в противоречие с «круглотой» движущегося в ней человека. О важности согласования человека с музыкой мне приходилось высказываться подробно[[21]](#footnote-22). Не менее важно согласование человека с обстановкой, или, вернее, согласование обстановки с человеком, с тою первенствующей ролью, которая ему принадлежит в общей картине театрального действа.

Кто близко наблюдал процесс созидания драматических и оперных представлений, кто видел, как с бумаги творения авторов переходят на сцену, как понемногу наполняется это малое пространство, заключенное между кулисами, полом и софитами, как декоратор, художник, осветитель, костюмер, несут в него каждый свое, и каждый по-своему способствуют росту и развитию одного органически целого, тот, — если он сколько-нибудь одарен художественной чуткостью, — не может не ощущать болезненного разочарования всякий раз, когда в эту приготовленную для него обстановку входит человек, — актер, певец. Причина тому не всегда в человеке, во всяком случае, не только в человеке. Если в разногласии зрительных впечатлений со слуховыми ответственность всецело падает на исполнителя, то разногласие в самих зрительных впечатлениях зависит не от исполнителя, а от художника; разногласие между зрительным впечатлением живого человеческого тела, обладающего объемом, и зрительным впечатлением плоских написанных на полотне и вырезанных декораций, происходит не по вине исполнителя; актер и певец не могут перестать быть людьми ради более полного слияния с писанной обстановкой, но художник может обстановку приблизить до возможного слияния с трехмерностью человеческого тела. {95} Человека нельзя изменить, декорацию — можно; ясно, что, если есть разногласие, то виноват декоратор, и если кому надо применяться, то не человеку к обстановке, а обстановке к человеку. Посмотрим же, *какие* недостатки современного обстановочного искусства (заменим так ужасное слово «мизансцена») являются существенными в смысле противоречия тому зрительному впечатлению, которое получается от живого человека, и соблюдение *каких* условий необходимо для обеспечения такой обстановки, в которой человек представлялся бы действительно «обставленным», т. е. окруженным, а не казался бы только «поставленным», да еще в такие условия пространства, выпуклости и объема, которые противоречат собственной его трехмерности. Впрочем, вопрос пространства и объема, вообще вопрос трех измерений, не есть самый существенный, он лишь один из привходящих вопросов в стремлении к зрительному слиянию исполнителя с обстановкой, главный же принцип, который надо положить в основу обстановочного искусства, это то, что человек есть центр, и что поэтому, все то, что в обстановке имеет *самостоятельную* ценность, помимо отношения к человеку, в лучшем случае несущественно, а то, скажем прямо, — не нужно. Само собою разумеется, что я говорю лишь о том искусстве, когда исполнитель представляет из себя совершенство, а о другом стоит ли говорить? Понятно, что если человек не на той высоте, которой требует от него искусство, то на каких бы принципах ни была построена обстановка, она *вся* будет «не нужна». Установим раз навсегда, что в нашем небольшом исследовании о взаимоотношении актера и обстановки, мы предпосылаем наличность совершенного исполнителя, и теперь посмотрим, как должна складываться обстановка, для того чтобы быть не самостоятельной художественной величиной, а вспомогательной средой в той окружности, которой центром служит человек.

{96} «Спросим себя прежде всего, что мы хотим изобразить: лес, в котором гуляет человек, или человека, который гуляет в лесу?» Такой вопрос ставит известный исследователь оперной инсценировки, Адольф Аппиа, по поводу постановки «Зигфрида». В своей изобразительной краткости вопрос этот в одно время указывает ложь современного обстановочного принципа, и освещает путь, которым надо идти, чтобы из этой лжи выбраться. Вообще из всех последователей в области современного театра, никто не проник более глубоко в принципиальную сторону вопроса, чем упомянутый автор; он единственный, можно сказать, «смотрит в корень». За последнее время техническая сторона театра подверглась подробной разработке, практической и остроумной, архитектура и механизм сцены, кажется, упраздняют все преграды человеческому воображению. Укажем хотя бы мимоходом на неосуществленный еще проект инспектора Будапештской оперы, Каменди, благодаря которому упраздняются кулисы и софиты; гениальное изобретение, прямо Колумбово яйцо. Сцена втрое шире, чем отверстие портала, при чем задняя ее сторона полукруглая; она настолько длинна и настолько высока, что ни боковой зритель не видит ее края, ни зритель первого ряда не видит ее верха; благодаря этому изобретению кулисы, и софиты упраздняются, задняя стена принимаешь и отражает какое угодно освещение, и раз навсегда сдается в архив несносный «боскет» из деревьев, одинаково осеняющий и лес, и городскую площадь и горную вершину[[22]](#footnote-23). Да, декоратор и машинист довели свое умение до совершенства, но они забыли главное, они забыли, что все это не само себе цель, а что все — для *человека*. Один только Аппиа из всех, с чьими теориями мне пришлось познакомиться, подходит к вопросам обстановки со стороны человека. Удивительный знаток музыки, сам прекрасный {97} декоратор, фанатический приверженец теории Далькроза и его системы ритмической гимнастики, он с поразительной последовательностью и ясностью разработал вопрос о взаимоотношении человеческой пластики и музыки с одной стороны, и человеческой пластики и декорации с другой[[23]](#footnote-24). Нас будет интересовать зрительная гармония спектакля, обусловленная тем, насколько художники сцены, т. е. декоратор, машинист и осветитель, приняли в расчет участие, в созданной ими картине, человека, одаренного свойством трехмерности и способностью движения.

Вернемся к вопросу, поставленному Адольфом Аппиа. Хотим ли изобразить *лес* и пустить в него человека, ила хотим изобразить *человека*, в лесу находящегося? Думаю, что двух мнений не может быть. Когда мы в искусстве ищем *изображения*, — леса ли или чего другого, мы не идем в театр, мы идем в картинную галерею. В театр мы идем для того, чтобы видеть *действие*, — не лес, а человека. И что же мы находим? Только подумайте об ужасе и нелепости того, что обыкновенно нам в таких случаях преподносится. Поднимается занавес, и перед нами картина, картина, изображающая лес, картина огромной величины, но все же картина, как картина, кистью писанная на полотне; и вдруг в эту на полотне писанную, из полотна по веточкам и листикам вырезанную *плоскую* картину входит живой человек. И это должно слиться воедино? Одно из двух: или человека не надо пускать, или картину надо убрать. Слияния быть не может: разве мыслимо слияние живого тела с писанной перспективой? Может ли человек, освещенный недвижным светом рампы и софитов, дать впечатление гуляющего под листвою? Может ли он, расхаживая {98} по гладкому полу сцены, телодвижениями своими походить на идущего по лесной тропинке? Может ли вообще все его тело дать иное впечатление, кроме человека, гуляющего по паркету? И когда он прислонится к одному из писанных на полотне, вырезанных плоских дерев, какого можно ждать пластического слияния от подобной «группы», каких взаимоотношений объема и выпуклости, каких сочетаний светотени?

Итак, вместо человека между деревьями мы видим человека на плоском писанном холсте; вместо человека под листвой — человека под лампами и перед рампой; вместо человека на земли — человека на паркете; одним словом, перед нами человек, который ни движениями своими, ни обликом своим не может походить на человека в лесу. За этим ли мы пришли в театр? Мы пришли, чтобы видеть воспроизведение жизни, искусство, а нам преподносят искусственность, изгнание жизни. Что же нужно, чтобы движения и облик человека на сцене были тождественны с движениями и обликом человека в лесу? Его надо поставить в одинаковые условия пространственности, выпуклости и света. Так встают перед нами три основных элемента постановки: декорация, постройка (заменим так ужасное слово «практикабль») и освещение. Рассмотрим, в каком отношении стоит каждый из этих элементов к человеку, который среди них движется.

Человек, сказали мы, центральный пункт сценического зрелища; пойдем, следовательно, от человека к обстановке. В человеке что составляет зрительную сторону? Облик и движение. Это, так сказать, две формы его видимости. С какими же из трех элементов обстановки человек приходит в соприкосновение обликом своим и движением своим? Только с двумя, с освещением и с постройкой: обликом он соприкасается преимущественно со светом, движением он соприкасается преимущественно с {99} постройкой. Светом и постройкой, можно сказать, *определяются* облик и движение человека. Я, конечно, разумею здесь облик и движение не в психическом смысле, не как внешнее выражение внутреннего волнения, а в чисто физическом: облик, — как та форма, которая представляется нашему зрению, движение, — как физическое чередование в перемещении составных частей этой формы. Освещением и постройкой, значит, обусловливается вся физическая видимость того, что составляет *сущность* сценического искусства. Что прежде всего должно нас поразить при этом, это ничтожная роль, остающаяся на долю живописи, декорации; то есть, если хотите быть совершенно справедливыми, то вы должны будете признать, что декорация живописная не только играет ничтожную роль, а что она прямо не нужна; она красива, она тешит глаз, но для человека, для того, в чем сущность сценического действа, она ни к чему. В самом деле, свет и постройка непосредственно влияют на человека, они обусловливают его видимость, и человек, можно сказать, с ними сочетается. Но писанная декорация? Может ли она каким бы то ни было образом *влиять* либо на облик, либо на движение; может ли человек каким бы то ни было способом с ней *сочетаться*? Самое великолепное писанное дерево не осенит его, в самую великолепную вдаль уходящую галерею он не войдет, по ступеням самой правдоподобной лестницы не поднимется, и с обманчивой полки не снимет ни книжки, ни глобуса. Более того, если он к этой обманчивой писанной полке вздумает только прикоснуться, если к этой писанной галерее подойдет, к дереву прислонится, это будет смешно; не только не прикасаться к ним, он должен их сторониться, он должен избегать их соседства. Можно ли после этого писанную декорацию признать сценической необходимостью? Мы можем прямо сказать, что в том виде, как она сейчас применяется, писанная декорация исполняет свое художественное назначение только до {100} момента входа в нее человека. И заметьте, чем лучше декорация в живописном смысле, чем выпуклее, тем опаснее для нее соседство человека; и только когда она представляет совершенно гладкую стену, только тогда она не вступает в противоречие с человеком, — потому что ей нечего терять.

Посмотрим теперь, в каком отношении стоят к декорации другие факторы обстановки, постройка и освещение. Нечего и говорить, что постройка стоит в совершенно таком же отношении к декорации, как и человек: чем ближе прикасается постройка к писанному, тем меньше возможно слияние, и тем больше выступает обман письма. Никакие уловки не заставят нас поверить, что писанная на полотне галерея есть *продолжение* строенных колонн; никогда никто не скроет места встречи перпендикулярно висящей «улицы» с полом сцены, как никогда не сольются *в одну толпу* живые хористы с какими-нибудь писанными зрителями римского Колизея. Если иногда и возможен оптический обман вроде того, который осуществляется в так называемых панорамах, то обман сейчас же нарушается, как только человек приближается к месту стыка постройки с письмом. Значит, и по отношению к человеку и по отношению к постройке писанная декорация является предательницей, в том смысле, что обман ее не постоянен: нет человека, — обман действует, мы верим декорации, подошел человек, — мы уже не верим. Этот *перемежающийся* характер той части сценической иллюзии, которая выпадает на долю декорации, лишает последнюю всякой постоянной ценности в общем строительстве обстановочного искусства.

Посмотрим, наконец, на взаимоотношение писанной декорации и освещения. Здесь надо сразу установить, в чем главная ценность этого драгоценного фактора обстановочного искусства, а также установить, что мы разумеем не свет, т. е. не то, что нужно, для того чтобы *было видно*, а именно {101} освещение, т. е. направленный свет. И вот этот направленный свет, который так неоценим для всего, что выпукло, а тем более для движения фигуры человеческой, прямо убийствен для писанной декорации. Посмотрите, в чем художественная сила на какой-нибудь предмет направленного света? Откуда она проистекает? Действенная сила света определяется только непроницаемым препятствием. Если свет на пути своем *встречает* препятствие, он имеет возможность проявить себя: он выделяет препятствующий ему предмет, обливает его с одной стороны, очерчивает тенью с другой. (Эта, самая ценная, сторона освещения, скажем мимоходом, наименее использована театром). Представьте себе теперь декорацию, писанную на вертикальном полотне: какое может она представлять препятствие для света? Падая на полотно, свет будет только лишь ярче освещать обманчивость того, на что он падает, и больше ничего, а уж изображенные на декорации предметы утратят последнее подобие реальности; если они сколько-нибудь вылезали в пространство, то теперь окончательно вернутся в плоскость. Итак, и постройка, и освещение разоблачают обман письма; если, следовательно, мы хотим сохранить этот обман, если хотим, сберечь иллюзию, которую нам доставляет писанная декорация, мы должны поступиться постройкой и освещением. Но оправдывается ли подобная жертва? Постройка и освещение определяют собою всю видимость человека, его облик и его движение; можно ли ими жертвовать ради того, что по существу своему стоит в противоречии с человеком? Очевидно, нет, ибо в таком случай пришлось бы пожертвовать и самим человеком. Ясно, что из всех элементов обстановочного искусства, писанная декорация занимает последнее Место, если, как и подобает, мы в *человеке* видим центральный пункт сценической картины. Она занимает последнее место в смысле близости к человеку и в силу этого должна быть подчинена требованиям постройки и освещения. {102} Посмотрим же, в каком отношении стоят к человеку эти два первенствующих элемента обстановки. Будем опять-таки исходить от человека.

Видимость человека, как мы уже сказали, слагается из облика и движения. Для облика важнее свет, для движения — постройка. Свет сообщает человеку окраску: яркость, бледность, резкость, туманность. Постройка заставляет человека приспособляться, она изменяет его движение, его походку, его позу. Отсюда разница в характере этих обоих элементов. Роль постройки более активна, нежели роль освещения. В самом деле, свет падает на готовое, он меняет видимость того, на что падает, но не изменяет пластическую сущность предмета. Ведь человек, освещенный заходящим солнцем, или освещенный лунным светом, *испытывает* изменение, но *не осуществляет* его; тогда как человек, идущий по гладкому полу, или поднимающийся по ступеням, или переходящий по перекинутому через ручей бревну, сам себя изменяет; в пластическом смысле это каждый раз *другой* человек, это три разных человека. Ясно, что, в смысле близости к человеку, постройке принадлежит первое место в сравнении со светом. Постройка по отношению к движению играет ту же роль, что сосуд по отношению к жидкости. Движение само по себе есть лишь *возможность*, осуществление которой определяется окружающей пластической средой: полом, стулом, ступенькой, колонной, деревом, решеткой. Не только, значит, в смысле близости к человеку, но и в смысле активного влияния на то, в чем сущность сценического действа, — на движение, — постройке принадлежит первое место. Зато в смысле «необходимости» главное место принадлежит свету. Ведь человек и освещение мыслимы без постройки, а человек и постройка без света не мыслимы.

Свет необходим, но какой свет? Во первых, повторим уже сказанное, — не тот свет, который необходим для {103} того, чтобы было *видно*, а тот свет, *направленный*, который выделяет данный предмет преимущественно перед другими предметами данной картины: свет «освещающий» в том смысле, в каком есть свет «оттеняющий». Когда мы сидим в театре и требуем света, потому что «ничего не видать», это есть требование физического порядка; искусство же никогда не требует одного света, оно требует *света и тени*. Свет и тень! Физика жизни, психология жизни, эстетика жизни, философия жизни. Может ли искусство, — *выражение жизни*, — обходиться без света и тени или довольствоваться светом без тени? Кто над этим хоть немного призадумается, тот поиметь, чего, за редкими исключениями, лишает себя современный театр. И это лишь одна сторона света, так сказать непосредственная функция его сущности. Но есть и качественные изменения: *сила и окраска*. Все семь цветов радуги и восьмой белый, во всевозможных сочетаниях и на всевозможных ступенях; и ко всему этому еще прибавить *чередование* сочетаний, световое переливание. Мыслимо ли перечислить все, что таится в таинственности этого неисчерпаемого материала?

Но здесь важный вопрос: на что направлять этот драгоценный материал? Конечно, не на писанную декорацию, а только на то, что имеет три измерения, — на постройку и на человека. И подумайте только, *что* мы будем видеть. Вместо писанного леса, поставленного под прямым углом с полом сцены, вместо висящих сверху зеленых, на ниточках колышущихся, кружочков, вместо писанного дерева, под которым, — или вернее, подле ствола которого, сидит освещенный рампою человек, мы увидим *человека*, прислонившегося к могучему стволу, освещенного теплым желтым светом и *по всему телу* которого будет играть светотень от высокой невидимой листвы; в *ближайшем соседстве* с ним будет несколько стволов, макушки {104} которых, конечно, будут теряться за рамкой сцены, — ибо только то, что не видно, дает впечатление высоты, — а *за ним* писанный лес будет так «далек», что не будет возможно никакое перспективное соседство, и он будет погружен в такую световую дымку, что только догадаться можно будет, а письма не будет заметно. Когда перед нами будет внутренность высокого храма, то вместо огромных холстов намалеванной архитектуры, колонн, которых нельзя обнять, сводов, под которые нельзя пройти, мы увидим *человека*, приютившегося у широкого подножия, с которого дотянется вверх колонна действительно гигантская, — потому что не будет видно, где она кончается; на втором и третьем плане она будет повторена уходящею в тень, а далее, уже в таинственности полного мрака, будут мерцать качающиеся огоньки во тьме неразличимых лампад. И вместо лубочных попыток транспарантами изобразить вечернюю зарю, мы увидим косяк окна, тронутый горячим лучом догорающего дня, и прислонившегося к нему *человека*, залитого заревом небесного пожара[[24]](#footnote-25).

Всякое искусство, в своем стремлении *изобразить*, чем-нибудь поступается, чем-нибудь жертвует. Жертва эта определяется частью материалом искусства, частью нашими органами восприятия: живопись не может того, что может музыка; музыка не может того, что может скульптура; каждое искусство бессильно перед которой-нибудь из категорий существования и жертвует теми радостями, которые с изображением этой категории связаны. Сценическое искусство самое сложное из всех. Если каждое искусство само уже есть результат известной жертвы, то как же усиливается необходимость жертвы здесь, где произведение искусства является {105} следствием сотрудничества всех искусств. Сцена есть одна огромная взаимная уступка. И вот, из всех участников совокупного художества до последних дней наименее уступчивым оказывался живописец-декоратор. Правда, что ему труднее решиться на уступку, потому что его искусству условия сцены ставят наименее преград. Все, что он хочет, он может написать; и он пишет и несет свою картину на сцену, не спрашивая себя, должно ли все то писать, что может быть написано. Он удовлетворен, когда при поднятии занавеса зрители ахают, обвороженные обманом; но добросовестно ли так пользоваться преимуществами своего искусства и не думать о том, что другие сотрудники ограничены в своих возможностях и должны сообразоваться с условиями реального, а не фиктивного пространства? Впрочем, первый платится за свою неуступчивость сам же художник-живописец. При одном приближении живого человека к живописной декорации разлетается в прах столь дорогая сердцу его иллюзия письма, постройка возвращает в плоскость весь ее рельеф, а свет, съедая писанную светотень, выдает плоскость холщового материала…

Чтобы стать достойным сотрудником в совокупном сценическом художестве, живописцу-декоратору предстоит исполнить подвиг отречения, поставить добровольный предел своим возможностями Принцип этого отречения двойной. Во-первых, сообразование с возможностями других привходящих элементов обстановки, а во-вторых, сообразование с самым существенным элементом сценического искусства — человеком.

Какие живописные обязанности и какие приемы сочетания вытекают для художника из присутствия *человека на сцене* и из той первенствующей роли, которая *человеку на сцене* должна принадлежать, это уже вопрос нового исследования.

Москва

25 августа 1911 г.

## **{****107}** Адольф Аппиа

Каждое искусство сопряжено с некоторой жертвой, которую художник в силу необходимости приносит тому материалу, из которого он творит. Из мрамора нельзя сделать того, что можно сделать из краски, из звука нельзя сделать того, чего можно достичь словом, и наоборот. Каждое искусство имеет перед другими свое преимущество, но и свои недостатки. Дело художника, его вкуса, выдержки, — оставаться в пределах своего материала, не вылизать из него, не насиловать его, заставляя изображать то, что ему не свойственно. Это есть как бы *уговор* между духом и материей, между художником и материалом. Соблюдение его зависит от художника, он всецело за него ответствен, но он ответствен перед самим собою и не перед кем больше; он сам себе закон, и если он какие-нибудь границы переступает, он насилует свой неодушевленный материал, но прав ничьих не нарушает, ничьих границ не оскорбляет: он знает перед *чем* он виновата, но он также отлично знает, что он ни перед *кем* не виноват.

Другое дело в искусствах, которые являются результатом слияния нескольких искусств. Здесь художник, когда не жертвует, то погрешает не только против своего материала, но и против другого художника, — своего сотрудника. Музыканта может для инструментов писать, что хочет, в {108} опере он должен сообразоваться с певцом; в свою очередь певец на эстраде может петь, как ему вздумается, на сцене он должен сообразоваться с действием. Живописец может на картине изобразить, что хочет, декоратор должен помнить, что в его «картине» будет двигаться живой человек. Поэт может описывать самые невероятные, фантастические сцены, драматург может писать только то, что актеры могут воспроизвести, и что в пределах сцены может быть осуществлено. Чем больше привходящих в искусстве, тем больше требуется жертв: только при условии взаимной жертвы возможно то слияние, которым обеспечивается единство произведения и совокупность впечатления. Самое сложное из всех «совокупных» искусств — опера. Если для художественной цельности квартета надо, чтобы каждый из поющих умел стушеваться, принести «солиста» в жертву общности впечатления, то как же может без взаимных жертв осуществиться совокупная единость впечатления от такого искусства, в котором участвуют: певец (он же актер), оркестра, декоратор. Каждый из этих элементов оперного представления состоит из нескольких единиц: певец не один, оркестр состоит из множества, наконец, декоратор распадается на живописца, бутафора, машиниста, осветителя. Успешность такого сотрудничества возможна только при круговой уступки каждого во имя целого. Сцена есть одна огромная взаимная уступка.

Я уже указывал на то, что из всех участников совокупного сценического художества до последних дней наименее уступчивым оказывался живописец-декоратор[[25]](#footnote-26). Я указывал на то, что живописец-декоратор, если он хочет стать достойным сотрудником совокупного сценического художества, должен исполнить подвиг отречения, поставить добровольный предел своим возможностями Он не должен {109} все то изображать в декорации, что может быть изображено. В стремлении изображать, он должен сообразоваться с другими элементами обстановки, — с постройкой и со светом. Он должен избегать такого «изображения», которое вступает в противоречие с трехмерностью постройки; он должен по возможности избегать соседства живописи и постройки; он должен избегать прямых световых эффектов, выдающих плоскость письма, и наконец, он должен избегать соседства живописи, плоской двухмерной живописи, с человеком, одаренным трехмерностью объема. Человек, как главный, центральный пункт сценического зрелища, должен сделаться той руководящей нормой, к которой должны приспособиться все другие элементы и прежде всего живопись. Человек есть данное, неизменное и не могущее измениться, *он* не может идти к слиянии с обстановкой, — *обстановка* должна стремиться к слиянию с человеком.

Центральность человека в сценическом представлении и отречении от преимуществ чистой живописности — вот исходные принципы того деятеля театрального лила, которого рисунки здесь предлагаем.

Адольф Аппиа известен в мире людей, специально интересующихся театром, своей книгой «Die Musik und die Inscenierung». Он гораздо менее и даже, можно сказать, совершенно неизвестен, как декоратор. В упомянутой книге есть несколько воспроизведений его проектов к инсценировке «Тристана» и «Валькирии». В журнале: «Dekorazion und Kunst» XI, 6 März 1906, — статья «Parsifal Dekorazionen» иллюстрирована рисунками; несколько рисунков есть в немецком журнале «Der Türmer» (зимою 1910 – 11 годов) и в Лейпцигской «Illustrierte Zeitung» за май 1910 года. Вот все, что мне известно, и не думаю, чтобы было больше, так как сам Аппиа, к которому я обращался лично, мне другого не указал. Все свои рисунки он подарил Жак-Далькрозу; с разрешения последнего с некоторых {110} из них сняты фотографии, которые здесь воспроизводятся.

Для того чтобы уразуметь эстетическую ценность того принципа, на котором построены декорации Аппиа, надо понять смысл и роль прямой линии в пластических искусствах. Искусство, наиболее всех других осуществляющее прямую линии, есть архитектура. Даже когда она пользуется кривою, когда она загромождена не прямолинейными украшениями, архитектура все же, — в силу требований физического закона равновесия, — построена на прямой: отвес и горизонталь не только теоретически, но и фактически, живут и действуют под видимой капризностью, и даже в сводах, в скрещивающихся линиях, весовые равнодействующие, в силу притяжения земли, располагаются по невидимым прямым. Арка и свод представляют не подражание природной кривой, а протест правильной кривой против неправильной; под ними скрыто присутствует прямая: свод покоится на невидимой плоскости сечения, арка упирается в концы невидимого диаметра, и каждая точка ее кривой определяется концом невидимого радиуса.

Можно сказать, что архитектура есть торжество прямой линии над природой. Ведь в природе прямая реально не существует; она существует скрытно в силе тяготения, но реально она либо замаскирована кривой, либо, как в кристаллах, дает такие скрещивания, которые нас пленяют своею звездностью более, нежели своею прямизною[[26]](#footnote-27). Когда вы долго идете лесом, когда глаз ваш пресыщен зрелищем природы, и вам вдруг за кудрявостью деревьев открывается красивый дом, что прежде всего поражает вас {111} в человеческою, жилище, как не прямизна линии, — углов, карнизов, крыши? Прямая линия среди природы выдает присутствие человека, присутствие дела рук его.

Сам человек, как составная часть природы, одно из ее творений, — в строении и облике своем осуществляет кривую; прямая так же чужда ему, как и всему миру животному и растительному, — он осуществляет ее только идейно, в подчинении телодвижений закону равновесия, размещая их по сторонам невидимой линии отвесного тяготения; реально же он осуществить прямую не может: он — природа, он не искусство. И вот, когда человек хочет плотью и кровью своей войти в искусство, как составная часть картины, — чего должен он искать, для того, чтобы волнообразие его облика и движения способствовало обогащению зрительной гармонии? Гармония, не правда ли, возможна лишь между разнородными; прибавьте к одному до одно ми, будет уже гармония; прибавьте к одному до двадцать пять таких же до, кроме унисона, ничего не получите. Ясно, что, если человек ищет к своему внешнему облику дополнительных элементов в видах создания гармонической картины, он должен искать сопоставления своей волнообразности с прямою. Вот почему архитектура, суровая, ясная, построенная на сочетаниях и скрещиваниях отвеса и горизонтали, — лучший фон для человеческой фигуры.

Все это, как нельзя лучше, подтверждается композициями Адольфа Аппиа. Интересно сравнить его проекты к «Парсифалю» с ужасными Байрейтскими декорациями, с этой немецкой слащавой «красивостью», с этими боскетами, «пукетами», гирляндами, которые не способны ни на какое слияние с человеческой фигурой. Вся эта чисто зрительная «красота», не вызывающая никакого представления об объеме, — фон, к которому нельзя прислониться, на который нельзя ни сесть, ни взойти, фон, который собой нисколько не влияет на размещение человеческого телодвижения: вырезанные {112} картины, в которых прогуливается трехмерный человек. Сравните с этим суровое великолепие древесных стволов, извивы могучих корней, обусловливающих походку и всю осанку человека; посмотрите на узкую полосу меж мрачных стволов сияющего озера, — зыбучий блеск горизонтали в недвижном сумраки лесных колонн. Посмотрите на Байрейтскую дешевую «заколдованность» замка Клингсора во втором акте «Парсифаля», на всю эту гирляндную конфектность, прямо со страниц немецкого иллюстрированного журнала, и сравните ее с жуткой замкнутостью круглой башни, где с каждым шагом человек попадает в новые условия уровня и света; посмотрите на эту лестницу, которая лепится вдоль внутренней стены, на отсутствие пола во всей декорации, — во мраке теряющаяся бездонность, и из нее стоны измученной Кундри…

Все тем же уважением к линейному фону объясняется у Аппиа, в тех декорациях, которые изображают природу, пристрастие к кипарису, как к самому архитектурному из дерев; этим же объясняется часто возвращающийся мотив высоких стволов без разветвлений, и этим же, наконец, объясняется столь часто возвращающаяся в его сценических пейзажах вода, — водопад и море: струя воды, падающая со скалы, — безошибочный отвес, а морской горизонт — единственная в природе неизменная горизонталь.

Декорации Аппиа, столь новые в смысле эстетического впечатления, столь философские в их сочетании с человеческой фигурой, являются непосредственным результатом принципов Жак-Далькроза. Они исходят из понятия человеческого *первенства* в сценическом искусстве, а Далькроз свою систему воспитания ведет от того *забвения*, в котором находится человеческое тело, как орудие выразительности. Если Далькроз улучшает человека, разрабатывает его пластическую сущность, дабы сделать из нее более яркого, разнообразного и правдивого проявителя души, то {113} Аппиа разрабатывает принципы сценической обстановки в ее *приближении* к человеку и его телодвижению. Далькроз ведет к «совершенному человеку», Аппиа ведет к слиянию обстановки с «совершенным человеком»[[27]](#footnote-28).

И в самом деле, посмотрите, как «психологичны» эти декорации, как они ждут человека, как они *готовы* к принятию его, как они «драматичны». Все, что хотите, вы можете помыслить в них, — они вмещают и радость и тоску. На этих ступенях вы можете себе представить и встречу и разлуку, и проводы, и ожидание, и одинокого нищего, умирающего от изнеможения, и блистательную какую-нибудь процессию. Затем, посмотрите, до какой степени они не приурочены ни к какой географии, ни к какой этнографии. Кого хотите, вы можете помыслить в них: египтянин, весталка, араб, какая-нибудь библейская Ревекка, — все будут «дома» на каменных плитах этих ступеней, никто не будет вне своей «рамки» на «безвременном» фоне этой архитектуры. И наконец, — и это главное, — вы можете в этой обстановке помыслить нагую человеческую фигуру: самое лучшее доказательство, что она для *человека*. Для оценки всякого принципа надо себе его представить в простейшем его выражении; и вот, лучшее доказательство, что рассматриваемые декорации, наилучший фон для человеческой фигуры, это то, что в них можно мыслить нагого человека; представьте себе нагого человека в плюшевом кресле, это будет отвратительно, представьте себе нагого человека на этих каменных ступенях, это будет красота. Вот почему утверждаю, что для «совершенного» человека (употребляю это выражение, конечно, в смысле сценическом) не может быть иной обстановки, чем та, которая построена на линейных принципах Аппиа. Если к тому же вспомним, {114} что самая сущность зрительной стороны сценического действия есть *движение*, а самое драгоценное в движении — его ритмическая распределенность, то мы признаем, что лучшей рамки, более правильной и философски-геометрической канвы, живопись, изображая природу, не может положить под движущуюся человеческую фигуру: каждая декорация — *распределитель* движения.

И вот, смотря на эти декорации с этой точки зрения, с точки зрения распределителя движения, мы ясно видим, что для того чтобы оправдать их, и само свершающееся в них движение должно быть *распределенное*, т. е. ритмичное. Представьте себе, что вы в такой декорации участник живой (так называемой «живой») картины, — заселенной недвижными человеческими фигурами: в предписанных позах все застыли, все замерли, в сознании того, что участвуют в едином художественно-цельном. Но вот занавес падает. Что может быть печальнее для участников «картины», как наступающий в эту минуту развал? Это есть разрушение сказки, это похороны искусства, это то же, что для ребенка, — когда из дома елку выносят. И что вносит это расстройство? Движение: *нестройностью движения* осуществляется развал произведения искусства. Представьте теперь, что в один прекрасный день перед поднятием занавеса режиссер скажет: «Сегодня занавес не упадет, а по моему сигналу вы двинетесь, — кто лежал, встанет, кто стоял, пойдет и т. д.». Понимаете? Вместо развала — дальнейшее созидание, вместо разрушения — новое самоутверждение: из статического искусства в динамическое. Как же обеспечить *правильность* этого динамизма? Конечно, на полу сцены, на террасах, на ступенях, будут сделаны знаки, чтобы каждый знал свое *место*, — зрительное *распределение Пространства*; конечно, режиссер, указав направление и предел движению, будет (для начала) бить в ладоши, — *первое звуковое разделение Времени*; {115} конечно, участвующие будут сообразоваться с указаниями как зрительных знаков, так и звуковых ударов, — *слияние пространственного и временного в Движении*. Но в общем следовании развития художественных средств элементарный удар в ладоши *должен* превратиться в Музыку со всем ее качественным и количественным разнообразием звуковых чередований. И вот, когда жест, распределенный в пространстве, выразит музыку, а музыка определит характер и длительность жеста во времени, тогда наступит высшая форма слияния того, что мы видим, с тем, что мы слышим, и осуществится единое, *совокупное*, третье искусство[[28]](#footnote-29).

{116} Сколько мне известно, Аппиа еще не имел случая видеть свои декорации осуществленными. Редкий знаток Вагнера, он предложил свои услуги Бейрейту, но филистерский дух тамошних заправил испугался слишком смелого отступления от «традиций». Будем ждать, кто будет первым в деле обновления декорационного принципа. Но одно можно сказать вперед, — работа должна быть двойная, совершенствование должно идти с двух сторон, и совершенство сценическое будет достигнуто лишь тогда, когда *оба* принципа встретятся, — когда встретятся Аппиа с Далькрозом?.. Совершенного человека нельзя пустить в прежнюю обстановку, — это будет оскорбление человека; и в совершенную обстановку нельзя впустить прежнего человека, если не хотим оскорблять обстановку. Изъятие всего лишнего из обстановки, изъятие всего того, что не имеет непосредственного отношения к человеку, или с ним не способно сочетаться, упразднение, — чтобы сказать одним словом, — упразднение «обстановочности» этого позорного суррогата драматического *действия*, возможно лишь при условии, что *человек на сцене* всею совокупностью своих пластических данных зрительно, в пространстве, осуществит ту центральность, которая ему принадлежит в духовном движении драматического действия.

Петербурга

11 ноября 1911 г.

## **{****117}** Аппиа и Крэг

Мы сидели с Гордоном Крэгом в московском Эрмитажи; я принес с собой, чтобы показать ему, фотографии с рисунков Адольфа Аппиа.

«Изумительно… И все это он сделал, не видавши моих работ?.. Я должен с ним познакомиться… Напишите ему, что я хочу с ним познакомиться»…

В таких выражениях английский эстет, имя которого от Флоренции до Лондона, от Будапешта до Берлина, от Парижа до Москвы, знают все театральные круги, изливал свой восторг перед работами скромного швейцарца. Из‑за стен старого замка, в котором он нанимает две комнаты на синюю гладь Женевского озера, слава Аппиа только-только начинает переходить за пределы тесного круга друзей, и нужно было по истине странное сочетание обстоятельств, чтобы в московском трактире Крэг в первый раз увидел проекты декораций Аппиа[[29]](#footnote-30).

Это было во время последних репетиций «Гамлета» в Художественном театре. Со всею убедительностью простоты {118} и логики, одна за другой врезывались в память декорации Крэга, и невольно напрашивалось сравнение. Всякому, кто видел постановку «Гамлета» в Художественном, ясно сродство Крэговского принципа с принципом приведенных в предыдущей главе рисунков: архитектурная прямолинейность — наилучший фон для человеческой фигуры. Но мы остановимся не на сходственных, а на несходственных сторонах обоих новаторов.

Прежде, всего у Крэга (говорю только о его «Гамлете») отсутствие природы, можно прямо сказать, — изгнание природы. Ни дерева, ни воды, ни неба, — одна архитектура, все «в комнате». Даже «кладбище», и то не «на дворе», а в «архитектурном пейзаже». Отсутствие горизонта придает всему характер замкнутости; глаз всегда упирается в предел, но «утопает», — все точно, ясно, закончено, и только освещение, когда оно не ярко, сообщает туманность очертаниям, таинственность уходящим перспективам. Все вместе дает впечатление почти темницы, чуть не погреба, — огромного, грандиозного, но все же погреба. Хочется далей, хочется беспредельности… И вот, первое, т. е. главнейшее, что поражает, когда переносим глаза на проекты Аппиа, это *горизонт*. Самое «далекое», что есть на земле, — линия морского горизонта, встреча неба и воды; нет границ угадыванию, нет конца предположению; это, конечно, в пределах возможного, самое физическое выражение бесконечности и потому самое наглядное зрительное выражение вечности. Аппиа пользуется морским горизонтом с неисчерпаемой чуткостью к психологической окраске, которую он сообщает картинам жизни людской. Бесконечен философский смысл этой видимой, а в действительности несуществующей линии, в которой сливаются небесная *твердь* с самой *зыбучей* из земных стихий; и когда ее пересекает движущаяся человеческая фигура, как полна смысла эта линия, перерезающая человека и отделяющая в нем то, что принадлежит небу, {119} от того, что пригвождено к земле… Если в образном жесте охарактеризовать обоих декораторов, я бы сказал: Аппиа *раздвигает* Крэговские «ширмы» и показывает горизонт. Он «раздвигает», — в этом слове самый существенный элемент его проектов, и здесь встает перед нами второе главное отличие разбираемых художников сцены.

Крэг весь в вышину, он вертикален; Аппиа весь в ширину, он горизонтален. Прямыми ребрами своих ширм, складывающихся под самыми разнообразными углами, но всегда уходящих вверх, Крэг, — в особенности благодаря отсутствию потолка, — сумел дать самое сильное впечатление «высоты», какого вообще достигал театр. Благодаря тому, что конец уходящих в высоту линий никогда не виден, это почти что перестает быть пространством, — это *аллегория пространства*. И в этой пространственной чрезмерности человеческая фигура, — которая, конечно, сама по себе не меньше, чем во всякой другой обстановке, — *кажется* маленькой: пелена «ничтожества» ложится на людские деяния, и пелена «вечности» на все то, в чем эти мимоидущие деяния развертываются. Таково философское впечатление Крэговских намерений. Практическое их осуществление, очевидно, как и всякое осуществление, много ниже самого стремления. «Мысль изреченная есть ложь», — кто этого не знает? Корень несовершенства в данном случае — материал. Крэговские «ширмы» обтянуты парусиной; и потому, когда они освещены обыкновенным светом, вся «архитектура» превращается в «обивку», — вы видите ткань, вы видите место гвоздей, вы угадываете, где ходил молоток обойщика: перед действительностью света иллюзия блекнет, воображению нет места, — сказка вянет, торжествует откровенность. Никогда пластическая, созидающая роль освещения на сцене, я бы сказал, — материализующая сила света, не выступала с большей наглядностью. Те же самые парусиновые ширмы превращались в великолепный «архитектурный {120} материал», когда были облиты лунным сиянием: освещение съедало ткань, оставались одни *линии*. И скрещивания и встречи этих линий, которыми отграничивались лунный полусвет и архитектурный полумрак, и блуждание в них рыцарских теней, конечно, одно из самых сказочных зрелищ, какие приходилось видеть. Не думаю, чтобы в 1‑й картине то, что мы *видели*, было ниже того, что Крэг *хотел*.

Говорить о декорациях Аппиа с *этой* точки зрения мне трудно; я не видел их реализованными, знаком лишь с рисунками. Я сказал, что он «раздвигает» Крэговские «ширмы». Действительно, у него те же «ширмы», но они играют роль рамки, — между ними горизонта; и сами они, в смысле материала, гораздо определеннее. Разумею не тот материал, из которого они сделаны, а тот, который они *изображают*: каменные стены из огромных, грубо обделанных глыб. Это присутствие «материала», — в отличие от Крэговских «ширм», лишенных материальности, — придает декорациям Аппиа огромную силу «реальности», тем более поразительную, что она достигается такими малыми живописными средствами, как перекрещивание горизонтальных и вертикальных линий, — ребра тесанных каменных глыб. Как эти «стены» принимают свет, выдают ли они свою «писанность», или «выдерживают роль», стираются ли под синим светом «луны», или смягчают свои линии под общую таинственность ложащихся на них лучей, этого нельзя сказать, не видав их на сцене. Но одно несомненно: лучшего фона для человеческой фигуры нет, — для человеческой фигуры, взятой отдельно, как она есть, вне эпохи и страны. Впрочем, об этой стороне декораций Аппиа было говорено в предыдущей главе. Но раз заговорили об «эпохе» и «стране», посмотрим на отношение разбираемых декораторов к проблеме Времени и Пространства.

{121} Что касается Времени, то между ними, кажется, разницы нет; оба относятся к нему с одинаковым пренебрежением; декорации «Гамлета» так же мало, как и рисунки швейцарского художника, переносят в какую бы то ни было «эпоху»: они «вне времени». Костюмы «Гамлета», конечно, в значительной мире суживают рамку времени, и если, благодаря отсутствие «историчности» в них, мы не можем с точностью поставить действие в определенную эпоху, то во всяком случае, мы знаем, что это ни древний Рим, ни Людовик XIV; но мы с трудом определим, — меровинги, каролинги, норманны или крестоносцы. Во всяком случае, в дели обстановки, как ее понимают Крэг и Аппиа, определение эпохи, точное ли, приблизительное ли, предоставляется костюму; декорация занята другим; она задается одной задачей, — выделить фигуру человека, поставить ее в такие пластические условия, которые не противоречили бы ее «трехмерности» и выделяли бы красоту ее волнообразия. Эти условия оба художника находят в *прямолинейности*. Но здесь же мы наталкиваемся на разницу их, именно — на разницу в трактовке Пространства.

Принцип пространства с точки зрения сценической может быть рассматриваем двояко: пространств, как содержание пьесы, т. е. пространство в географическом смысле, иными словами — страна, в которой происходит действие; и пространство в смысле сценического материала, — просто «место», которым декоратор пользуется, руководствуясь теми или иными принципами, с большей или меньшей умелостью.

И в том и в другом случае Крэг более радикален нежели Аппиа. В смысле географическом, рисунки Аппиа, конечно, неопределенны, «место действия» трудно отнести даже в какую-нибудь полосу земного шара, но по крайней мере это *природа*, наша природа, в которой мы живем, — мы узнаем и воду, и камень, и небо, — мы на земле. {122} Крэг переносит нас во что-то неведомое, неизведанное, небывалое, — это другая планета, и только «жители» те же. Разве не другая планета эта «первая картина», — из мрака постепенно проступающие лунные колонны и в них бродящие рыцарские тени? Разве не другая планета эта «золотая палата», ослепительная после лунного полумрака таинственных колонн? В какой планете свершаются мистические похороны Офелии: лестницы, колонны, галереи, без неба, без растительности, — страна другого измерения, где больше высоты, тем ширины и глубины[[30]](#footnote-31)? И, наконец, где свершается смерть Гамлета? Незабвенная картина, — сочетание платформ, ступеней, террас, арок и колонн; прощальные лучи догорающего дня над угасающею жизнью; серебряный блеск победоносного Фортинбраса, — вечная юность будущего дня, и колыхание огромных, небывалых знамен, — эмблемы человеческих страстей, склоняющаяся над почившею мыслью… Желателен ли такой полный разрыв с Землей, какой мы видим в декорациях Крэга, это другой вопрос; сейчас мы заняты его разницею с Аппиа, и я еще раз подчеркиваю, что на пути общего им принципа, — возможного уменьшения живописного элемента, — Крэг более радикален: он *совершенно* отказывается от живописи и именно этим достигает того переселения на другую планету, о котором я говорил. Путь Крэга ведет в чистую *сказку*, «via Appia» ведет в сказочную *землю*.

Не менее радикален Крэг в своем отношении к пространству материальному. Отбросив живопись, он должен {123} был отбросить и перспективу и «даль», вообще, всякое *фиктивное* пространство: в его «картинах» пространство такой же *реальный* материал, как и сам человек, у него человек движется в *настоящем* пространстве, а не на фоне *изображенного* пространства. Если хотите, на театральном жаргоне, — вся картина один огромный практикабль. Аппиа не идет так далеко, он от живописи не отказывается, он не порывает ни с «далью», ни с перспективой, и именно эти два элемента придают его картинам наибольшую прелесть. Но здесь опять наталкиваемся на вечный сценический компромисс. Перспектива театральная осуществляется по масштабу иному, нежели реальная, — так сказать, по насильственному масштабу, раз она, исходя от реальных пропорций у рампы, по мере удаления в глубь изменяет свой принцип: у рампы она сообразуется с размерами человека, а в глубине сцены укладывает чуть не версты в аршины. Этому обману не трудно верить, пока на сцену не вошел человек; и даже — пока он у рампы, глаз еще верит; но как только человек приближается к нарисованным далям, всякая иллюзия пропадает. Не удается избежать этого противоречия между ложью писанной перспективы и правдою живого человека я нашему швейцарскому декоратору. Да избежать ее и невозможно: человек, уходя в глубь сцены, не может свою фигуру подчинять требованиям фиктивной перспективы и уменьшаться в объеме так же, как уменьшаются уходящие вдаль писанные деревья. Поневоле напрашивается вопрос, не будет ли самое правильное — ограничиться на сцене одним только поперечным движением, параллельно рампе, и отказаться от продольного, т. е. из глубины к рампе и наоборот? В таком случае пришлось бы разделить сцену на перспективные планы и в каждом плане поместить людей соответственного роста, при чем в последнем плане — детей. Это было бы во всяком случаев новой и, думаю, не безынтересной попыткой {124} осуществить перспективную иллюзию при помощи реального человеческого материала. Может ли она быть осуществлена в драме, или только в пантомиме, как «оправдать» такое движение по одному лишь направлению, и какой «стилизации» подвергнуть действие и действующая лица, для того, чтобы не казался беден такой добровольный отказ от движения по линии третьего измерения, это уже другой вопрос[[31]](#footnote-32).

Таковы мысли, встающие вокруг того нового, что вносят в театральное искусство разбираемые два художника сцены. Они исходят из одного принципа: уважения к самому драгоценному элементу сценического искусства, — *движению*, и единственному материалу, способному осуществить его, — *человеческой фигуре*. Чтобы убедиться до какой степени они правы (если бы сказанное в предыдущей главе о сочетании прямой линии с волнообразной было не достаточно), стоит вспомнить удивительную группу воинов и придворных в IV действии «Гамлета», — одно из поразительнейших созданий пластического гения Станиславского, — когда, перепуганные появлением неистового Лаэрта, они как живая лавина, высыпают на сцену и, после картины смятения и ужаса, мгновенно застывают, — живой панцирь вокруг тревожной королевы. На каком ином фоне, кроме безразличного, «безвременного», «геометричного» фона Крэговских «ширм», эта группа могла бы выделиться во всей полноте горячей человеческой красоты? Только холодные камни и морской горизонт Аппиевских картин могут с ними поспорить.

{125} «Напишите ему, что я хочу с ним познакомиться…»

И я невольно рисовал себе эту встречу. Я видел белокуро-седую гриву англичанина, венчающую детски-розовое лице, и я видел всклокоченные черные волосы над мужественным, загорелым лицом швейцарца. Я слышал спешную, игровую речь одного и робкую, заикающуюся — другого; искрящийся фонтан, где слова почти опережают мысль, и глубокое дно прочувствованного и мало высказанного. И в то время как утонченный англичанин, парадоксальный философ, эстет-балагур, в эксцентричных жестах рисовал несбыточные картины несуществующих миров, швейцарский сын лесов, грубый и нужный, косноязычный и убедительный, с горящими глазами говорил о возрождении искусства и жизни путем гениального открытия Жак-Далькроза… И невольно я себя спрашивал, — в чем истинная, в чем более достойная задача художника: выводить человека из жизни в сказку, или сказку вводить в человеческую жизнь?..

Рим

2 марта 1912 г.

# **{****127}** Музыка

## **{****129}** Существо

Произведения пластических искусств существуют в *пространстве*, они отвечают на вопросы — «с какого места до какого места?», они имеют *протяжение*, они *весомы*.

Музыка существует во *времени*, она отвечает на вопрос — «как долго?», она имеет *длительность*, она *невесома*.

Произведения пластики имеют три измерения или, как картина, — два[[32]](#footnote-33), музыка имеет лишь одно измерение, — как линия, как линия из прошедшего в будущее.

Говорят на это, что и музыка имеет второе измерение, что она имеет свою «толщину», и толщиной называют *количество* звука в отличие от *длительности* звука. Неправда. Всякое второе *измерение* требует и другого *числа* для своего выражения; так, мы говорим — длина такого-то предмета столько-то, а высота столько-то, и непременно «столько-то» того же самого, т. е. линейных мер. Между тем музыка, какое бы ни было количество звука, — одна ли скрипка, или двести скрипок, — будет длиться *столько же* времени, длительность ее выразится, в обоих случаях, одною цифрой, а не двумя. Нет, *музыка одного измерения*.

{130} Музыка не весома. Что такое *вес*?

Вес есть то третье, в чем сливаются *мера* и *число*. Поэтому вес не мыслим без Трех, число не мыслимо без Двух, мера не мыслима без Единицы.

Вес возможен лишь при трех измерениях, и, ощущая вес предмета, мы приводим к физическому сознанию то, что составляет совокупность его трех измерений. Чем ощущаем мы вес? Осязанием. В осязании удостоверение трех измерений.

А когда мы смотрим на предмета, ведь мы видим его высоту и ширину и глубину, *мы видим* три измерения, не только осязаем их?

Нет, мы видим только два: мы *сознаем*, что предмет имеет глубину, но мы видим только высоту и ширину, глубина размещается в высоте и в ширине, — зрение приводит три измерения к двум, и потому можно сказать, что *зрение упраздняет вес*. Конечно, здесь разумеется не вес, предметам присущий, а наше *ощущение* веса: предметы весомы, но лицезрение легко.

Но в таком случай, раз зрение «упраздняет вес» и «лицезрение легко», то и произведения пластики невесомы?

Да, эстетически невесомы, только физически весомы.

А музыка?

Музыка и эстетически и физически не весома.

Верно ли это? Иерихонские стены падали от музыки.

Не от музыки, а от сотрясения воздуха.

Но в таком случае и скульптура невесома, так же физически невесома, как и музыка, ибо то, что отличает статую от глыбы, не более весомо, чем то, что отличает музыку от сотрясения воздуха.

Нет, есть разница. Весомость статуи — в себе, весомость звука — результат движения. Движение само по себе не весомо, весом движущийся материал, а не само движение; *воздух* весом, но музыка не воздух, а — *движение* {131} воздуха. Одинаковая сила воздуха могла бы быть достигнута и путем сгущения, музыка тут ни причем; да вообще, искусство не разрушает, — *материя* разрушает, а искусство *созидает*: Иерихонские стены рушились от трубного гласа, но стены города Фив слагались под звуки флейты, — одни камни уступали давлению материи, другие повиновались приказанию искусства. Наконец, условимся в словах. Мы не сказали, что пластическое *искусство* весомо, мы сказали — *произведения* пластических искусств. Кто же станет спорить против того, что статуя весома, а ноктюрн не весом? Нет, *музыка невесома*.

Она невесома, потому что невесом ее материал — движение. Таинственный материал. Зрение упраздняет вес, сказали мы; *движение упраздняет пространство*. Чтобы дать себе отчет в пространстве, зрения не достаточно, оно приблизительно и обманчиво; надо пройти расстояние, положить его позади себя, чтобы привести его к физическому сознанию. Мы познаем *одно измерение* только путем движения. Представьте, что средства передвижения были бы настолько усовершенствованы, что в минимум времени возможно было бы совершить максимум расстояния, — практически пространство было бы упразднено. Да, практически, но не идеально, и только линейно, не сферически; идеальное и сферическое упразднение пространства возможно лишь при условии вездесущия; но тогда уже не нужно движение: вездесущие есть покой.

Итак, чтобы познать линейную меру, мы должны покрыть ее линейным движением. Но есть линейная мера, познание которой с нашей стороны не требует движения, которая *сама* пред нами движется: это музыка, — линейное движение из прошедшего в будущее. Для познания времени не нужно усилие, достаточно слушать, внимать, выжидать, — движения не надо, движение взято в музыку, а мы повергнуты в покой; можно сказать, что музыка упраздняет движение, {132} а так как движение упраздняет пространство, то, значит, *музыка упраздняет пространство*.

Упраздняя движение, вырывая из пространства, повергая в покой, — музыка дает наивозможное в пределах земных приближение к вездесущию. Она упраздняет вопрос «где?» и сосредоточиваешь нашу жизненную сущность в вопросе «когда?». Конечно, вездесущие лишь в смысли ощущения, — достигнутое не *победою* над пространством, а *отказом* от пространства.

Вот почему и орган зрения, орган пространственного восприятия, в музыке становится не нужен.

Но почему нее отказ от одной категории существования, пространства, может дать такой подъем жизненных сил? Казалось бы, всякий отказ ведет к ощущению бедности, а в музыке богатство. Очевидно, есть возмещение.

Конечно, утратить Пространство и удовольствоваться Временем было бы слишком мало, но мы получаем возмещение в том, что во Время вводится *порядок*, — музыка есть *деление* времени; а порядок нам так ценен, что введение его в одну категорию существования не только возмещает утрату другой, но дает новый преизбыток жизни.

Итак, забыв Пространство, не нуждаясь в движении, отказавшись от зрения, упразднив вист, и протяжение, мы сосредоточиваемся в одной категории существования и, сами, пребывая в покой, слухом познаем в звуках мимо нас идущее и в музыкальных длительностях распределенное Время.

Таково поле действия музыкальной сущности, таковы его границы в черти тех условий, в которые ставят человека неумолимые категории физического существования — Пространство и Время.

Рим

13 мая 1912 г.

## **{****133}** Материал

Какой материал музыки?

Прежде всего — *движение*, движение воздуха. Это самый сырой материал музыки, первичная материя.

Затем — происходящий от этого движения *звук*.

Какие средства сочетаний? В чем элементы разнообразия?

В свойстве звука и в распределении звуков.

*Распределение* звуков во времени есть такт и ритм. *Такт* это то одинаковое, что связывает разнообразие, *ритм* это то разнообразие, которое играет в одинаковости границ.

*Свойство* звука тремя средствами осуществляет разнообразие: в высоте, в силе и в тембре.

Из этих трех элементов разнообразия только *сила* растяжима и способна на новое разнообразие. Высота звука неизменная величина: данный звук *всегда* данной высоты. Точно также и тембр, — данный тембр *присущ* данному звуку и даже всем звукам данного инструмента. (Только человек способен менять тембр своего голоса, но это не потому, что он меняет *качество* звука, а в силу того, что он меняет расположение своего горла, следовательно, как бы сказать, меняет *инструмент*).

Итак, из всех качеств звука только *сила* имеет в себе элемент развития, только она одна не есть стоячее качество, только она одна обладает степенями, только она {134} одна обладает свойством роста. Вот почему она самый ценный элемент звукового здания. Все другие элементы осуществляюсь разнообразие благодаря тому расположению, которому их подчиняют, они только *перемещаются* во времени, тогда как сила *изменяется* во времени. Тут совершенно приложило, в порядке временном, то самое что было сказано о разнице в движении летящей стрелы и ползущей змеи, когда мы говорили о движении в порядке пространственном[[33]](#footnote-34).

Еще свойство *силы звука* — это то, что, будучи внутренним свойством его, она для оценки своих оттенков не требует сопоставления *двух* звуков; чтобы оценить тембр идти высоту, мы, если и не фактически, то мысленно сравниваем с другим звуком; для оценки силы достаточно одного и того же звука: он *сам* и увеличивается и уменьшается, он *в себе* несет все степени сравнения.

И вот, где ясно выступает отсутствие *абсолюта* на земле. Сила лишь оттенок, а что такое оттенок? Сопоставление и больше ничего. Сопоставление с соседним, а в данном случае, т. е. когда речь идет о силе звука, — сопоставление с предшествующим или с последующим. Предшествующий сильнее, — это будет diminuendo, последующий сильнее, — это будет crescendo. И во всей полярности от ppp до fff не будет ни одного момента *самостоятельной* ценности, — мы обречены на сравнительность, на относительность. А сами полюсы! Разве окончательный ценности? ppp и fff лишь края слухового спектра, лишь грани нашей наибольшей восприимчивости. А бесконечие тех ppp, которых мы не можем различить, а бесконечие тех fff, которых мы не в силах воспроизвести? Что такое полярность, с ее распределенным протяжением, пред расстилающейся бесконечностью неизмеримых заполярностей?..

Полярность, вот тоже неумолимая категория нашего физического {135} существования. Мы поставлены между ДВУХ, а мы *живем и можем* жить только в ТРЕТЬЕМ. Свет и тень, далекое и близкое, глубокое и высокое, а мы можем осуществить только ТРЕТЬЕ, и только в ТРЕТЬЕМ находим подобие упокоения. «Третье» это то, что является результатом нашего «я», нашего вмешательства, выбора, решения. Все, что есть ценного на земле, все равно в какую сторону — положительно-ценное или отрицательно-ценное, по существу своему и в силу процесса своего происхождения, есть «третье». Любовь, ненависть, жертва, предательство, — все это есть третье, происшедшее от взаимоотношения двух.

Посмотрите на ребенка, когда он возится с закрытой коробкой, силится открыть ее, — он не успокоится, пока не откроет; но как только открыл, так ему захочется закрыть, а закрыл, опять будет открывать. Ему не интересна ни закрытая коробка, ни открытая, — ему не интересно ни одно из ДВУХ, а ему интересно ТРЕТЬЕ, — *открывание* и *закрывание* коробки. Полюсы нас отталкивают, потому что мы сами ТРЕТЬЕ и мы сами ТРИ, и можем создать лишь ТРЕТЬЕ, которое само было бы ТРИ.

Искусство то же самое — вечное искание того, чего на самом деле нет, вечное стремление из сопоставления двух данных вызвать к жизни несуществующее третье, жажда задержать сладость перехода, остановить горечь утраты. Все на земле преходяще, сама наша земная жизнь есть переход, и искусство, выражение жизни, не может быть ничем иным, как — закрепление *перехода* в несуществующем «третьем». Вот есть piano, вот есть forte, — это ДВА, а музыкант осуществляешь crescendo, новое, без него не существующее ТРЕТЬЕ. Вот две ноты рядом, малая секунда, — их ДВЕ; но является трель, которая трет их друг о друга, они трепещут, замирая, как два крыла, стремящиеся слиться в одно, ТРЕТЬЕ, — в одну совокупную переходную ноту, в которой бы не было больше ни одной, ни другой.

{136} А рифма! Что такое рифма, как не несуществующее «третье», рождающееся от сопоставления «двух»?

Жажда «третьего», не есть ли тайна всякого творчества?..

ДВА — *условие* движения; жажда ТРЕТЬЕГО — *залог* его осуществления.

ДВА — *источник* движения; ТРЕТЬЕ — *цель* движения.

Отсутствие ДВУХ — *невозможность* движения; отсутствие ТРЕТЬЕГО — бесплодность движения.

*Два*, *три*, да еще *семь*, — семь нот гаммы, — вот философские цифры, из власти которых трудно выйти, когда думаешь о музыке. *Семь* это материал, *два* это крайние возможности, *три* это решающий выбор. «Семь», это для всех, то из чего всякий может выбирать; «два» это то, из пределов чего никто не может выйти; «три» это человек, композитор, лицо, это «он, а не другой».

Мы могли бы изобразить это графически в виде треугольника. «Семь» это основание, «два» — бедра, «три» — вершина. Ведь треугольник есть первое «три» в графике и он есть результат «двух», стремящихся к соединению. Оттого, вероятно, в теософии треугольник обозначает мысль: для осуществления мысли нужна наличность мыслимого и мыслящего, уже их соединение дает ТРЕТЬЕ, — мысль. Вот откуда мистическое значение пирамиды, этого сочетания четырех треугольников на квадратном основании. Квадрат есть удвоенное ДВА, — то, от чего человек бежит, — и он побежден четырьмя треугольниками (по одному на каждую составную часть двойного ДВА), соединяющимися в общей вершине. Это есть в ОДНОМ над ДВУМЯ торжествующее ТРИ.

В этом «третьем», т. е. в решающем моменте, в котором художник высказывает свою личность, выбирающую, определяющую, тоже есть свое «три». Художник может говорить: *о чем*, *что* и *как*. «О чем» принадлежит {137} всем, «что» принадлежит некоторым, а «как» — вот это самое личное и ценное. В музыке «о чем» почти не существует, а «что» так сливается с «как», что трудно, невозможно, расчленить эти ценности. Можно сказать, что в музыке «что» содержится в «как», качество превращается в сущность. Это одинаково верно и для композитора и для исполнителя: когда хорошее плохо исполнено, можно с полным правом сказать — нечего слушать.

Потому музыка самое слитное, нерасчленимое искусство; материал и обработка — в одном, они слагаются не в предшествии друг другу, а путем совместного роста из себя.

Говоря о материале музыки, нельзя не упомянуть об одной особенности музыкального восприятия, обусловленной отличительным свойством этого материала, — движением. Я разумею то требование, которое музыка предъявляет памяти слушателя.

*Сопоставление* главное средство воздействия искусства. В искусствах пластических принцип сопоставления осуществляется на почве «соседства». В музыке «соседства» (в смысле «рядом», т. е. вправо, влево, выше, ниже, позади, спереди) не может быть, а может быть только последовательность: «раньше» и «после». Ни в один момент восприятия мы не можем *сопоставить* элементы того, что пред нами проходит, никогда не можем подвергнуть их *одновременному* сравнению. Каждый новый момент музыки мы сравниваем *с прошлым*, с тем, чего уже нет, что мы не слышим, но что должны *помнить*, если хотим сознать его ценность. Каждое мгновение музыкального восприятия есть *переход* из старого в новое, и оценка «нового» мыслима лишь при условии удержания в памяти «старого». Понятна в музыке деятельная роль памяти, которая в пластических искусствах может спать. Только в нашей памяти текучий материал музыки превращается в нечто плотное, очерченное, обрамленное: память есть цемент музыкального здания.

{138} Другая особенность музыкального восприятия — ожидание, *предвкушение*. Будучи шествием из прошедшего в будущее, музыка все время держит нас на почве известного пред лицом неизвестного; и так как и прошлое и будущее в данном произведении построены на одних и тех же законах, то, познакомившись с одним, мы в праве предугадывать другое. И вот теперь самое изумительное из всех изумительных свойств музыки: нет ничего приятнее, как быть *обманутым* в своих ожиданиях. Приятно, спору нет, приятно найти им оправдание, но что может сравниться с тем впечатлением свежей жизни, которое дает нам какое-нибудь новое, неожиданное, совершенно ниспровергающее всякую нашу догадку гармоническое сочетание.

Ведя нас из сладостного ожидания в обольстительный обман, превращая будущее в прошлое, держа внимание на скользком перегибе неуловимо убегающего, вручая памяти невесомую плоть своей текучей сущности, Музыка, между двух бездн Прошедшего и Будущего, есть живой трепет Настоящего мгновения.

Рим

16 мая 1912 г.

## **{****139}** Число

Число!

Задумывались ли вы когда над созидательной силою Числа? Вы наверное думали, что число не более как ваше отвлечение от предмета: вот предмет, я его измеряю и свое измерение выражаю числом. А думали ли вы, что Число не ваша выдумка, а что Число в нем, в предмете, и что даже без Числа предмет не мог бы существовать? На Числе построена вселенная. По Библии в основу творения Творец положил Миру, Число и Вес. Но в меру уже входит Число, ибо даже единица миры есть совокупность составляющих ее делений; вес без Числа не мыслим, ибо вес есть совокупное самоутверждение трех измерений. Число во всем, и все Число. В Числе безопасная стройность небесных светил. Числом определяется прочность созданий человеческих: на Числе покоятся своды, в соблюдении Числа безопасность движения. Все Число. «Отними у предмета число, сказал Блаженный Августин, останется прах».

Но если все вокруг человека Число, и всякое дело рук его Числом проникнуто и Числом определяется, то сам человек разве не Число?

То, что об этом скажу, то не мое. В Зигмарингене, в долине верхнего Дуная, среди полукружия скалистых гор, на зеленом полугорье, стоит один из стариннейших в {140} Германии бенедиктинских монастырей, Бейрон. Отцу Дезидерию Ленцу 80 лет. Он статный, сильный, с огромной бородой; он бодр духом и памятью свеж; он носит очки и, хотя в коричневой радуге умных, почти лукавых глаз, проступает белок, он отлично видит все круги и треугольники тончайших чертежей, которыми завален стол его суровой кельи. Вперемешку с молитвенниками, с картинками духовного содержания, открытками с изображением Богоматери, св. Бенедикта, Рафаэлевская Преображения и Перуджиниевского Воскресения, — разбросаны листы, на которых, в прямой недвижности египетских изваяний, нарисованы человеческие фигуры; одни изображают мужчину, другие, как выражается отец Дезидерий, — «второй пол». И оба, и мужчина и женщина, от головы до пят покрыты сетью кругов и треугольников. Трудно передать впечатление, — как бы сказать? — впечатление законодательной необходимости, с какою человек, повинуясь перу старого монаха, ложится под правильность этой сети, составленной из центров и сечений; тайны мироздания глядят на вас из этого рисунка, который укладывает человека в пределы геометрических фигур, приобщает его к тому, в чем невидимый остов вселенной, и превращает облик его бренного существа в Число.

Человек — Число. Отец Дезидерий всю жизнь искал «канон человека» и нашел. Как есть канон колонны, — известное числовое отношение между основанием, окружностью, высотой и частями, так *должен* существовать канон человека. В чем же образ и подобие Божие, если не в Числе? Отец Дезидерий нашел это число. Старый бенедиктинский монах нашел «канон человека» — в произведениях древнего греческого искусства. На основании двух указаний Витрувия о скульптуре Поликлета он вывел правило. Он вывел соотношения частей человеческого тела с точным соблюдением того, что называлось «золотым сечением», {141} т. е. с таким делением, при котором части всегда соизмеримы, никогда не выражаются в дробях. В основание деления он положил расстояние глаз (зрачков). Это расстояние повторяется в разных частях тела разное число раз. Центры этих кругов: в середине груди, на сосках, на пупке, внизу живота, на коленных чашках и в точки соприкосновения щиколоток. На всякой *правильной* человеческой фигуре должно оправдаться это деление, в основание которого, вместо обычного «размера головы», положено расстояние глаз (в щиколотках один раз, в коленях два, в тазу пять, в плечах семь раз, а у женщины — в плечах пять, в тазу семь раз).

Человек — Число. Древние это поняли и *помнили*. Христианское искусство это *забыло*. Возрождение открыло древность, заразилось красотой, но не познало сущности ее; оно пошло прямо к природе, вместо того, чтобы идти к ее законны, и в природе оно видело меру и вес, оно упустило Число; и потому искусство возрождения не могло быть идеальным: первый *реализм* — отступление от Числа. Джиотто, Донателло, Перуджино — «реалисты» в сравнении с Поликлетом, Фидием, Мироном.

В древнем мире евреям было дано Откровение, они не имели искусства; греки и египтяне не имели Откровения, они имели искусство, им было дано проникновение законов природы: дело будущего человечества сочетать то и другое. А пока, создания языческой Греции осуществляют образ и подобие Божие лучше, нежели все, что создано христианским искусством.

Так говорил отец Дезидерий…

Отец Дезидерий очень бы хотел издать свои чертежи и свои к ним объяснения, но отец настоятель полон сомнений; если бы он ограничился искусством, человеком, — но отец Дезидерий переходит в философию, в теологию… На основании этого деления Бог сотворил Адама; уже после грехопадения {142} человек утратил образ и подобие. Отец Дезидерий идет дальше, — три основные геометрические фигуры становятся выразителями Св. Троицы. «Как же! Ведь дугообразных фигур бесчисленное множество, а круг один; треугольников несметное количество, а равносторонний треугольник один; сколько на свете четырехугольников, но один только квадрат». Квадрат самая совершенная фигура, она обнимает другие, из квадрата — куб; куб все, — в нем шар и пирамида (сечения куба)…

— А почему, спросил я отца Дезидерия, почему вы думаете, что это сечение человеческой фигуры самое совершенное? Почему вы думаете, что именно это были пропорции, по которым Адам был сотворен? Ваше сечение оправдывается греческой скульптурой, оно лучшее из нам известных, но могло существовать и еще лучшее, нам не известное. Наконец, для Бога все возможно…

— Я уже сказал вам, что сечение человека, как оно осуществлено в древнем искусстве, покоится на трех совершенных фигурах: круг, треугольник и квадрат. Может быть, есть где-нибудь более совершенный, но тогда это будет другой мир, с другими законами, которых мы, люди, не могли бы постичь. Нет, в пределах нашего постижения золотое сечение, покоящееся на этих трех фигурах, — самое совершенное; Бог его пожелал, и не мог пожелать другого *для земли*.

И опять вставало передо мной Число. Ведь эти геометрические фигуры — Число. Число общее свойство всего, — материального и духовного. Вспомнил я изречение Данилевского — «Красота единственное духовное качество материи». Да, но *условие красоты* — соблюдение Числа. Все — Число, Бог — Число, и Числом Бог проникает вселенную, и в Числе вселенная соприкасается с Творцом…

Я мысленно выходил за пределы келии и монастыря. Я смотрел на расстилавшуюся вокруг него долину, «на синий, {143} шумящий Дунай», который вытекает из лона католических стран, прорезает цветущие германские страны, пестрые страны славянские, и вливается в угрюмый древний Понт Эвксинский, чтобы последними струями прильнуть к песчаным берегам «пламенной Колхиды»…

И я шел дальше за Числом, и оно ввело меня в музыку. Впрочем, нет, — отец Дезидерий и сам поставил меня на путь музыки. У него есть чертеж, — профиль лютни; на ней натянутая струна: основной тон. Струна разделена пополам: октава. На точках деления построены квадраты, сечения приняты за центры, проведены дуги, их углы; проведены тангенсы, построена парабола силы звука; из точек сечения дуг с прямыми опущены перпендикуляры, — проекции кривых ложатся на струну и отмечают все деления звуковой скалы. Восхитительный рисунок: отнимите от музыки Число, — что останется? Даже звука не останется. Но этот рисунок, это была *механика* музыки, а я мысленно шел дальше, я шел дальше за Числом, и оно ввело меня в музыкальную *динамику*: в мелодию и ритм…

Мелодия и Ритм. Думали ли вы когда о таинственном соотношении этих основных начал музыки? Мелодия — выражение души; Ритм — выражение воли; Мелодия — страсть; Ритм — соблюдение. Мелодия — начало женское, то, которое по исчислениям отца Дезидерия имеет свое наибольшее выражение в чреслах; Ритм — начало мужское, наибольшее выражение которого в раменах. Мелодия по существу своему текуча, Ритм по существу своему весь в остановке, в перерывах. Отнимите Ритм от музыки, — останется звук и больше ничего; как когда от жидкости отнимете сосуд, — останется луна и больше ничего. Мелодия — страстное начало, Ритм — начало порядка. Мелодия — древний Дионис, Ритм — Аполлон. Древние философы, занимавшиеся воспитанием, предостерегали от увлечения Мелодией и настаивали на Ритме. А что же опять-таки Ритм, как не Число, — сдерживающее, {144} созидающее, утверждающее начало неограниченно текущей музыкальной сущности? Числом музыка нас покоряет, и числовым распределением нашего существа мы с музыкой сливаемся: Музыка — Число в Движении.

И я шел дальше. Я шел дальше за Числом, и оно привело меня… Нет, я принес с собой, я с собой принес яркое впечатление *Числа в Движении*. Я вошел в келью отца Дезидерия прямо из Дрездена, с Хеллерауских «Школьных Празднеств» Института Далькроза, полный незабвенных впечатлений ритмических масс, двигавшихся в Музыки. Еще звучала Мендельсоновская большая Ми-минорная фуга, — бесконечная архитектурная игра готического собора, осуществленная в движении человеческих тел. Еще раздавался в ушах страстный призыв ритмического хора, восходящего по ступеням, — в удивительной мелопластической композиции «Наверх!» Еще душа была полна картиною нисхождения Орфея в преисподнюю; свист и скрежет и вихрь яростных демонов и фурий при виде там, высоко на лестнице, появившаяся «смертного», дерзающего проникнуть в царство тьмы; робкий, но глубокий порыв «теней» к своему собрату; постепенное смягчение демонической ярости; постепенно просыпающаяся смелость сострадательных «теней», тихонько поднимающихся навстречу скорбному певцу, и, — наконец, — встреча! О, незабвенное соприкосновение пальцев молящего Орфея и дружественной тени! Он сходит с лестницы, — свет озаряет преисподнюю; в тишине и созерцании замирает побежденный ад; фурии на коленях:

Lasst in die Unterwelt  
Ruhig den Helden Ziehn…

Под неописуемую музыку Глуковских созвучий Орфей проходит и уходит вниз; свет гаснет, мрак сгущается; хор недвижен, музыка умирает. В сердцах тоска и благодарность…

{145} И все это делало музыкальное Число, осуществленное в Числе телодвижения. Воспоминания вырывали меня из пределов тесной кельи, но я услышал голос отца Дезидерия: — Только такой поворот головы имеет действительную выразительную ценность, который определяется большими делениями круга, — 90°, 45°, а поворот в 37°, 49° некрасив; человек должен в каждом деле дать наибольшее.

И вспомнил я слова Квинтилиана: «Копье, которое дальше летит, не то ли самое, которое было брошено с наибольшей красотой?» В Числе Сила и Красота; Сила и Красота — Число.

И я уже не видел отца Дезидерия, я не видел ни кельи, ни монастыря, — я видел восторженные лица Хеллерауских детей, и я понял, что там растут поколения в радостном осуществлении Числа.

Я больше не слушал отца Дезидерия, но, мысленно глядя на синий Дунай, стремящийся к «пламенной Колхиде», я вспомнил, что был такой старый монах, который видел «образ и подобие» — в Числе.

Штутгардт — Париж

17 июля 1912 г.

## **{****147}** Хеллерау

Только те, кто бывал в Байрейте, могут себе составить мнение о том настроении, которое царило в маленьком местечке Хеллерау в течение тех двух недель, когда там происходили «Школьные Празднества». Администрация Института Жак-Далькроза устроила три «серии» представлений, по три представления в каждой серии. Это было первое большое, всенародное самоутверждение системы ритмического воспитания перед лицом музыкальных и педагогических сил Европы. Долго не решались; за пять недель до начала еще зал нового здания института не был готов. Но Далькроз объявил, что празднества должны быть и будут. В первый раз представлялась возможность показать людям не десять, двенадцать учениц на чужих подмостках, в обычной театральной или концертной обстановке, а — эволюции ритмических масс, с нарочно для них построенными лестницами, в пространственных условиях, нарочно для них приуроченных, в огромной пустой зале, где ничто не развлекает глаза, при таких технических приспособлениях, при которых свет со всем разнообразием нарастаний и ослаблений становится участником в музыке движущихся картин. Невероятное усилие было нужно, но оно было сделано, — «Школьные Празднества» были объявлены, и на пригорок, где среди рощ, лугов и полей нескошенной ржи, {148} высится столь удивительное по «простота» своей здание архитектора Тессенова, потянулись автомобили и пешеходы…

Празднества состоялись, — девять «представлений», на них перебывало 5 500 человек.

Программа каждого представления состояла из двух частей: демонстрация системы и художественное применение, педагогика и эстетика, ритмическая гимнастика и собственное «представление». Первая часть, как хорошо известно всем, кому случалось видеть «демонстрации» Далькроза, каждый раз менялась, никогда не была похожа, всегда являлась результатом импровизации, с преобладанием иногда пластики, а иногда сольфеджо. Вторая часть программы состояла из разнообразных номеров; программа каждый вечер другая, только некоторые номера повторялись три и четыре раза, а второе действие «Орфея» было дано в заключение всех девяти спектаклей. Прежде чем говорить о спектаклях, два слова о внешней рамке. Я упомянул о Байрейте. Почти нет критической статьи о Хеллерауских празднествах, которая бы не проводила этого сравнения. Но если удивителен расцвета, вносимый Вагнеровским храмом в маленькую столицу бывшего маркграфства, то чем-то совершенно необычайным представляется та степень кипучей жизни, на которую Далькрозовский Институт Ритмической Гимнастики поднял скромную деревушку, в которой, кроме мебельной фабрики и домов для рабочих, еще два года тому назад ничего не было. Скажем кстати, что возникновение самого рабочего поселения (того, что немцы называют Gartenstadt) и перенесение сюда Далькрозовского Института есть дело рук д‑ра Вольфа Дорна и его братьев. Те, кто верит в силу ритмического воспитания и в ту роль, которую оно призвано сыграть, понимают, что братья Дорны записали свои имена на страницах истории культуры будущих поколений…

Мимо домиков, в которых живут учителя, ученики, мимо палисадников, рощ, полей, поднимаемся к зданию {149} Института; проходим мимо «пансионного здания», где живут еще ученики и где обыкновенно все, и живущие и приезжие, столуются. Этот прелестный дом, устроенный, как дача, обставлен стараниями и иждивениями г‑жи Рис, которая и ведет все хозяйство. Одно из самых ярких доказательств внутренней силы той идеи, которой все это служит, — та сумма добровольного труда, доброхотных пожертвований, бескорыстного увлечения, которые оживляют все дело. Большим двором, окруженным «квартирными» домиками и крытыми навесами, проходим на ступени главного крыльца, меж высоких колонн проникаем в просторное здание и в большой белый зал.

Странно даже употреблять слово «зал» в применении к этому «пространству», окруженному белыми плоскостями: сверху и с боков белое полотно больше ничего; оно пропитано воском, и за ним невидимые электрические лампы; когда эти лампы зажигаются, — а зажигаются они с удивительным разнообразием в соблюдении степеней света, — вы точно погружаетесь в световую ванну. Никогда с большей наглядностью не ощутил я, как сложно показывать *источник* света. Света! Удивительнейшая стихия, *без* которой нельзя видеть и *которую* видеть нельзя. Световое устройство в Хеллерауском «театре» есть дело рук нашего соотечественника, А. Зальцмана; это первый опыт, и он, конечно, повлечет за собой много новых открытий, приспособлений, на пути разработки; достаточно сказать, что все, достигнутое на этих представлениях, достигнуто пока без применения цветных стекол: тут еще неисчерпаемое богатство впереди… Две трети большой залы заняты вверх уходящим амфитеатром, а от первого ряда кресел вровень с полом идет «сцена». Передняя половина сцены плоская, а с половины начинаются архитектурные постройки, — лестницы и площадки, которые складываются в самых разнообразных положениях и высотах; с боков они ограничены — «Крэговскими {150} ширмами». Да, Крэговскими ширмами. Кто знаком с работами художника Аппиа, ближайшего друга Далькроза, тот не удивится этому совпадению. «Неужели, воскликнул Крэг, увидав его рисунки, он сделал это, не видав меня»! Да ведь сказал же Достоевский: «Идеи летают в воздухе»…

Такова рамка, в которой происходили «представления», если можно употребить это слово. Еще раз повторяю: все обычные названия, — «зал», «сцена», «актер», «представление», все это можно в данном случае применять лишь по аналогии. Только непониманием этой стороны дела объясняются те удивительные упреки, которые приходилось слышать от некоторых приезжавших туда, как на «спектакль». «Помилуйте, какой ужасный оркестр!» «Ну как не стыдно, ни одной настоящей танцовщицы!» «Ну что такое, — опера и без костюмов!» Да, «Орфей» без костюмов: «фурии» и «демоны» были в обыкновенных гимнастических одеяниях, как «в классе», а «тени» были в тех самых халатах, в которых ученики во время урока в стороне сидят, ждут очереди. Да, без костюмов, без декораций, без певцов, — кроме исполнительницы роли Орфея, все это были ученики и ученицы, которые проходили курс сольфеджо, но «пению» не учились. Но ведь в этом-то самое главное, — в бедноте средств при громадности впечатления. Чем они взяли? Вот самый важный вопрос. Но когда подумаешь, что в одном из самых удивительных «номеров» этих спектаклей, — в музыкально-пластической картине «Наверх!», которая каждый раз вызывала бурю восторга, хор поет *без слов*, — «До, Ре, Ми, Фа, Соль…», — тогда принцип отречения предстает в небывалом величии: что может быть «проще», — *музыка, постройка, освещение и человек*. Как обмануты были люди, которые ждали бенгальских огней, провалов и полетов!.. Не много было таких, но были; были и такие, которые так-таки до конца не могли {151} сойти с обычной точки зрения; одна наша соотечественница спросила русскую ученицу: «Сколько Далькроз платит вам за выход?» Да, бывают вопросы, которые способны раскрывать пропасти между людьми…

Но не с одними несуразностями вроде вышеприведенной приходится считаться, когда подводишь итоги мнениям. Интересно, что художественная часть программ вызывала неодобрение обоих *крайних лагерей*; как часто бывает, люди сходятся в одной точке, хотя пришли с разных концов. Одни осуждали «Орфея» и некоторые «программные» номера за то, что это не театр, а другие — за то, что это *театр*. С первыми, конечно, не стоит считаться, — это приверженцы «бенгальского огня», те которые ждали балерин и солистов. Гораздо важнее критика вторых. Это фанатики Ритмической Гимнастики, как воспитательной системы, и они скорбят о том, что дорогой принцип применяется для «баловства»: они боятся, что изобретатель системы, увлекшись искусством, поставить эстетическую цель на место воспитательной, они боятся, что «роль» вытеснит упражнение, они предостерегают против «программы», «сюжета», «литературы». По их мнению, не надо заставлять делать то, что могли бы сделать и танцовщица и мимист, и могли бы сделать лучше, чем сценически неопытные ученики. Ничего не может быть великолепнее, если хотите, как видеть людей, защищающих принцип от посягательств его же изобретателя. Однако опасения не основательны и оценка одностороння. На художественную часть Хеллерауских спектаклей надо смотреть с совсем особого угла зрения. Я представляю себе так. Далькроз говорит: «У меня оркестра нет, — так, собран кое-какой; солистов нет, хор мой тоже не “хор”, — это ученики, проходившие сольфеджо, — не хористы, но зато музыканты; да, — *музыканты*, такие музыканты, что ни один “солист” с ними не сравняется; сцены у меня нет, декорации не хочу, — я хочу *музыку* и *человека*; {152} чтобы дать ему все средства внешней выразительности, я поставлю человека на лестницах, а в спутники его движениям и в спутники музыки, со всеми ее оттенками усиления и ослабления, я дам Свет тоже с оттенками усиления и ослабления. Вот мои средства. Мало? А что же вы, у которых солисты и солистки, и балерины, и хористы? Дайте больше, коли у вас так много». Вот, что делает Далькроз, вот смысл этих примеров применения ритмического принципа к художественным задачам. *Кто* же бы это сделал, если бы не *он*? Кто даст, и на какой сцене, — сочетание пения с ритмической пластикой? Только он может показать, только он может раскрыть глаза: «Придите, посмотрите», говорит он. И ни на одной сцене нельзя видеть того, что там было показано.

Конечно, как во всяких начинаниях, были и в этом первом опыте ошибки. Выли такие номера программы, которых я бы не хотел видеть повторенными. Но зато такие музыкальные картины, как «Наверх!», «Поющие Цветы» и «Орфей» — незабываемый впечатления, равных которым не дала ни одна сцена.

Темно. Хор лежит на земле. Несколько человек стоят на первой ступени большой лестницы; они «запевают», без слов, одни названия нот; они обращаются к спящим, приглашая следовать за собой. Спящие просыпаются, поднимаются, — каноном вторят, начинают идти, повинуясь притяжению призыва. Канон все громче, все ярче свет, голоса сближаются, гармонии сливаются, и сливаются в одном восхождении зовущие и идущие, — в одной предельной яркости световых и звуковых волн. Это называется «Наверх!». И только? Да, но это надо видеть и слышать…

«Поющие Цветы» это прямо новый род искусства, — я бы сказал поющий балет. Несколько групп стоят вкруг, на коленях, головами вместе; под музыку одна из груди со слабым пением подымается; вытягиваются тела, вытягиваются {153} руки кверху, и в это время пение громче; когда совсем наверху, тогда аккорд меняется, и под диминуэндо нового аккорда совершается обратное движение вниз: цветок поднялся, раскрылся, вздохнул и закрылся. Таких «цветков» пять; они раскрываются по очереди, — по очереди «дышат» музыкальные «цветы»; понемногу аккорды сближаются, «цветы» поднимаются чаще, конечный аккорд одного служит начальным другого, — и, наконец, все пять «цветов» поднимаются одновременно и одновременно раскрываются в одном общем аккорде, в одном общем гимне к Жизни и Свету…

«Орфея» я не стану описывать. Это одно из самых удивительных впечатлений когда-либо испытанных. Но описывать, право, не к чему. Вся сила вот откуда: каждый из участвующих, как бы сказать, становится в личные отношения к спускающемуся в преисподнюю Орфею; нет «хора демонов», «хора теней», «хора фурий», — есть отдельные лица, и *каждое* живет и, что главное, — живет в согласии с тем впечатлением, какое вызывает в нем мольба скорбного Орфея. Психологичность этой всей сцены, процесс умилостивления, *утишение Ада*, — вот то единственное, что еще нигде и никогда не было дано испытать. Это было, конечно, самое сильное воплощение «орхестического» начала, какое пришлось видеть: хор — совокупность единиц. Это не был «акт из оперы», — это был эпизод, это даже не было нисхождение Орфея, — это было его *прохождение мимо*: прохождение певца через царство злобы, прохождение света через царство тьмы… И когда он «прошел», когда он скрылся, когда угас сопровождавший его свет, и преклоненный Ад с последними звуками Глуковской музыки погрузился в мрак, — какая тоска и вместе благодарность, и какое сожаление о тех, кто не видел и не слышал…

«Каждый уважающий себя театр должен бы ежегодно посылать туда часть своих хористов. А солистов?»… Так {154} пишет корреспондент «Berliner Tageblatt». Да, солисты… Грустно было, что на этих праздниках искусства — ни одного русского артиста. Зато меня встретили родною речью несколько учеников и учениц; они были там всего нисколько недель, но уже беззаветною преданностью РИТМУ светились их глаза.

Париж

24 июля, 1912 г.

## **{****155}** Сольфеджо (По Далькрозу).

При первенствующем значении, которое в воспитательной системе Далькроза принадлежит музыке, естественно, что изобретатель ее обратил особенное внимание на развитие слуха, как орудия музыкального восприятия. Его система сольфеджо, великолепное здание, построенное на гамме До-мажор, — дает такие изумительные результаты, что хочется поделиться и впечатлениями, и теми способами, которыми эти результаты достигаются.

Вот детский класс, всего нисколько месяцев обучающийся сольфеджо. Учитель за фортепиано, дети стоят полукругом. «В каком тоне я играю?» Дети поют гамму от До до До; так как учитель играет в Фа-мажор, то вместо Си они берут Си-бемоль: «До-Ре-Ми-Фа-Соль-Ля-Си-До. До-ФА. Мы в Фа-мажоре». «Я буду играть; когда услышите, что я буду модулировать, скажите». Учитель продолжает в Фа-мажоре, слегка подчеркивая Ми-бекар. Вдруг дети его останавливают: «Вот, модуляция». «Почему?». «Вы взяли Ми-бемоль». «В котором же мы тоне?». «В Си-бемоле». «Сколько бемолей?». «Два». «Спойте мне теперь гамму Ре-мажор». Дети голосом нащупывают До-диез и затем ведут всю требуемую гамму — до следующего До-диеза, при чем вместо Фа {156} берут Фа-диез и, по принятому обычаю, как бы утверждаясь в тоне, заканчиваюсь — «ДО-РЕ».

Много ли вы знаете среди ваших знакомых, даже музыкальных, которые были бы способны выдержать экзамена в этих двух задачах? Если бы вам все это проделал ребенок четырнадцати, пятнадцати лет, учившийся уже на фортепиано, вы бы признали его исключительно способным. Но здесь дети десяти, одиннадцати, двенадцати лет, никогда к фортепиано не подходившие, дети столяров, обойщиков. Разве не интересен путь, которым это достигается?

Гамма До-мажор основание всего; на ней ученик устанавливается, через нее входит в тайны гармонии. Как уже видно из предыдущего примера, вей гаммы поются от ДО (где нужно, от ДО-диез). Благодаря этому тон ДО с такою силой запечатлевается в ухе, что абсолютный слух является естественным результатом упражнения, так как все остальные звуки размещаются уже относительно этого ДО. «Мы *должны* запечатлеть ДО в себе, — сказал Далькроз на одном уроки: — абсолютный слух возможно приобрести лишь через относительный; ДО будет нашим мерилом, по нему мы будем судить о других тональностях». И с тою присущей ему легкостью, с которой он из всякого частного вопроса переходит к общему, он прибавил: «Не так ли в жизни? Мы можем узнать других людей только через себя, мы *должны* знать себя, чтобы знать других: мы, каждый из нас, — наше собственное ДО».

На гамме, значит, построено здание гармонии. Ознакомление с гаммой начинается с построения ее, т. е. с *места полутонов*: полутон в гамме предшествует четвертой и восьмой ступени; значит, как только в До-мажорной гамме замечается другое расположение полутонов, так, значит, мы уже в другой гамме, в другом тоне. Так, когда вместо Си мы услышим Си-бемоль, мы сейчас знаем, что мы уже не в До-мажоре: новый полутон в гамме. Он может {157} быть только — либо с третьей на четвертую, либо с седьмой на восьмую; последнее не возможно в данном случае, потому что, если бы Си-бемоль было восьмой (а значит, и первой) ступенью то, по общей схеме тонов и полутонов, другой полутон был бы с третьей на четвертую, т. е. — Ми-бемоль; между тем у нас другого бемоля, кроме Си, в гамме нет, следовательно, — новый полутон, Ля-Си-бемоль, не с седьмой на восьмую, а с третьей на четвертую; иными словами, — мы в Фа-мажоре. Все это, что для непосвященных взрослых кажется тарабарщиной, дети усваивают прямо шутя: какой-то клапан открывается в мозгу, и с каждым новым полутоном, вводимым в гамму, музыкальное сознание окрашивается в новый тон. Здесь же, в определении тональности, очень интересно решающее значение двух ступеней, именно — четвертой и седьмой: они дают безошибочное определение тональности. В самом деле, — возьмите какой угодно интервал в гамме До-мажор, — он принадлежит нескольким гаммам; но возьмите четвертую и седьмую ступени, — Фа-Си *только* в гамме До-мажор (о минорных гаммах мы не будем вовсе упоминать, так как ознакомление с ними есть уже разработка, а не сама сущность системы, о которой говорим; скажем лишь, что в минорной гамме такое же решающее значение принадлежит увеличенной квинте на III ступени). Итак, совершенно понятно всякому, — и что много важнее, — совершенно становится ясно всякому ребенку, Месяца два‑три проделавшего эти упражнения, что, когда дано Соль-Ре-бемоль, то он находится в Ля-бемоль-мажоре, а когда дано До-Соль-бемоль, он в Ре-бемоль-мажоре. Важно при этом и то, что, воспринимая это слухом (а *не глазом*, как всякий учащийся на фортепиано), он, узнав До-Соль-бемоль, никогда не примет Соль-бемоль за Фа-диез: энгармонизм, когда он его ощутит, будет у него всегда слуховой, не зрительный. Вообще, что может быть ужаснее фортепиано в смысле воспитания {158} музыкальности: инструмента, где человек не участвует в создании звука, где звуки *даны*, где не слух, а зрение ведет! Ясно ли великолепие той *слепоты*, в которой Далькрозовские дети входят в царство звука?

Когда ребенок утвердился в положении тонов и полутонов гаммы, то он с невероятной легкостью улавливает вводные, к гамме не принадлежащие, полутона. По свидетельству некоторых последователей Далькроза, дети шести, даже пяти лет, замечали вводные полутона, когда гамма игралась на фортепиано, даже при наивозможнейшей скорости. С какою-то автоматической непогрешимостью выходят дети из тех самых вопросов, в которых мы, взрослые, распознаемся путем опыта и сознания.

Твердо усвоив гамму, ребенок переходит к интервалам. И интервал не есть, как мы всегда думаем и как нас всегда учили, — скачек с одной ноты на другую; нет, интервал это та же гамма, это *кусок* гаммы, в котором *пропущены* посредствующая ступени: секста не есть До-Ля, секста есть — ДО-ре-ми-фа-соль-ЛЯ. Эти *куски* гаммы, это тоже своеобразная особенность разбираемой системы. Куски гаммы, смотря по количеству входящих в них нот, Далькроз называет дихордами, трихордами, тетрахордами, пентахордами, гексахордами и гептахордами. Располагаются они на ступенях гаммы и имеют движение вверх или вниз. «Спой мне тетрахорд вверх на IV ступени До-мажор», говорит он ученику. Ребенок поет: «Фа-Соль-Ля-Си». «Спой трихорд на II ступени вниз». Ребенок поет: «Ре-До-Си». Графически это обозначается таким образом. На доски вразбивку римские цифры, а над или под ними арабские; римские обозначают ступени, а арабские обозначают количество входящих нот. Так, напр., 3/IV значит — на четвертой ступени трихорд вниз; VII/5 значит — на седьмой ступени пентахорд вверх; так что, если мы в До-мажор, — первое будет значить Фа-Ми-Ре, а второе — Си-До-Ре-Ми-Фа. {159} «А почему, спросила при мне одна девочка, когда цифра наверху, надо петь вниз, а когда цифра внизу, надо петь вверх?» «Потому что, когда ты стоишь и я хочу, чтобы ты села, я тебе кладу руку на плечо и придавливаю, а когда ты сидишь и я хочу, чтобы ты встала, я подпираю тебе локоть. Поняла?» «Поняла». «Марта!.. В каком тони хочешь петь?» «Фа». «На шестой ступени трихорд вверх». «Ля-Си-До». «Вальтер!.. До седьмая ступень, — тетрахорд вниз». Мальчик поет с соответствующими бемолями: «До-Си-Ля-Соль». «Тоника»? «Соль-Фа-Ми-Ре-До-Ре: РЕ-бемоль».

Из сочетаний дихордов, пентахордов и т. д. с интервалами составляются мелодические картины, которые в сознании ребенка суть естественный порождения тональностей. Наконец, из одновременного сочетания интервалов составляются аккорды, которые, на разных ступенях гаммы являются рамкой, в пределах коей заключен известный *кусок*.

Когда дело доходит до аккордов, то конца нет разнообразию упражнений. Это уже на втором году, хотя здесь можно сказать, что в школе, — как в семьях, — младшие дети быстрее старших: влияет пример, влияет то, что, слушая старших, они уже знакомятся с тем, что им предстоит, влияет, наконец, вся окружающая атмосфера; так что есть и среди младших такие, для которых гармонизирование студеней гаммы не составляет затруднения. Все вместе до такой степени вводит детей в самую сущность, в самые жилы музыкального строения, что самые поразительные примеры музыкальной памяти осуществляются на ваших глазах шутя.

Одно из самых занимательных упражнений это повторение наизусть только что написанной на доске мелодии. Зная, как трудно бывает получить мелодию «из публики», и зная с другой стороны, каков бывает обычный характер мелодий, предлагаемых «кем-нибудь» из публики (в большинстве {160} такие, что стакан воды выпить труднее, чем ее выучить наизусть), я на одной из демонстраций в Хеллерау подал написанную мной заранее мелодию, в которой постарался сочетать трудности тональные с переменою такта. Через день я разговаривал с одним из преподавателей. «Для них нет трудностей, сказал он, — третьего дня, не знаю были ли вы на представлении, — нам подали из публики такую трудную мелодию, такую…» Мое удивление: он поет мне мою же задачу. Вот она:



Мелодия была пропита два раза, и затем началось запоминание наизусть: потактно фраза повторялась и тут же стиралась, снова повторялся стертый кусок, прибавлялся такт и стирался и т. д.; но надо заметить, что последние четыре такта были повторены сразу, даже не потактно.

Нельзя себе представить ничего более увлекательного, более восхитительного, чем урок сольфеджо в школе Далькроза. Интерес все время возрастает, и все время возрастаешь удивление. Для музыканта это прямо праздник. Но последний предел изумления и восторга, — когда начинаются аккорды. Ученики сидят полукругом на полу перед доской, на которой написаны либо ноты (круглые, в четыре четверти), либо римскими цифрами ступени; сидящие разделены на группы, т. е. им розданы три голоса. И вот, палочка учителя указывает на цифру, — раздается аккорд; палочка переходит на другую цифру, — другой аккорд; палочка указывает на ноту, учитель называешь ступень, — аккорд; палочка {161} указывает на ту же ноту, но учитель называет другую ступень, — другой аккорд; учитель указывает на ноту: «Мы в Соль-мажоре», — аккорд; он указывает на ту же ноту: «Мы в Ми-бемоль-мажоре», — аккорд. И так далее. Совершенно неописуемое впечатление, впечатление чего-то нисходящего на землю, чего-то нематериального, получающего материальное бытие, — когда, без предварительной музыки, после молчаливого указания учительской палочки на черную доску, вдруг раздается и в воздухе висит — АККОРД…

Слушаешь и невольно думаешь, — что дальше? Что будет из этих детей, и что иное, новое, явит жизнь этих поколений? Сожмется ли нужный цветок, восприимчивый и выразительный, под жестоким прикосновением нестройности земной, или невозмутимый строй душевный набросит на бури земные покров небесного покоя?..

Париж

19 июля 1912 г.

## **{****163}** Степени звуковых оттенков (По Дельсарту)[[34]](#footnote-35)

Светотень самое сильное средство искусства: так как все в нашем земном мире относительно, то только *сопоставление* приобретает значение *величины*. Сопоставление светлого с темным, яркого с тусклым, громкого с тихим и т. д. Однако ошибочно было бы думать, что соотношения этих степеней не подлежат законам, а являются результатом художественного произвола, минутного вдохновения. Нет, в искусстве действуют законы, как и в природе, а так как *оттенок* есть самая основа искусства, ибо без оттенков какое же искусство, то понятно, что знание этих законов важно для всякого художника. Поговорим {164} об оттенках *звуковых*, об относительных степенях, принадлежащих ноте в музыкальной фразе. Они тоже подлежат законам, и знание этих законов ценно для музыканта-исполнителя.

Обыкновенно думают, что восходящая музыкальная фраза всегда сопровождается усилением звука; это на семь раз шесть раз ошибочно[[35]](#footnote-36).

1. Восходящая фраза усиливается в тех случаях, когда в ней не встречается ни повторенной ни диссонирующей ноты; тогда *последняя* нота фразы самая сильная, — мы даем ей *одну степень* напряжения.

2. Если в восходящей фразе встречаем *повторенную* ноту, эта нота, хотя бы она была самая низкая из всех, должна быть выделена, ей должно быть дано преимущество перед верхней конечной нотой, — мы даем ей *две степени* напряжения. В этом случае уже не может быть звукового *усиления* восходящей фразы; напротив, — чем выше голос будет подниматься, тем мягче он будет становиться, ибо не может быть более одной кульминационной точки в музыкальной фразе, все равно как и в мимической фразе, все равно как в предложении не может быть двух логических ударений. Понятно, что все звуки должны будут ослабляться по мере отдаления от этого выразительного центра, — от повторенной ноты. Вы спросите, почему повторение ноты вызывает ее усиление? Да потому, что мы вообще *повторяем* только то, что нам *нравится*, а усиление есть увеличение музыкальной *ценности*.

3. Если повторенная нота в то же время и *последняя*, она потребует новой степени напряжения, — это будет *третья степень*.

4. По пути к этой последней повторенной ноте может нам встретиться *диссонирующая* нота. Так в гамме {165} do-мажор, например, при повторенном нижнем до (вторая степень), при повторенном верхнем do (третья степень), может встретиться после fa — fa-dièse; ее сила будет больше чем сила последней повторенной ноты, и ей мы припишем *четыре степени* напряжения. Диссонанс в данном случае играет роль определения (прилагательного). Когда слепая Иоланта подает рыцарю белую розу, он говорит: «Я *красную* просил». То же и здесь. Вопрос: «Какое fa?» Ответ: «fa-dièse». Как же не выделить ноту. А чем же выделяется нота, как не усилением?

5. Если диссонирующая нота в то же время и *высшая*, то благодаря этому положению она получает *пятую степень* напряжения.

6. Может случиться, что диссонирующая нота восходящей фразы *повторяется*; в силу этого повторения она получает новую, *шестую степень* напряжения.

7. Наконец, если диссонирующая нота в то же время и *последняя* и *повторяется*, мы дадим ей *седьмую степень* напряжения.

Всякий легко проверит незыблемую правильность этих законов. Ясно, как знание их и механическое их усвоение должно упростить изучение того, что принято называть «экспрессией». Чем больше *привычек* (хороших, законных) усвоит себе артист, тем больше приобретает он свободы во владении своими «средствами»; Чем больше *бессознательности* будет в его технике, тем больше *ясности* будет в увлечении и тем ценнее будет его вдохновение.

Так как всякая музыкальная фраза построена на аккорде, то скажем здесь несколько слов об относительном значении звуков, составляющих аккорд.

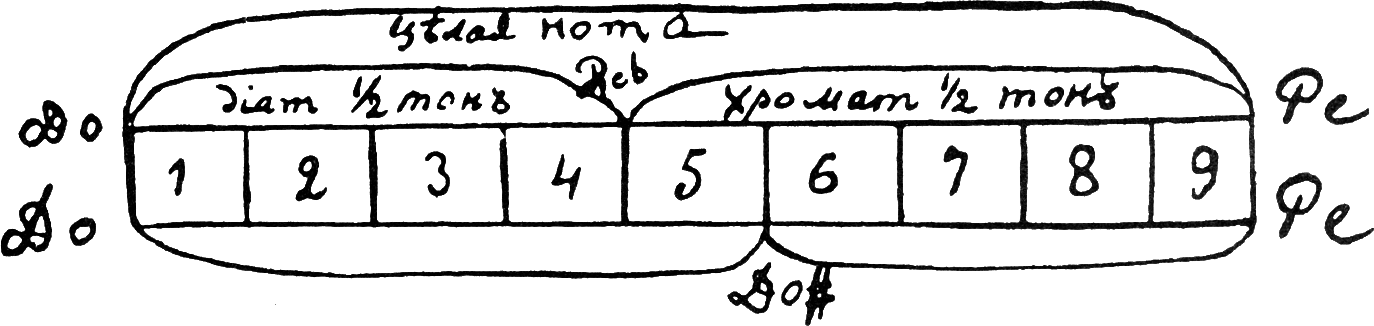
Вся система Дельсарта построена на принципе *триединства*. Не только в основе мироздания, не только в строении самого человека, не только в эстетике, но в каждой отдельной части всякого целого, в каждой самой маленькой подробности {166} самой сложной системы, — действует принцип триединства. Действует он, следовательно, и в музыке, а значит, и в аккорде.

Еще Пифагор заметил триединство звука. Проходя однажды мимо кузницы, он ясно различил в звуке молота кроме основного звука (тоники), два сопровождающих: в одном он признал двенадцатую ступень, в другом — семнадцатую. Переведенные на октаву ниже, они дают пятую (доминанту) и третью (медианту), т. е. чистое трезвучие. Каждый звук таким образом, силою вещей, заключаешь в себе три действенных начала, сосуществованием которых он осуществляется, и выявление которых дает консонирующий аккорд. Абсолютный консонанс есть выражение единения, любви, порядка, гармонии, мира.

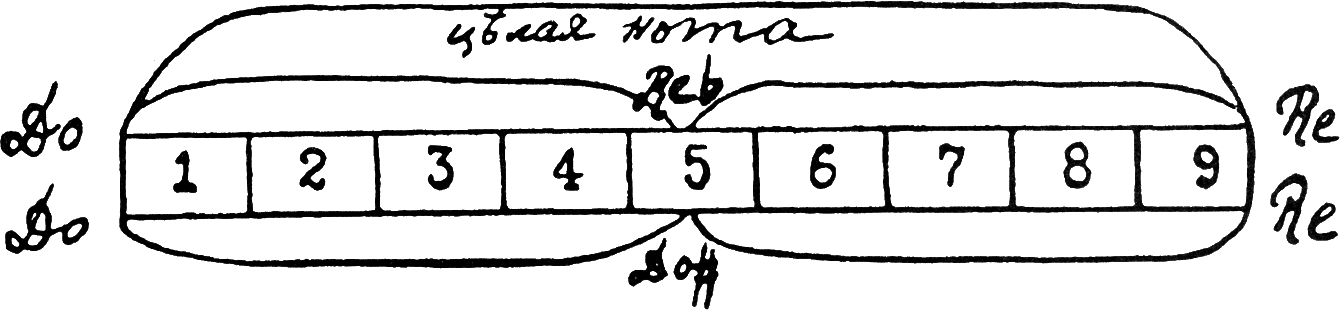
Если *четвертый* звук присоединяется к чистому трезвучию, то это неминуемо будет диссонанс; четвертый может войти не иначе, как путем усилия, даже *насилия*; «это есть нарушение установленного Божественным законом равновесия. Диссонанс — страдание; когда диссонанс, — животное плачет, собака воет, бездушные вещества дрожат; диссонанс — страдание, и все возвращается в покой, когда наступает консонанс»[[36]](#footnote-37).

Блаженный Августин сказал, что музыка есть чередование звуков, из которых каждый после себя зовет другой. *Взаимопритяжением* звуков объясняется музыкальное единство. В этом же взаимопритяжении корень того, что называется «патетической точностью», в отличие от точности абсолютной и темперированной. Постараемся выяснить эти термины, — это даст нам случай формулировать одно Дельсартовское правило, весьма ценное для певцов.

{167} *Абсолютная* — это теоретическая точность, в силу которой гамма разделяется на пять тонов и два полутона, целая нота — на девять «оттенков», хроматический полутон — на пять, а диатонический полутон — на четыре «оттенка», Так, по абсолютной точности, от do до do-dièse пять «оттенков», тогда как от do до re-bémol — четыре; от re до re-bémol — пять «оттенков», от re до do-dièse — четыре.



Разница между re-bémol и do-dièse (по рисунку — № 5), хотя незначительна, тем не менее заметна и в пении имеет значение. Но соблюсти ее, при всем желании, нельзя, не столько потому что это трудно для исполнителя, сколько в силу того, что мы вынуждены подчиняться строю музыкальных инструментов, в которых do-dièse и re-bémol на одной ноте. В этих инструментах целая нота (от do до re) разделена пополам: на два полутона в четыре с половиною «оттенка» каждый. Это и дает то, что называется *темперированною* точностью. Предыдущее графическое изображение целого тона изменяется следующим образом.



Эта темперированная точность, последствие «темперированного строя», есть насильственное, но неизбежное искажение, с которым придется мириться, пока не будет найдено средство {168} усовершенствовать фортепиано настолько, чтобы достигнуть модуляции его тонов, — несбыточная мечта, но которая одна, осуществившись, могла бы сообщить этому инструменту краску и теплоту, которых ему недостает…

Перейдем к точности *патетической*. Патетическая точность, по определению Дельсарта, состоит в том, чтобы давать каждому полутону три, четыре, пять, шесть и даже семь «оттенков», смотря по его «тяготению»[[37]](#footnote-38). В этом определении, которое для невнимательного слушателя может показаться опасным, так как оно как будто узаконяет фальшивое пение, следует обратить внимание на последние слова: ноте дается то или другое количество «оттенков», «*смотря по ее тяготению*».

Ноты друг друга «притягивают», звуки вливаются один в другой. То, что Дельсарт называет патетической точностью, именно основано на этом свойстве взаимопритяжения. Когда нота должна перейти в более высокую, ее можно — и под влиянием чувства это не будет неправильно, — ее можно *поднять* выше темперированного строя. Точно также, когда нота имеет притяжение книзу, ее можно понизить против требований темперированного строя. Иными словами, — ноту, которую «тянет вверх», можно поднять, и наоборот: это не ошибка. А вот, если ноту, разрешающуюся вверх, взять *ниже* строя, а разрешающуюся вниз взять *выше*, — это будет *фальшиво*.

Так в следующих двух примерах, — если взять si-dièse ниже «нормы», a la-bémol выше «нормы», это будет фальшь; но если взять первое выше «нормы», а второе ниже, то, хотя это не будет отвечать «нормальной точности», оно будет «патетически верно».

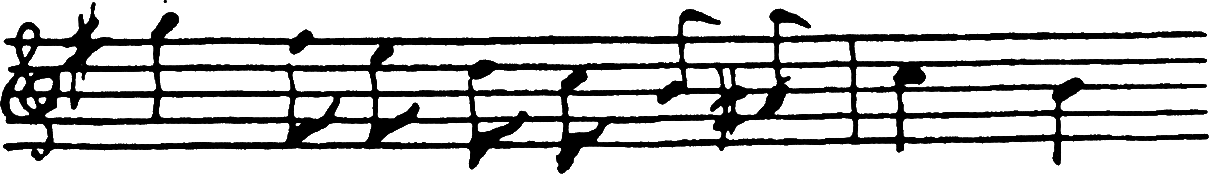
{169}



Отсюда следующее заключение: петь фальшиво значит брать ноту выше или ниже следуемого, в направлении *обратном* ее притяжению.

Дополняя интересные замечания Дельсарта, я бы сказал, что первое, т. е., поднятие поднимающейся ноты или опускание опускающейся есть *сознательность, проникающая чувство*; тогда как второе, т. е. опускание подымающейся ноты или поднятие опускающейся (попросту фальшь) есть *чувство, гибнущее в бессознательности*.

Приведу еще пример, — первую фразу из арии Ленского: «Что день грядущий мне готовит?».



Взять la-dièse выше нормы или dо ниже нормы — не будет ошибкой, но взять, как делают некоторые наши la-bécarre вместо la-dièse, — так же предосудительно, как вместо dо взять do-dièse. Этот пример особенно интересен потому, что в обыкновенном, гармоническом, смысле la-bécarre в данной фразе не «фальшиво», но оно хуже чем фальшиво — оно *не верно*, не верно потому, что la-bécarre «тянет» книзу; если бы, в слове «го‑то‑вит», «то» и «вит» приходилось не на dо — si, а на sol — mi, тогда la-bécarre {170} как проходящая нота, было бы на месте. Теперь же эту ноту «тянет» кверху, ее тянет в si, а потому опускать ее нельзя. Заговорив об этой фразе, укажу еще специальную причину, почему в данном месте la-bécarre является особенной погрешностью. Si главная, центральная нота всей фразы, к ней стремятся, в ней сливаются все остальные; самое do, которое, казалось бы, в себе вмещает весь смысл фразы, на самом деле получает свою жалобную ценность только благодаря стремлению перейти в si. В силу этого же и la-dièse имеет ценность не *само по себе*, а лишь *по отношению* к центральной ноте, к si; и в самом деле, она еще принадлежит si, она собою отмечает остановку всей нисходящей фразе, она тот бережок, который задерживает и после которого уже нет si; и вот почему, если мы вместо la-dièse возьмем la-bécarre, это будет как бы прореха, сквозь которую утекает сама музыкальная сущность всей фразы[[38]](#footnote-39). Вот причины, как бы сказать, архитектурно-музыкального свойства, по которым так предосудительно la-bécarre в первой фразе арии Ленского, не говоря о том, что вообще несоблюдение полутонов в так называемых «украшающих» нотах является погрешением против того, что Дельсарт называл «патетической точностью».

Сам Дельсарт не прощал фальшивость, но отсутствие ее считал наименьшим из достоинств певца. Относительно чувства — как раз наоборот: отсутствие чувства он считал наименьшим из грехов, а наличность его наивысшим достоинством.

Об относительной ценности ступеней гаммы он выражался так: «Основное трезвучие есть *дыхание* тональности; ноты, его составляющая, должны быть *абсолютно* точны. {171} Они для певца неизменный и необходимый *закон*. Их роль притягивать, сами же они могут испытывать притяжение только друг к другу, за исключением тоники, которая есть центр притяжения не только для отдельных нот, но и для музыкальной фразы и для всего музыкального произведения».

Рим

1 мая 1912 г.

# **{****173}** Пластика

## **{****175}** Пантомима

«Time the measure of all moving is».

Sir John Davies (1596).

Что такое пантомима?

Сочетание музыки с видимым движением — самого бесплотного из искусств с самым «телесным». Это слияние совершает человек своим телодвижением. Движение самое драгоценное свойство материи. Свет — движение, тепло — движение, звук — движение, жизнь — движение. Жизнь — движение, но не всякое движение — жизнь. Сколько людей вечно в движении, мечутся беспорядочно, и не знают, что значит жить. Но если не всякое движение — жизнь, то еще меньше всякое движение — искусство. Первейшее условие искусства — размеренность, сознательное деление пространства и времени. Следовательно, и движение только тогда будет искусством, когда оно будет с правильностью размещено.

В чем размещается движение?

В пространстве и во времени, в протяжении и в длительности. Иными словами: мы можем сделать движение *длинное* или *короткое*, но вместе с тем мы можем каждое из них сделать *быстро* или *медленно*.

*Протяжение* движения нам легко установить; оно воспринимается глазом, и потому достаточно какого-нибудь зрительного знака для достижения точности: от А до В, — ошибки не может быть.

{176} Но как достигнуть правильной, т. е. равномерной или симметричной *длительности* движения? Только одна сила может обеспечить эту правильность, — музыка, которая по существу своему есть деление времени. Как пространственный знак, воспринимаемый глазом, говорит нам: до такой-то точки и не *дальше*, так акустически знак, воспринимаемый слухом, говорит нам, — до такой-то ноты и не *дольше*. От ноты до ноты мы должны разместить движение, на ноте начинать, на ноте кончать. Только такое совпадение движения с музыкой обеспечит слияние двух искусств в одно, обеспечит слияние музыки, которую слышим, и действия, которое видим, в одно музыкально-пластическое искусство — пантомиму.

Вот, значит, что нужно, для того чтобы осуществилась та специальная задача, которую ставит артисту пантомима в отличие от всех других искусств. Он должен в телодвижениях своих отдаться музыке.

Исполнять телом своим приказания музыки можно самым разнообразным образом, как в смысле формы, так и в смысле выразительности: это вопрос таланта, находчивости, темперамента. Но как бы артист ни понимал свою задачу, есть одно непременное условие, без которого выполнение ее невозможно. Это условие — отказ от самого себя, замена своей личной воли слепым послушанием. Установим с первого же шага, что принцип пантомимы прямо обратный тому, который действует в драматическом искусстве.

В чем разница?

В драме актер имеет перед собой «объект», он «переживает», он в себе самом, так сказать, несет свою приказывающую силу: он *исполнитель* действия, но он же его *источник*. В драме актер говорит себе: «Я делаю так, потому что Я так хочу». В пантомиме, где нужно согласование движения со звуком, актер {177} *сам* ничего не хочет, он может хотеть только одно: исполнить то, что музыка приказываешь. Он только *исполнитель* действия, *источник* его в музыки; он не приказывает, *ему* приказывают; *перед* ним никакого объекта, но *позади* его движущее начало — музыка. Понятно, что «переживание», являющееся таким существенным фактором в приготовлении драматической роли, злись может быть рассматриваемо лишь как результат, а отнюдь не как диктующая сила, раз диктует музыка. Если артист в приготовлении своей мимической роли будет *задаваться* переживанием, то оно неминуемо должно увлечь его по своей дороге, в сторону от музыки. Не изображением чувств задаваться надо в пантомиме: чувства в музыке, и *она* только, только ее *движение* и *характер* этого движения должны составлять предмет задания артиста. Мимист не говорит себе: — «теперь я должен дразнить его», или — «теперь я должен любить ее», или — «здесь я должен негодовать». Нет, это говорит себе актер, и если мимист задается целью «негодовать» или «любить», как он это сделал бы в драме, то он будет сам по себе, а музыка сама по себе, и будет два единовременных искусства вместо одного слитного, двуединого. Нет, впереди — никакого объекта, а позади — приказывающая, движущая музыка. И будьте уверены, что когда будет осуществлено точное совпадение телодвижения с движением музыки, т. е., когда напряженность, тяжесть и скорость телодвижения совпадут с напряженностью, тяжестью и скоростью звука, тогда картина нужного по пьесе чувства выйдет сама собой, — она явится неизбежным, непроизвольным результатом ритмичности: *артист* будет изображать музыкальное движение, а *тело его*, вся фигура, будет являть картину того дразнения, той любви, того негодования, которого требует содержание данного момента. И тогда явится и переживание, уже как *результат* музыкальной выразительности телодвижения.

{178} Вот разница принципа драматического и пантомимного. Теперь досмотрим, как изображать музыку, или вернее, — *что* в музыке, какой из ее элементов брать, для переложения его в телодвижение.

Большая разница между движением под музыку и переложением музыки в движение. Первое мы можем наблюдать на каждом шагу, начиная с оперы и балета и кончая марширующими солдатами. Второе, т. е. переложение музыки в движение, мы не только не имели случая наблюдать, — мы вряд ли когда имели случай видеть. На примири солдатского марша постараюсь объяснить разницу.

В каждом музыкальном произведении два элемента; такт и ритмический рисунок. Когда вы пальцами барабаните по столу и спрашиваете товарища — «что это такое?», а тот вам отвечает — «марш из Фауста», — он *узнал* его потому, что вы барабанили не такт, а ритмический рисунок. Если бы вы барабанили такт, т. е. «раз, два, три, четыре», и если бы при этом, для облегчения угадывания, вы даже сказали ему — «это марш», он все-таки не мог бы сказать, *какой* это марш, ибо в отбиваемых четырех четвертях может уложиться какой угодно марш. Не в *такте*, значит, характерность музыкального произведения. Характер — в ритмическом рисунке мелодии[[39]](#footnote-40). Такт это та неизменная, сухая канва, на которую ритм кладет извивы {179} мелодического узора. Я бы сказал, что такт есть шпалера, а мелодия — вьющееся по ней растение.

Предлагаю следующее музыкально-графическое упражнение. Под звуки первых четырех тактов марша из «Фауста» давайте на каждую четверть мелом проводить по доске черту, — сперва шестнадцать перпендикулярных, потом, через них, в одинаковом расстоянии, — шестнадцать горизонтальных. Получим клетку, шпалеру, которая явится графическим изображением *такта*. По этой шпалере пустим теперь вьющееся растение ритмического рисунка. Как мы это сделаем? Под звуки тех же четырех тактов марша из «Фауста» давайте мелом вести линию, которая изгибами своими будет отмечать развертывающуюся мелодию. Сделать это весьма просто. Так как каждая клетка есть музыкальная четверть, то нота, длящаяся одну четверть, должна будет пройти целую клетку, а так как вместе с тем она приближается к последующей ноте, то направление линии, — дабы выразить зараз и четвертную длительность, и четвертное движение, — должно будет пересечь клетку из угла в угол снизу вверх, — по диагонали. Понятно, что нота, длящаяся две четверти, пересечет две клетки, все в одном и том же направлении. Но как только новая нота, так направление меняется, — вместо того, чтобы идти вправо вверх, линия пойдет влево вверх, и тогда каждая новая нота будет отмечаться поворотом. Понятно, что если в четверти несколько нот, то в одной клетке будет нисколько поворотов; так триоль даст в изображении зигзаг. Прибавьте к этому, что характер звуковой последовательности — большая или меньшая энергичность, мягкость, отрывчатость — может найти свое изображение в угловатости, закругленности и отрывчатости загибов, и вы поймете, с какой наглядностью, точностью и верностью (fidélité) можно осуществить графику любого ритмического рисунка.

{180} Мысленно имея перед глазами такое графическое изображение марша из «Фауста», мы ясно видим, *что* изображают солдаты, когда идут под музыку, — они изображают шпалеру, не растение, не то, в чем характер данного произведения, а то, что в нем обще со *многими* другими, даже *совсем* другими, произведениями. Ясно, что человеку, задавшемуся целью изображать движение *данной* музыки, надо перекладывать в телодвижение не шпалеру, а вьющийся по ней рисунок: каждая новая линия будет новое телодвижение, каждый поворот или угол — перемена в движении. Мимист должен ритмический рисунок переселить в свое тело. В основание своей работы, — переложения бесплотной, слышимой музыки в телесное, видимое движение, — он должен положить тот же принцип, который действует в нас, когда мы по столу барабаним пальцами с такою точностью, что другие могут *узнать* музыкальную пьесу[[40]](#footnote-41).

В применении принципа на практике неизбежны некоторые затруднения. Когда я говорю, что *каждому* звуковому движению, т. е. каждой ноте, должно соответствовать новое телодвижение, то это есть лишь теоретическое требование. Всякому ясно, что быстрое чередование многих нот в быстром темпе нельзя отметить соответствующим чередованием телодвижений; что, если бы даже оно было возможно, оно во всяком случае было бы и не красиво, и не выразительно. Это то же самое, как в пении: когда быстрое чередование нот, — ведь не на каждую ноту слог; целые рулады поются на одну {181} гласную. Так и в нашем искусстве, — в руладе, в гамме, в трели, нельзя на каждую ноту отвечать телодвижением: это было бы такое дрыгание, которое вывело бы нас из искусства и ввело бы в область бессознательных подергиваний пляски Св. Вита. Тут поневоле придется произвести слияние многих частых, мелких движений в несколько редких, крупных. Ввиду этого практического неудобства мы изменим редакцию нашего принципа и, вместо того, чтобы сказать — каждому новому звуку соответствует новое движение, мы скажем: новое движение допустимо *только*, когда есть новый звук. Отсюда уже второе, неизбежно вытекающее правило: когда *нет* нового звука, когда нота держится, — нет движения, тело застывает, и *поза* длится все время, пока длится нота.

Значит, отказаться от всякого такого движения, которое не оправдывается музыкой, — вот к чему мы себя обязываем, когда входим в пантомиму. Пора нам приучить себя смотреть на *движение*, как на *материал искусства*, такой же *материал*, как краска или звук. Представьте себе, что художник пишет портрет и вдруг возьмет да через все лицо мазнет лиловую полосу; или представьте, что в концерте во время симфонии раздастся автомобильный гудок. Что это такое? Почему это скверно? Потому что в стройный по закону живописи размещенный материал живописца, — в *краску*, попал *случайный* кусок материала; потому что в стройный, по законам музыки размещенный материал музыканта ворвался *посторонний звук*. То же и в мимическом искусстве. Художественный материал, из которого создается произведение искусства, именуемое пантомима, есть *движение*, и всякое непроизвольное, музыкою не подсказанное или не оправдываемое движение будет *случайный*, *посторонний*, а потому подлежащий изгнанию элемент.

Здесь следует упомянуть об одном специальном вопросе пластики — о возвратном движении. Всякий жест состоит {182} из двух моментов. Возьмите самый простой жест указательный: рука сперва поднимается или вытягивается, затем опускается или сокращается[[41]](#footnote-42). Мы склонны в разучивании мимической партии давать первенствующее значение первому движению и второстепенное — или даже вовсе никакого внимания не уделяем — второму движению. Между тем, если первое должно отвечать требованию ритма, то ничто не оправдывает несоблюдение этого требования по отношению ко второму. Возвращать протянутую руку, поднимать согнувшуюся спину, вставать с коленопреклонения — надо с таким же соблюдением ритмичности, с каким мы протягиваем руку, сгибаем спину, и опускаемся на колени. Надо помнить, что в пантомиме слово «движение» берется не только в импульсивном, а в самом общем, безотносительном смысле: всякая перемена в статике, будет ли она наступательного или поступательного характера.

Есть случаи, когда возвратный жест представляет некоторое затруднение. Ничего нет легче, как ладонь, с удивлением отделившуюся от стола, вернуть в прежнее положение; но когда жест большого радиуса, когда вся рука вытянута вверх над головой, — как ее опустить? Здесь есть два способа. Или прямо отпустить ее, дать ей упасть; это в известных случаях может быть очень выразительно, но это уже новый самостоятельный, не возвратный жест, не тот, который по смыслу своему не должен обращать на себя внимание. Как же сделать, чтобы широкий, крупного радиуса, жест незаметно вернуть в прежнее положение? Когда фокусник хочет скрыть какое-нибудь свое действие, что он делает? Он отвлекает внимание зрителя, направляет его на другую точку. Так и здесь. Прежде чем начать опускать поднятую руку, сделаем другой рукой небольшое движение, — {183} отделим ее от корпуса, поведем ее немного вверх, и, пока мы этим заняты, начнем опускать поднятую руку: придет момент, когда обе руки очутятся на одинаковом уровне, и тогда уже ничего не будет стоить незаметно между обеими руками распределить последние ступени постепенного опускания. Этот способ я не сам нашел. Мне на него указал Жак-Далькроз, а он его узнал по устному преданию от Дельсарта.

Из трех привходящих составляется искусство пантомимы: время (музыка), пространство (сцена), движение (человек). Как и всегда, во всяком сценическом искусстве, главное привходящее — человек: он в своем движении осуществляет слияние двух других. Мы рассмотрели условия успешности этого слияния. Задача не из легких. Двигаться, *когда надо*, — это уже трудно, но к этому прибавляется другая трудность, — не двигаться, *когда не надо*. Если последим за людьми или за самими собою, мы подметим, сколько мы делаем в жизни лишних, ненужных движений, и мы поймем, как трудна вторая задача. *Не* двигаться так же трудно, как *правильно* двигаться, может быть, даже труднее. Конечно, менее, чем где-либо, трудность должна смущать в искусстве. Если всякий труд несет в себе свою же награду, то более, чем где-либо, это верно по отношению к труду художественному; и из всех искусств ни одно не может дать такого, правда, скоротечного, но и полного удовлетворения, как живая пластика в сочетании с музыкой. Нельзя описать, но человек испытавший знает, что это такое, — отказаться от себя и отдаться во власть музыки, перестать хотеть и перестать стараться; только тот, кто сам испытал, знает, что это за неописуемое ощущение, когда то трудное, что он преодолел, начинает делаться само собой, и, чем дальше, тем легче, и, чем легче, тем лучше.

В области искусства, все равно, что в области нравственной, — чтобы создать прекрасное, человеку не достаточно {184} черпать из себя: на себя плохая надежда. Надо отдаться, надо подчиниться закону, надо покориться иному, высшему, *вне нас* сущему началу. В живой пластике это начало есть *музыка*. Не в себе и не в наших чувствах найдем мы закон для равномерности и выразительности пространственного распределения наших движений, а в той правильности, с какою музыка располагает звуки в пределах временного деления. Ей подчинившись, вверившись руководительству ее бесплотной силы, осуществим мы красоту плотью и кровью своей. Ибо нет более изумительного орудия выразительности, чем наше бренное тело, когда оно повинуется духу.

Москва

16 ноября 1911 г.

## **{****185}** «Орфей»

Не о декорациях Головина, — может быть, слишком «живописных», недостаточно переносящих в атмосферу старого Глука, но несомненно «блистательных». Не о музыкальном исполнении, — конечно, прекрасном в смысле обилия и богатства средств, но не отвечающем той холодной, архитектурной бесстрастности, что сроднилась со «стилом» удивительного французского текста. Не о собиновском Орфее, пластичном, сладкозвучном, но вливающем столько личного лиризма, столько русского «нутра» в классическое безличие музыкального образа. Хочется поговорить — о *движении* в «Орфее».

Не будем возвращаться к тому, что уже столько раз было высказано мною о необходимости совпадения движения пластического с музыкальным, но, утвердившись на этом принципе, посмотрим, что дают нам в этом отношении группы, картины, танцы, развертывающиеся на фоне прозрачной Глуковской ритмики. Повторим лишь наше основное требование, чтобы не терять из виду отправную точку: *движение на сцене должно быть точным ответом на движение в оркестре*. На двух концах этого основного положительного принципа, как неизбежное его последствие, встают два отрицательных требования: *1) не может быть движение на сцене, когда в оркестре его* {186} *нет, и 2) когда в оркестре движение, на сцене не может быть недвижность*. Если первый, основной принцип, о соответствии видимого движения с слышимым, может подавать повод к разногласиям в смысли точности его соблюдения или растяжимости его нарушения, то относительно двух отрицательных крайностей разногласии быть не может: всякий, признавший принцип совпадения пластического движения с музыкальным, *должен* осудить беготню, в то время когда оркестр молчит, или неподвижность, когда в оркестре музыкальное движение, ибо это есть два крайних нарушения центрального требования. Такое нарушение второго типа, т. е. — пластическую недвижность под звуки музыкального движения, представляет нам «Орфей», когда раздвигается занавес при первых патетических звуках оркестрового вступления.

Можно ли представить себе большее противоречие (в драматическом смысле), чем тяжелая поступь аккордов, неослабно мерное нарастание до-минорного рыдания в оркестре и мертвенная неподвижность человеческих групп, неподвижность, длящаяся бесконечно, неподвижность, не внемлющая никаким рыданиям, никаким нарастаниям… целый хор, целое население восковых фигур, — какой-то окоченелый паноптикум. Пристрастие к паноптикуму, к восковым группам, к «живым картинам» (по какому-то недоразумению называемыми живыми, когда они именно не «живут», ибо не движутся), невидимому, возведено в принцип руководителем движения в «Орфее». *Раздвигающийся* занавес открывает застывшие группы, и перед *закрытием* занавеса люди поспешно «устанавливаются», собираются и застывают: начало и конец каждой сцены — живая, или вернее, — мертвая картина. Посмотрите — самый красивый момент всего спектакля, переход от преисподней к Елисейским полям: постепенный рассвет, этот Редеющий туман, как бы гонимый лучами торжествующего {187} света, эти эксцентрически расходящиеся завесы кисеи, которые все больше и больше раскрываюсь и, наконец, открывают картину радостной жизни блаженных теней. Подумайте, если бы за дымкой расходящегося тумана мы видели, — еще неясно, но уже видели, — движение, видели, как «живут», как в *музыке живут*, движутся, шествуют, пляшут… Вместо этого — туман рассеивается, и перед нами, как перед фотографическим аппаратом, застывшая «группа» с гирляндами, с цветами: блаженные тени в Елисейских полях не имели другой заботы, как «установиться», в приличных позах замереть, чтобы достойным образом предстать пред лицом зрителя… Но об одном ли *зрителе* следует думать и не следует ли вспомнить, — наконец, — что всякий зритель в то же время и *слушатель*.

И вот, в «Орфее» зритель все время видит одно, а слушатель слышит другое. В двух указанных примерах я *слышу* движение, а *вижу* недвижность. Это, конечно, самый разительный пример нарушения принципа, но нарушение проводится с оскорбительной последовательностью и там, где *есть* зрительное движение, — все время движение *видимое* вразрез с *музыкальным*; до такой степени, что, когда я *смотрю*, я не слышу музыку, когда хочу *слушать* музыку, я должен закрыть глаза. Только на втором спектакле, когда исчезла новизна зрелища, я мог заставить себя одновременно делать эти два разных дела — смотреть и слушать. И больше, чем когда-либо обрисовалось, что *зрительные задания*, вот, что губит единство *зрительно-слухового* искусства. Яснее всего это проследить на картине «Ада». Балетмейстер задался зрительной картиной мучения, томления, людского вихря, вечного хаоса. Если бы задуманная им картина не сопровождалась музыкой, она бы исполняла свое назначение, она сама по себе, независимо от музыки, *прекрасна*. Но здесь не только картина, здесь {188} *музыкальная картина*, а где музыка, там порядок, там строй, — следовательно, сам хаос должен быть положен в предписываемые музыкою рамки; нет места «живописной» фантазии, *как таковой*; мало ли что люди на сцене корчатся, переплетаются, мечутся, ползают: все это *картины*, но оправданы ли они музыкой? Нисколько. Нет ни одного момента совпадения, начиная с великолепного хорового марша, во время которого идет на сцене какая-то возрастающая каша, и до последних трепетных звуков оркестрового клокотания, во время которого мы видим тяжело ползающих по полу людей. Все это скомпоновано как будто с заткнутыми ушами. И невольно, когда слышишь дивную музыку Глука, вспоминаешь, что вместо слова «зрелище» в XVIII веке у нас говорили «позорище»…

Перейдем в царство блаженных теней, встретивших нас в мертвой позе восковых кукол. Они оживают, — наконец! Но что же мы видим? Я не говорю, конечно, о жеманности, слащавости телодвижений, — это результат нашего ходячего представления о «красоте», которая на сцене, а в особенности в балете, сводится к условным формам противоестественной красивости; не буду также говорить о том, что «блаженства» почему-то удостаиваются одни женщины, хотя у Глука очень сильное в этой картине участие мужского хора (поставлен за кулисы); не говорю об этом, потому что не хочу уходить в сторону от главного предмета нашего рассмотрения — совпадения движения с музыкой. Что же мы видим? Возьмем три момента. Блаженная тень поет свою молитвенную арию на плавных, протяжных аккордах; слушатель весь перенесен в мирную ритмику andantino grazioso на 6/8. Вдруг в картину врываются какие-то «кошки-мышки» с кисейными вуалями: в быстром, мелком темпе побегают, побегают и убегут. И этот оптический перебой повторяется несколько раз. Согласитесь, что тут можно только одно из двух — или смотреть, или слушать, но не мыслимо {189} одновременно и то и другое… Иногда поражает «элементарность» нарушений. Так, есть одно «па» в этой картине, когда группы танцующих кидают вверх белые цветы. Прием всегда красивый, как он ни обтрепан, — для глаз всегда красивый. Но для уха? Есть ли какое-нибудь указание в музыке для такого движения? Ни одного взлета, ни одного взмаха, ни одного взвизга, — ничего такого, что бы оправдало «метание» и оправдало бы его скорее на такую ноту, чем на другую. И наконец, — самое оскорбительное, что я видел в этой картине. Кончился танцевальный «номер» (если не ошибаюсь, — гавот, но наверное не помню), танцовщицы остановились в неизбежной финальной «группе», музыка умолкла, в оркестре молчание, и во время этого *молчания* что же мы видим? Танцовщицы в припрыжку *убегают* за кулисы: в оркестре молчание, на сцене движение! Как же не понять, что, если нужно убрать танцовщиц со сцены, то надо воспользоваться последними звуками и этим последним музыкальным движением оправдать их уход, чтобы с прекращением музыки, когда ухо больше не слышит, и глаз уже больше *не видел*, ибо в зрительно-слуховом искусстве молчание есть синоним *прекращения*. Но и не говоря даже о нарушении нашего принципа, как не понять, что такое убегание «оттанцевавших» свой «номер» вносит перерыв, узаконяет беспорядок, что в стройном ходе искусства это есть то же, что в жизни уборка, подметание, словом — все то, что делается, когда «никто не смотрит»?

Таковы примеры несоответствия движения пластического с музыкальным в хореографической постановке «Орфея», начиная с недвижности во время музыки и до движения без музыки. Не могу здесь не привести отзыв одного из наших музыкальных критиков о танцах в «Орфее»[[42]](#footnote-43). «Танцы эти не отвечают музыке, т. е. ее ритмам. Для музыкального {190} уха такие неритмичные танцы почти так же тягостны, как фальшивая декламация, т. е. несоответствие линии речи с линиями музыки в плохих оригинальных или переводных операх. Сами по себе пластические движения и группы талантливого г. Фокина оригинальны, картинны и даже грандиозны (сплетение тел в преддверии ада), но они, подобно так называемой “мелодекламации”, действуют не в слиянном единении с музыкой, а только параллельно с ней». Вот этот параллелизм впечатлений зрительных и слуховых прямо невыносим для того, кто раз познал принцип слияния, единства. Достигнуто единство может быть только через музыкальность. Для музыкального уха, говорит приведенный выше критик, такие танцы *почти* так же тягостны, как фальшивая декламация; я скажу что они *так же* тягостны, даже еще тягостнее; если от фальшивой ноты хочется заткнуть уши, то от несоответствия того, что видим, с тем, что слышим, хочется зажмурить глаза: но ведь не для того же мы пришли в театр; если бы мы хотели только слушать, мы бы пошли в концерт.

Не стану задаваться разбором хореографической реформы Фокина, но скажу только, — всякая реформа заключает в себе две стороны: разрушение и созидание. Что касается первого, то нельзя не признать значительность его освободительных стремлений. Но в смысле созидания нового мы ждем и, думаю, будем ждать до тех пор, пока за постановку хореографических картин возьмется человек, который будет не только талантливый балетмейстер, живописующий группировщик, но и хороший, отзывчивый, *сознательный музыкант*.

Петербурга

3 февраля 1912 г.

## **{****191}** О балете

Прежде чем говорить о вопросах балетного искусства, считаю нужным установить один факт, который, впрочем, с достаточной несомненностью обрисовывается уже из всего, что до сих пор было сказано на этих страницах: перед *основным требованием* сочетания видимого движения с слышимым (т. е. пластики с музыкой) и старый и новый балет одинаково несостоятельны, и даже новый более несостоятелен, чем старый. Вопрос этот был рассмотрен с достаточной подробностью, и заключения, мне думается, обставлены достаточно убедительными примерами, а именно: что касается старого балета, — в статье о Ритме на сцене, что касается нового, «Фокинского», балета, — в статье об «Орфее». Посмотрим же теперь вообще на Движение в балете, не задаваясь сравнительными оценками.

Балету, «настоящему», доброй старой памяти «классическому» балету, которым увлекались доброй старой памяти балетоманы, нанесен удар. В искусство ложное, жеманное, но в своих окоченелых рамках все же цельное, единое, ворвалась новая струя, ворвался «*реализм*». Появилось новое деление: «старый балет» и «Новый балет», — каждый со своим «лагерем» приверженцев. Одни радуются, что в трафарет и шаблон ворвалась жизнь, приветствуют «естественность», другие скорбят о том, что исчезает виртуозное искусство, {192} даже вообще — искусство, что все становится слишком легко, слишком как попало, и то, что другие называют «жизнью», они именуют беспорядком. Заграницей, где новое «русское» направление имело такой шумный успех, не все разделяют восторги толпы, или, как выразился недавно один рецензент по поводу Ритмической Гимнастики, «большинство весьма разнообразного мнения».

Перед этим «разнообразием» как хочется сказать свое слово, и как это трудно. Трудно, потому что для того, чтобы произнести решительное слово, надо принадлежать или к новому или к старому. А когда с одной стороны от старого хочется уйти, а к новому не хочется примыкать, когда с другой стороны в старой лживости чувствуешь известный принцип, а в новой «правдивости» отсутствие принципа? Когда с одной стороны условность становится невыносима, а с другой стороны «реализм» оскорбителен? Как тут сказать решительное слово? Оскар Уайльд сказал, что тот, кто видит обе стороны вопроса, собственно, ничего не видит. Однако, ведь мы стоим вне «лагеря». Говорю «мы», разумея тех из моих читателей, которые за длинный ряд страниц не покинули автора, а остались с ним в согласии. Мы не принадлежим ни к одному из лагерей, мы стоим на внебалетной точки зрения, мы смотрим на балет из экстрабалетной территории, И тогда нам становится совершенно не важно, победит ли одно направление или другое; тот факт, что мы видим «обе стороны», нисколько не умаляет ясность нашего суждения, ибо предмет нашего суждения не относительное преимущество одной стороны перед другой, а несостоятельность обеих перед требованиями того нового, третьего искусства, которого мы жаждем. И вот, когда станем на эту точку зрения, тогда совсем не страшно то кажущееся противоречие, в силу которого и в старом и в новом находим и минусы и плюсы: ведь все-таки перед тем идеалом, которого жаждем, все эти плюсы на {193} минусы в конце концов дадут минус. Прежде чем поставить этот окончательный минус, поговорим о некоторых плюсах и минусах меньшей величины.

### «Старый Балет»

«Французский балет прелестнейшая бессмыслица, пережившая столетия. Это самое очаровательно-искусственное нахальство, которое когда-либо подымало нос против природы». Такое определение читаю на страницах Крэговского органа, «The Mask»[[43]](#footnote-44). Редко приходится в коротком определении встретить такое исчерпывающее признание положительных и отрицательных сторон одного вопроса: это, можно сказать, — букет плюсов и минусов. И как легко, как приятно соглашаться с суждением, пронизанным таким беспристрастием: мы, мол, наслаждаемся тем, что «очаровательно» и «прелестно», но мы хорошо знаем цену тому, что «бессмысленно» и «против природы». Можно ли с этим не согласиться! И однако, я слышу возмущенные голоса, да еще и с двух сторон. Сторонники балета скажут: «Как, бессмысленно? Сами же говорите — прелестно; может ли быть прелестно, если бессмысленно?» А противники балета скажут: «Как, очаровательно? Сами говорите — против природы, а вдруг очаровательно?» Позвольте, позвольте, не будем беспредельны ни в увлечении ни в осуждении, поставим себе границы, и мы легко сговоримся. Пример. Можно ли не признать, что пудренная маркиза очаровательна? А можно ли не признать, что эта мукой обсыпанная копна фальшивых волос — против природы? Как же быть? Станем ли на точку *искусственности* и будем осуждать тех, кто {194} *осуждает*, или станем на точку зрения *естественности* и будем осуждать тех, кто *восхищается*? Нет, сузим наши требования с обоих концов. Признайте, господа эстеты, что это бессмысленно, признайте, люди жизни, что это очаровательно, и подайте себе руку на том, что пудренная маркиза — «очаровательная бессмыслица»: ни ваша логика не пострадает, ни ваша эстетика не оскорбится. Вот это я бы назвал борьбою маленьких плюсов и минусов в пределах большого минуса. Где же этот большой минус? Да перед судом природы. Как ни очаровательна и прелестна маркиза в пудренном парике, но когда вспомните загорелую крестьянку на жнивье, которая рукой заслоняет глаза, в то время как ветер играет ее растрепавшимися прядями на висках, или когда вспомните трагическую героиню, ужас и смятение рассыпавшихся по спине кудрей, когда вспомните, какое изумительное орудие выразительности, бесконечное по разнообразию и глубине, представляет человек (одни только волосы его, а что же сказать про весь облик), — какою малой величиной, в смысле выразительности, явится тогда обсыпанная мукой копна чужих волос. Каким мелким лепетом покажется она в сравнении с глубоким красноречием природы! Но представьте, что явятся люди, которые провозгласят *безотносительное* превосходство пудренного парика над капризностью живых волос, — что вы им скажете? Не скажете вы им разве — «Убирайтесь, коченейте во лжи, я ищу правды, меня зовет природа, я иду к жизни»? И вот это самое мне хочется сказать тем, кто провозглашаем *безотносительную* ценность балета, как высшей формы пластического искусства, тем, кто принимает только положительную сторону вышеупомянутого определения, кто не только не хочет признавать минусов балетного искусства, но самые эти минусы всякими ложными теориями силится возвести в эстетические плюсы. Я понимаю — извинять неестественность, понимаю оправдывать {195} ее, но что сказать, когда люди узаконивают, прославляют неестественность?

Самый удивительный пример такого прославления — статьи г. А. Левинсона о балете, появлявшиеся на страницах «Аполлона» в прошлом (1911) году: это какой-то гимн неестественности. В самом деле, уговоримся раз на всегда, что искусство есть *выражение жизни*, не правда ли? Вагнер сказал, что искусство есть прямой, непосредственный акт жизни. Как человек рождается природой, так искусство — человеком, как природа в человеке, так человек в искусстве выражает свое лучшее «я». Из всех искусств только сценическое обладает таким материалом, как живой человек, и из всех форм сценического искусства танец по преимуществу пользуется движением, движением, — самою сущностью жизни. Значит, если всякое искусство жизнь, то танец — вдвойне жизнь, ибо он есть жизнь, выражаемая жизнью. Мы уже видели, на какую выразительность способна такая подробность человеческого облика, как волосы; не будем, следовательно, распространяться о драгоценности материала, которым располагает балетное искусство. И вот, приняв все это в соображение, — драгоценность материала и необъятность горизонтов жизни, — что вы скажете на прославление такого искусства, в котором за человеком (по г. Левинсону — за балериной: он почему-то все свои принципиальные взгляды распространяет на один лишь женский пол) признается особое «воображаемое существование», которое вырывает его из нормальных условий действительности и не только уносит в «область фантастического существования», но даже подчиняет его «законам особого равновесия»? Балерина «поднимается на *пуанты*», она «отрешается (от чего бы вы думали?) от естественного движения» (!). Возможна ли в каком-нибудь другом искусстве, кроме, — не скажу балета, — кроме балетоманства, подобная проповедь противоестественности? *Отрешается от естественного* {196} *движения*! Да, отрешается, но можно ли иначе относиться к этому отрешению, как с сожалением? Оказывается, надо его приветствовать… Но ведь раз отказ от естественного движения, то и отказ от всякой естественности вообще, ибо какую же иную ценность имеет движение помимо *выражения*? Движение не может быть само себе целью, ибо такое движение есть бессмыслица. *А что выражает* танцор, когда вертятся волчком? *Что выражает* балерина, когда с обворожительной улыбкой ласкает взором собственный носок, который дрыгает над гладким полом? *Что выражает* ее тело, ее человеческое тело, — самое изумительное орудие выразительности на земли, — когда, увлекаемая вдохновляющим гимнастическим пылом, она в акробатическом восторге, с пышащею грудью и с ужасом в раскрытых глазах, проходит сцену из угла в угол, вращаясь на одном носке, а другим отбивая знаменитые «тридцать два фуэте»? «Гимнастика превращается в фантастику!», восклицает г. Левинсон; но, право же, когда в цирке человек-змея, в зеленой чешуе, закладывает ноги за плечи, то тут не меньше «фантастики».

Если я останавливаюсь на отзывах г. Левинсона, то не потому, чтобы я задавался критическими намерениями, — не место заниматься критикой на страницах, посвященных выяснению общих вопросов; но не могу обойти его суждений, потому, во-первых, что они выражены с слишком драгоценною при выяснении направлений резкостью, а, во-вторых, потому, что никто, кажется, еще не обставлял рассуждения о балете такою видимостью научного трактата, такими философскими формулами, такою громоздкою терминологиею. Говорить об этой стороне его статей, повторяю, не место, да и мало интересно, указываю лишь, почему отрицательность их заслуживает особого внимания.

О ценности той балетной гимнастики, которая приводит в восторг меломанов «старого», мною достаточно было {197} говорено[[44]](#footnote-45); не будем повторяться. Поговорим о том костюме, который они так защищают.

Уродливым условиям «воображаемого существования», подчиняющаяся «законам особого равновесия», соответствует и «особая внешняя оболочка»: «тюник, легкая и короткая одежда из плиссированного газа», находит у г. Левинсона не только физическое оправдание с точки зрения удобства, но прямо логическое объяснение, эстетическую санкцию: он «придает корпусу кажущуюся устойчивость». Понимаете? Перпендикулярная линия человеческой фигуры в наших глазах, как бы сказать, балансируется горизонтальностью юбки: принцип волчка. Можно ли придумать более безотрадную формулу для превращения человека в машину? Можно ли провести с большей последовательностью и довести до более крайнего выражения принцип отказа от человеческой сущности? А ведь искусство — выражение, проявление, расцвет *человека*!.. И что же наконец сказать, с чисто эстетической точки зрения, об этом восхвалении костюма, который своею картонной зонтообразностью перерезает пополам человеческое тело? Неужели будем равнодушны к красоте складок, к красоте волнистого послушания мертвой материи пластическим приказаниям живого движения?..

Теория механизации человеческой фигуры не может не привести к панегирику «тупому башмачку». Простая, горькая необходимость дать балерине точку опоры и тут получает философско-эстетическое объяснение: тупой башмачок «обобщает контур ноги» и «делает впечатление движений более четким и законченным». Ради всего, — не скажу ради всего святого, — но ради всего прекрасного, разве можно говорить подобное! Да вы никогда не любовались ногой, вы не знаете, {198} что такое нога, медленно отделяющаяся от земли, сперва пяткой, потом подошвой, вы не знаете, что такое гнущиеся пальцы; вы не видели, значит, ногу Дискобола, ногу Ботичеллиевой Паллады, ногу Гудоновой Дианы. Если так ценно «обобщить» контур ноги тупым башмачком, то почему не «обобщить» и контур руки и не надеть балеринам боксерские рукавицы? Искусство есть выхождение человека, распространение себя за пределы своего внешнего «я», а тут предлагается в виде художественного принципа — обрубить, замазать, спрятать: принцип прямо обратный искусству. Искусство, не правда ли, вливает жизнь в материал, сам по себе не имеющий жизни; значит, когда оно имеет дело с материалом, который, как тело человеческое, уже *имеет* жизнь, очевидно, дабы оставаться верным своему призванию, оно должно *преумножать*, а не ограничивать средства выражения[[45]](#footnote-46). Ниобея, превращенная в скалу, это тоже было «обобщение» человеческого облика, но это же и остается на все времена выражением скорби и печали: греки не нашли более красноречивая мифа для увековечения материнского горя, как возвращение формы в бесформенность. *Они знали*, что всякий процесс творчества есть шествие *из общего к частному*. Когда ваятель кусок за куском отбивает от мраморной глыбы, он идет от общего к частному. Когда музыкант всем доступный звуковой материал складывает в данную музыкальную фразу, он идет от общего к частному. Если выделились из бесформенной массы человеческой семьи и в резких образах определились великие типы всемирной литературы, то благодаря своим *частностям*, благодаря частностям получили они свое *общечеловеческое* значение. Путь художника из бесформенного в форму, из субстрата в конкретное, процесс {199} искусства есть процесс индивидуализирования. Понятна после этого враждебность, понятен инстинктивный отпор, которые вызываются в человеке, искренно любящем искусство, всяким проявлением обобщения: это есть проникновение в художество противохудожественного начала, это то, что на протяжении истории искусства выразилось в таких словах, как «рутина», «шаблон», «трафарет», «штамп». Весь этот ужас, как кора однообразия и безличия ложащийся на многоликое искусство, есть ничто иное, как проникновение «обобщающего» начала в то самое, что должно и быть и оставаться священным достоянием личности, это есть то дыхание пустыни, под которым вянет и сохнет красота фазиса.

Понятно, что не могла не явиться реакция против искусства, которое в таких теориях ищет своего оправдания; реакция против шаблонного балета есть прямой акт логики, глас здравого смысла: не может жить *форма* искусства, противоречащая *принципу* искусства. Когда я говорю — «жить», я не разумею право на существование, я беру слово в самом настоящем его смысле: жить, т. е. иметь в себе элементы развития. В той форме, к какой пришел «классический» балет, он этих элементов лишен; он не может эволюционировать; как прекрасно заметил г. В. Светлов[[46]](#footnote-47), — если и явятся когда-нибудь балерины, которые вместо тридцати двух фуэте будут делать семьдесят пять, это будет увеличение трудности, но это не будет развитие искусства[[47]](#footnote-48).

Значит, повторяю, не отказ в праве на существование я разумею, когда говорю, что не может жить такая форма {200} искусства, как балет, а отсутствие элементов развития, атрофию жизненного начала. Вся прелесть застывших форм жеманности пусть остается за ним, как его неотъемлемый да и не оспариваемый плюс: пудренная маркиза нисколько не утрачивает нашего внимания. Но представьте, что ей скажут: «Да, вы очень милы, но нам бы хотелось немножко больше жизни, настоящей, естественной, немножко увлечения, страсти; нельзя ли растрепать ваши волосы, бросьте веер, не держите кончиками пальцев вашу юбку; ну‑ка, руками повольнее, побегайте; да ну же, будет вам жеманиться!» Весьма естественное желание и естественное требование к женщине вообще, но к маркизе? Что от нее останется, если она послушается? Совершенно понятно, что поднимаются голоса консерваторов за неприкосновенность «старого», но зато и совершенно не понятно, когда эти консерваторы объявляют, что защищаемое ими старое есть окончательное слово, что это есть *все*. Нет, старый балет так же мало исчерпывает все, на что способна пластика и чего мы в праве от нее ожидать, как пудренная маркиза не исчерпывает разнообразие женской красоты во всех формах жизни и сквозь все степени радости и горя.

На «классический балет» возможна одна лишь точка зрения, — та самая, с какой мы смотрим на установившаяся формы старых танцев. Кто станет отрицать прелесть менуэта, гавота, паваны? У кого поднимется рука «подсвежить», «оживить» их, внести в них «реализм»? Но и у кого же повернется язык сказать, что это есть окончательное слово пластического искусства? Миниатюра прелестное искусство, но одинаково неправы и те, кто бы вздумал утверждать, что в миниатюре сказалось все, на что способна живопись, как и те, кто скажет, что миниатюра это очень хорошо, но только ее надо увеличить. И когда посмотрим на балет с этой, единственно возможной точки зрения, — с точки зрения кристаллизованного танца, — как оскорбительна покажется {201} нам «гимнастика, превращающаяся в фантастику»… — А с другой стороны понятна станет и скорбь некоторых французов, приверженцев старого «танца», при виде «скифского нашествия» на ту самую сцену, на которой расцвели пластические формулы латинской расы: где царили гавот и сарабанда, там «половецкий ураган»…

Оставим рассуждения «консерваторов» и перейдем к «реакции».

### «Новый балет»

Главная ценность реакций в их отрицательном, разрушающем элементе. Если бы мы, например, никогда не видали старого балета с его шаблонностью, не думаю, чтобы появление Айседоры Дункан вызвало такие восторги. В Айседоре приветствовали освобождение, но ведь, чтобы оценить освобождение, надо испытать цепи. Это первый момент: ценность нового еще в старом, и она еще не имеет длительности; чтобы сообщить ей таковую, нужен второй момент — умение воспользоваться свободой. Но этот второй момент уже вне пределов собственной реакции, это уже новое, самостоятельное созидание, так что, когда мы говорим — «реакция», мы, в сущности, разумеем один разрушающий момент. Этот разрушающей момент, пока, самая главная заслуга Айседоры. Она освободила, ее последователи стремятся эту свободу использовать. Насколько верно фактическое влияние, это другой вопрос, но историческая последовательность налицо, и нет ни одного исследования о балете, которое, говоря о Фокинских нововведениях, не упоминало бы о Дункановском почине. Поэтому не безынтересно посмотреть, насколько Дункановский принцип пригоден для большого, массового спектакля, каким является балет.

Стремясь охарактеризовать разницу между системой Дункан и системою Далькроза, я дал приблизительно такое {202} определение[[48]](#footnote-49): ее танец результата ее настроения, его движения результат музыки, она черпает из себя, он черпает в ритме, ее психологическая база — субъективна, его ритмическая база — объективна; и чтобы охарактеризовать ее одним словом, Айседора, сказал я, это пляшущее «я». Нужно другое, *такое же* «я», чтобы повторить ее искусство[[49]](#footnote-50). Так писал я в феврале месяце, и легко понять, как мне было приятно, когда в ноябре я встретил, — под пером того же г. Левинсона, с которым я так расхожусь, когда он прославляет «пуанты» и «тюник», — следующие строки: «Танец Дункан — это свободное проявление личности, единственной в своем роде». Понимать ли эту «единственность в своем роде» в хвалебном или нехвалебном смысле, т. е. послужила ли она на пользу хореографического искусства или нет, это, собственно, безразлично; оценка г. Левинсона в данном случае страдает тою же «смутностью», которую он осуждает в других. Так, главная заслуга Айседоры по его мнению — «чисто гигиеническая забота о физическом развитии молодого поколения», и, зная вероятно, что ничто не убедительнее удачного сравнения, он прибавляет: «Для хореографии танец Дункан должен был (?) явиться тем, же, чем стал (?) в области моды нормальный корсет и платье реформ». Чем стал нормальный корсет, сыграл ли он роль и какую, — это вряд ли известно и самому г. Левинсону. Но, повторяю, важна не оценка, важен, т. е. интересен, факт признания за искусством Айседоры субъективно-психологической базы. И это высказано с еще большей ясностью в следующих словах: «Те или иные образы и настроения, создаваемые в нашем сознании иррациональной стихией (музыкой), не могут быть тождественны у всех, а потому не могут быть и общеобязательны». Вот в {203} этой нетождественности настроений и необязательности образов лучший приговор Айседоре Дункан, как основательнице *системы*. Ее танец именно *не система*, не может основать «школу». И тогда совершенно непонятно утверждение г. Левинсона, который говорит (наравне с г. Горнфельдом), что искусство Дункан есть «возможность для нас всех быть прекрасными». Нет, вовсе не для нас *всех*, ибо вовсе не *всякий* темперамента, воплощая «те или иные образы и настроения», которые вызывает в нем музыка, создаст что-нибудь прекрасное. Чтобы с уверенностью создать прекрасное, — все равно, в области ли нравственной или эстетической, — мы должны не себе отдаться, а подчиниться иному, вне нас живущему началу. Для пластики это начало есть Музыка. Не наш инстинкт, под музыку выражающийся (величина в каждом человеке другая, лишь в редких, избранных натурах красивая), а *музыкальный ритм* данного произведения (величина неизменная, сама по себе прекрасная), *подчиняющий себе наше послушное «я»*, — вот основа живого пластического искусства.

В этом отношении искусство Айседоры так же мало удовлетворяет зрительно-слуховым требованиям, как и балет. Ее руки ритмичнее ног, но в общем она мало ритмична, и это особенно ясно в тихих темпах: походка ее с музыкой врозь, она часто ступает между нот, она делает лишние (по музыке) шаги, начинает новую фигуру в середине фразы и т. д. Вообще на примере тихих темпов лучше всего видна ложность ее принципа. Чем тише темп, тем более она «мимирует» и тем дальше уходит от музыки. Между тем, если посмотрим на впечатления публики, то заметим, что все номера быстрого темпа, те которые наиболее приближаются к «танцу», всегда имеют наибольший успех. Почему? Неужели потому, что они «веселее»? Разве нам в искусстве грустное не нравится? А дело в {204} том, что в быстрых темпах, телодвижения поневоле ближе сливаются с музыкой: при мелких делениях такта хотя бы простое совпадение с первой сильной частью уже дает ритмическую повторяемость, которая сливает в одном общем удовлетворении и ухо и глаз. Если бы наши многочисленные «босоножки» это поняли, они постарались бы и в тихие темпы ввести *ритмический* элемента вместо *мимического*, который их выводит из музыки и превращает танец в какое-то *актерствование во время* музыки, в своего рода пластическую мелодекламацию.

Ясно, что *психологический принцип* «личного усмотрения» является слишком непостоянной величиной, слишком зыбкой базой, чтобы на нем строить искусство, которое зависит от согласия каждого исполнителя с музыкой и всех между собой. Это особенно ясно в массовых движениях. Проводимый в картины «хорового» танца, он вносит начало разложения, а не созидания. Простор личности должен ограничиваться тем, *как* исполнять, а *что* исполнять, должно быть точно, незыблемо, установлено; и понятно, что даже когда хореографическая картина слагается из нескольких, разных движений, когда она как бы роздана в разные руки, она все же должна быть проникнута одним руководящим началом, которое при всем разнообразии отдельных групп связывало бы их в одно целое. Это руководящее начало мы найдем только в той музыке, которою все эти разные движения определяются, точнее — в ее ритме. Ритм то *единое*, что проникает слышимую музыку и видимую пляску: только через ритм движение из звука переходит в пластику. Ритм по словам Вагнера — *скелет* звука, он же по его словам — *разум* танца. Ритм по выражению Дельсарта есть форма движения. Ритм, скажем мы, *граница* безгранично разливающегося *звука*, он же *граница* безгранично развивающемуся *движению*. Ритм — единственная *рамка* движущемуся материалу зрительно-слухового {205} искусства. Что как не ритм, может связать толпу живых людей, чтобы из бродячей массы превратить их в произведение искусства? Никакая психология, никакое переживание, никакой темперамент, если все это не *подчинено* ритму. Вот почему так нравятся нам (несмотря на всю их художественную бессмыслицу) те общие картины финальных танцев, доброго старого времени «коды», утрату которых оплакивает г. Левинсон. Вовсе не потому нравятся они, что, выстраиваясь в линию, кордебалет «дает зрителю возможность обхватить всю сумму совершающегося движения», а потому, что пресловутые «коды» — это наибольший расцвет ритмичности, на который оказался способен старый балет. Только в банальных эволюциях глупых шеренг, в бессмысленном вскидывании ранжира оголенных ног, — во всем этом апофеозе движения, лишенного выражения, во всем этом торжестве *движения ради движения*, мы смутно, слабо, но хоть сколько-нибудь ощущали, что такое могла бы быть ритмически движущаяся толпа, что такое было бы массовое ритмическое движение, если бы оно было не самодовлеющею *целью, а средством выражения*.

Вот этот элемент массового ритма совершенно исчез, он выдохся в новых, «Фокинских», балетах. И тут уж я совсем, безраздельно, согласен с г. Левинсоном когда он называет Фокинские «коды» котильоном[[50]](#footnote-51).

Чрезвычайно характерны отзывы о Фокинских «группах» и хоровых танцах: почти исключительно эпитеты зрительного {206} порядка. «Хореографический *рисовальщик*», «*колорист*», — так его характеризует г. Светлов. «У него, говорит он в другом месте, красив *рисунок* и налицо чувство хореографических *красок*». Правда, в этих отзывах встречается слово «хореографический», но все же, не кажется вам, что речь идет о живописце, художнике *стоячего*, а главное — *беззвучного* искусства? Никогда еще, кажется, балет так не забывал, как именно теперь, с тех пор, как он стал «новым», — что он есть не зрительное, а *зрительно-слуховое* искусство. Как раз, когда к его услугам явились такие музыканты, как Черепнин и Стравинский, одушевленные истинным духом художественного *сотрудничества*, тут больше, чем когда-либо проступает разрыв между тем, что мы *слышим* и тем, что *видим*[[51]](#footnote-52). Все строится для глаз, ухо забыто. О живописной стороне Фокинских композиций говорилось много. Не буду оспаривать эпитетов, которыми их характеризует г. Светлов; но когда речь заходит о «неисчерпаемой фантазии», позволю себе не соглашаться. «Цветы», «вуали», «кошки-мышки», «котильоны» и бросанье на пол достаточно приелись. Только скажу, — бесчеловечно было бы от человека требовать неисчерпаемости, когда он из себя черпает, вместо того, чтобы черпать из музыки. Самая незатейливая фигура, даже банальная (как уже было замечено по поводу старых «код») становится увлекательной, когда согласуется с движением музыкальным; и наоборот — самая интересная, «живописная», лишается смысла, когда развертывается в разногласии с музыкой. На какой-нибудь «танец», определенный, отчетливый, уложившийся в установленные рамки, вы можете смотреть и без музыки, но попробуйте смотреть без музыки на пантомиму. Первое будет {207} рисунок без красок, — совершенно приемлемая форма; второе будет тело без скелета — нечто неприемлемое.

Основная ошибка наших балетных руководителей, что они полагают центр тяжести балета в фабуле, в событии, в рассказе: то самое, что в живописи называется «литературностью». Между тем, сюжет балета не в «сюжете», сюжет — в музыке. И всякая музыкой не продиктованная картина, всякое «самостоятельное» движение есть выход из сюжета, удаление от сущности, в конце концов, — перерыв в искусстве, перерыв, обусловливаемый разрывом между двумя *равноценными* элементами зрительно-слухового искусства — звуком и движением. Этот разрыва с музыкой тем ощутительнее, чем больше в картине участвующих и чем реалистичнее ее намерения. Так, когда на сцене изображается переполох, то понемногу совершенно утрачивается впечатление «искусства»; вы видите действительное, а не изображенное смятение; вы чувствуете, что понемногу вас переставляют на драматический угол зрения, вас хотят заставить любоваться «игрою толпы». И если вы музыкант, живете в движении звуков, вам это самостоятельное зрительное движение не может не представиться каким то непрошеным вмешательством чего-то постороннего. *Актерствующая толпа* не допустима там, где должна быть *ритмически движущаяся толпа*. Актерство *выводит* из музыки и вводит *в фабулу*; сюжет же балета, повторяю, не в фабуле, а в музыке; фабула лишь предлог. Только через ритм балет *вернется* в музыку и свершит слияние того, что разорвано актерством. Шопенгауэр сказал, что музыка есть мелодия, к которой вселенная служит текстом; про балет можно сказать, что он есть действие, к которому *музыка служит текстом*; отнимите у балета музыку, — ему нечего будет сказать. Здесь совершенно ясная параллель с вокальным искусством. Композитор сочиняет романс, — {208} он кладет слова на музыку. Представьте, что выходит певец и говорит нам одни слова: он будет ниже своей задачи, он исполнит лишь половину ее, наименьшую половину. То же самое в балете. Композитор сочиняет балет, — он кладет фабулу на музыку. Представьте, что выходит танцор и исполняет одну лишь эту фабулу: он ниже своей задачи, он исполняет лишь наименьшую часть ее. Ибо балет не *рассказывает* о том, как Спящая Красавица заснула и проснулась (для этого есть литература, декламация, драма), а балет *показывает*, как *музыка* об этом рассказывает. Музыка единственная реальная сущность в том, что составляет содержание балета. Вся же остальная «реальность», подлинный человек с его настоящим движением, ничто иное, как *средство* выражения, художественный *материал*. Ясно, как неправильно, как оскорбительно (для музыканта), когда этот материал живого движения воплощает новую, *отдельную от музыки* величину. Не говоря уже о преобладании актерства, укажу на пример противоречия в простом движении. Вы помните походку скорбных жен, оплакивающих Эвридику, в первом действии «Орфея?». Ни одна не дает картины совпадения своего движения с музыкальным: походка, которую я *вижу*, совсем иная, чем та, которую я *слышу*. Замечательно, что некоторый ухитрялись ступать *между нот*, и таким образом давали глазу впечатление *синкоп*, которое нисколько не подтверждалось слухом. Окончательному *разъединению* впечатлений способствовала, — при божественной ясности Глуковской музыки, — уродливая искусственность в постановке ног[[52]](#footnote-53)…

{209} Певец *поет* музыку, танцор *танцует* музыку, и ничего другого, кроме музыки, не может танцевать. Он не может «танцевать» ревность, или скорбь, или страх. Но он может, и должен, танцевать ту *музыку*, которая передает настроение ревности, или скорби, или страха. И когда он передает музыку, он тем самым передает и содержимое в ней, и сам собой тогда упразднится странный вопрос о том, — как же можно на сцене все танцевать, когда в жизни танцуются только танцы да разве еще, пожалуй, — радость? Странный вопрос, но не менее странны те, кто забывает, что танцевать можно только музыку, и думают, что можно танцевать *роль*[[53]](#footnote-54). Драматический принцип, построенный на *произвольном* делении времени[[54]](#footnote-55), прямо противоположен принципу хореографическому, который весь зиждется на музыкальном, следовательно, — *предписанном* делении времени. Поэтому введение в хореографию элемента личного {210} усмотрения, выбора, скажу больше, — всякая попытка самостоятельной разработки психологического положения, разрушает самую сущность хореографического искусства, разъедает самую ткань его. Я не говорю против разработки, но я говорю против самостоятельной разработки, т. е. отдельной, по другому руслу идущей, чем то русло, по которому течет музыка. Не должно быть актерской разработки *вне музыкального русла*. Я указывал в другом месте[[55]](#footnote-56) на пример такого выхода из музыкального русла: артистка в судорожных движениях извивалась на все лады, корчилась и выходила из себя, в то время как скрипка замирала в прямолинейности тающей трели. Она «играла», и это, конечно, ничего, но беда в том, что она играла *по-своему*, вместо того, чтобы играть *по музыке*. Это совершенно такой же грех против искусства, как если бы певец исполнял мечтательный романс с бравурностью. Ведь мы ему этого не простим? Почему же мы певцу не прощаем, а мимисту прощаем, даже еще восхищаемся его «игрой»? Почему всякий понимает, что пение должно согласоваться с музыкой, и так мало кто, да почти никто, не ощущает оскорбительности *не согласующегося* с музыкой движения[[56]](#footnote-57)? А между тем, как те же самые люди, которые так безразличны к *нарушениям* музыкально-пластического согласия, чувствительны к его *соблюдению*. Как они радуются, бессознательно радуются {211} каждому проявлению этого согласия! Можно прямо, можно с уверенностью сказать, что самыми *лучшими* мгновениями, мгновениями *наибольшего удовлетворения* в живом, *движущемся* искусстве, — т. е. в музыкально-пластическом искусстве, сочетающем видимое со слышимым, — мы обязаны *совпадению* движения пластического с музыкальным, иначе сказать — *соразмерности делений* пространственных с временными. В одной своей (на этот раз прекрасной) статье («Новерр и Эстетика балета в XVIII‑м веке». «Аполлон» 1912 г., № 2) г. Левинсон приводит выдержки из старого французского трактата о танцах 1589 года. В числе прочих советов автор говорит: «Не следует, чтобы нога говорила одно, а инструмент другое». В своей наивной сжатости это изречение представляет зародыш всего того, что, может быть, с нисколько чрезмерной пространностью изложено на этих страницах[[57]](#footnote-58).

Пространство и время, как уже было сказано, — фундаментальные условия всякого материального *бытия*, а по тому самому — неизбежные условия всякого материального *проявления* человека в пределах земного существования. Если признаем, что искусство есть *высшее проявление порядка в материи*, а порядок, в существе своем, — ни что иное, как *деление пространства и времени*, понятно будет то *исчерпывающее* художественное удовлетворение, которое должен испытывать человек, когда *оба* {212} его органа восприятия, зрение и слух, доставляют ему не только каждый свою радость, но и радость *слиянности*, когда не врозь, а *совокупно* разбужены все его эстетические функции в одном, едином впечатлении: ритм видимый, — проникнутый ритмом слышимым, и ритм слышимый, — осуществляющийся в ритме видимом, *бесплотный* ритм, воспринимаемый ухом, *воплощенный* ритм, воспринимаемый глазом, и их слияние в Движении. Это есть *совпадение порядка пространственного с временным*. И когда осуществлено это совпадение, да когда к тому же оно проникнуто *выражением*, тогда ни одна струна человеческой впечатлительности не остается не задетой, ни одна категория его существования не остается в пренебрежении: пространство и время заселены искусством, и человек весь — одно эстетическое восприятие.

И поняв и признав все это, как не пожелать руководителям нашего балетного искусства, — перед удивительной техникой наших славных артистов, перед драгоценным наследием дисциплины, перед горячей искренностью русского темперамента, — как не пожелать руководителям усвоить принцип согласования движения с музыкой! Сделайте это последнее усилие (увы, оно должно бы было быть первым!). Вы, стоящие на вершине технических трудностей, вспомните, что всякий ребенок может больше вас, когда, согласуя свое движение с музыкой, он становится господином пространства и времени, и что перед глубиной производимого им впечатления *старые* «пуанты» и «фуэте», вся эта игра в скорости и трудности, — ничто как *бессодержательное* бормотание, а *новые* «хореографические» картины — драматизация движения под звуки *посторонней* музыки. Сделайте последнее усилие, оно необходимо, а без него не будет *полного* искусства. И тогда посмотрите: после этого, может ли *после этого* существовать балет… Не будем предрешать, но если, в наших поисках {213} прекрасного, мы увидим вокруг себя развалины, вспомним, что

Neues Leben blüht aus den Ruinen

и что *без* развалин новой жизни не бывает. Не будем отступать перед осуждением того самого, что давало нам минуты радости, когда мы были полузрячи, когда мы были «глухо-слепы», не знали, что значит *совместно слышать и видеть*, всем существом своим *ощущать ритм*. Кто раз ощутил, *не может* радоваться старому, тот бесстрашен перед далью горизонтов и тот верит, что только в ритмике движения, т. е. *в согласии пластики с музыкой, видимого со слышимым, пространственного с временным*, — залог того иного, нового искусства, которого мы так горячо жаждем и так безуспешно ищем.

Рим

5 апреля 1912 г.

# **{****215}** Что дальше?

## **{****217}** Что дальше?

Мы проследили принцип движения во всех формах сценического искусства. Мы признали (вы признали?), что движение самый важный элемент его. Это вовсе не противоречит той *равноценности* движения и звука, о которой было говорено[[58]](#footnote-59). Движение и звук, конечно, равноценны в смысле эстетическом для зрителя-слушателя; но, говоря о преимущественной важности движения, я во первых разумею — важность с точки зрения актера (не зрителя): ведь музыка вне актера, движение в нем; во вторых, принимаю слово «важность» в смысле условия существования: сценическое искусство без музыки возможно, а без движения немыслимо, — в этом смысле, и только в этом, указываю на преимущественную важность движения; наконец, поддаюсь естественной склонности — выдвинуть то, что наиболее забыто. А что движение «забыто», в этом не может быть сомнения, — забыта не только ценность, забыть *смысл* движения. Конечно, с точки зрения принципиальной, пред лицом *совокупного* искусства, в качестве составных элементов его, звук и движение равноценный материал, как равноценны время и пространство, — условия их развития, и {218} как равноценны слух и зрение, — условия их восприятия, но с точки зрения практической, художественно-воспитательной, с точки зрения актера, — за движением надо признать первое место. Вспомним лучше старое русское слово *лицедей*, если еще сомневаемся, *в чем* сущность того искусства, предметом и материалом которого служит живой человек. Воспитание движения является, следовательно, существеннейшим условием сценического совершенства.

В чем состоит «воспитанность» движения? В двух качествах она выражается: порядок и осмысленность. О *порядке* в движении мы уже говорили, — он выражается в соразмеренности протяжения с длительностью и достигается путем подчинения звуку. Значение порядка, полагаю, ни для кого не составляешь сомнения. В физическом смысле порядок есть сила, — мы это видели, когда говорили о ритме в работе; в воспитательном смысле порядок сила, — воспитанность есть порядок, превратившийся в привычку; в общественном смысле цивилизация ничто иное, как порядок; наконец, в эстетическом смысле — искусство есть высшее проявление порядка в материи. Однако порядка одного не достаточно; в области физической, дабы он имел ценность, нужна в порядке *целесообразность*; в области воспитательной и общественной нужно действенное присутствие *нравственного* начала. Нужен ли спутник порядку в области эстетической? В такой общей форме вопрос слишком широкий, но мы ограничимся нашей специальной областью — эстетикой *движения*. Если бы движение было только «нейтральным» художественным материалом, как линии и краски, если бы оно в своих чередованиях только «тешило праздный взор», на подобие орнаментов декоративной живописи, я бы сказал: порядка довольно, есть порядок, — больше ничего не надо. Но телодвижение не есть само себе цель, каждое движение что-нибудь *выражает*, и вот почему, в «воспитанности» движения, порядку должна сопутствовать {219} *осмысленность*. Здесь движение превращается в жест, и перед нами встает основной вопрос актерского искусства — *воспитание* жеста.

Почему воспитание жеста есть основной вопрос актерского искусства? Я слышу недоумевающий, более того, — негодующий возглас. Увы, не только у нас в России раздаются насмешки, когда об этом заходит речь (писать об этом у нас, кажется, еще не писали)[[59]](#footnote-60), но ни одной иностранной книги о воспитании жеста не приходилось мне встретить, которая не удаляла бы несколько полемических страниц в защиту своего предмета, — до такой степени распространено мнение, что воспитание жеста не возможно, даже вредно, что оно ведет к механичности. Восстают против «регламентации» и восстают, конечно, во имя «вдохновения». Но неужели другие искусства, кроме сценического, лишен «вдохновения»? Однако же они все подчинены «регламентации». Виолончелист не боится утратить «вдохновение» от того, что он будет часы проводить над «регламентацией» своих пальцев. Виолончель и движения пальцев — вот орудие, которым *музыкант* выражает себя; свое тело и его движения — вот орудие, которым *актер* выражает себя. Почему же актер будет гнушаться и даже бояться того, в чем виолончелист видит залог своего совершенства? Музыкант *знает*, что только в подчинении может развернуться вдохновение. Увы, для филистеров сцены нет более ненавистного слова, как, — «подчинение». Прославители «вдохновенья» и «нутра» не понимают, что искусство сочетает Закон и Свободу, и что, как один Закон не составляет искусства, так одна Свобода не только не достаточна, но и разрушительна.

Одна наша молодая актриса однажды сказала мне: «Как бы я хотела знать, что мне надо делать, чтобы совершенствоваться в моем искусстве. Вот сижу я дома, у меня {220} два‑три часа свободного времени; как мне их употребить, на то чтобы “упражняться” в моем искусстве? Музыкант, певец, знают, что им делать, ну а нам актерам, что нам делать?» Глубоко мне запали эти слова своею ясной простотой; меня пленила практичность формулы. В самом деле, — не ожидание «роли» и «вдохновения», а самый простой вопрос: осталось между чаем и обедом свободное время, роли нет, учить нечего, — как использовать время для себя, т. е. для своего искусства? Ответ на это может быть только прямой, практический, такой же *практический*, как и самый вопрос. К сожалению, ответ должен быть много пространнее вопроса, ибо нельзя «в двух словах» вместить то, что должно бы составить содержание целого тома. Том этот, если бы кто-нибудь когда-нибудь его написал, должен бы быть озаглавлен: «Художественно-физическое воспитание. Руководство для актеров, певцов, мимистов, вообще для всех, кто занимается тем искусством, в котором живое тело человеческое призвано выражать движения души». Построено это руководство должно бы быть на принципах знаменитого Дельсарта, основателя науки о человеческом теле, как художественном орудии выразительности. В основание руководства должны бы быть положены следующие слова этого выдающегося человека: «Искусство есть знание тех внешних приемов, которыми раскрываются человеку жизнь, душа и разум, — умение владеть ими и свободно направлять их. Искусство есть нахождение *знака*, соответствующего *сущности*».

Тем, кто бы мог усомниться в том, что соответствие «знака» (телодвижения) «сущности» (движению души) подчинено незыблемым *законам*, достаточно указать хотя бы на «да» и «нет», на одинаковость их мимики у всех народов, на то, что радость «развертывает», скорбь «свертывает» (влияние света и мрака, тепла и холода на растения), на то, что уверенность выражается движением книзу, а гадательность — {221} движением кверху (внизу земля, вверху небо). Для начала будет довольно и этого. В природе действуют законы, — человек разве не природа?

Тем, кто станет утверждать, что «воспитание по указке» препятствует «свободному проявлению личности», надо будет возразить, что только гении без указки обходятся, а что почти все искусство есть встреча «указки» и «находки», что даже в природе поливка и рыхление земли не препятствуют, а, напротив, *способствуют* свободному росту растения, его цветению и стремлению «выразить себя».

А тем, кто скажет, что подчинение не совместимо с вдохновением, что оно ставит механичность на место естественности, тем надо ответить, что никакое искусство *без* подчинения немыслимо, что путем *упражнения* подчинение превращается в привычку, и что, как природа, искусство в радостном единении сочетает *Закон* и *Свободу*. Могли же такие два мыслителя, как Шопенгауэр и Гумбольдт сказать: один — что «Необходимость есть царство природы», а другой, — что «Природа есть царство свободы».

Рим

6 мая 1912 г.

1. В первый раз печатаются: «Месяц в Деревне», «Аппиа и Крэг», первые три главы отдела «Музыка» («Существо», «Материал», «Число»), О «Балете» и, конечно, послесловие. [↑](#footnote-ref-2)
2. Речь, произнесенная на торжественном открытии Всероссийского Съезда Художников в Академии Художеств 27‑го декабря 1911 г. [↑](#footnote-ref-3)
3. Доклад, прочитанный на Всероссийском Съезде Художников 27 декабря 1911 г. [↑](#footnote-ref-4)
4. Об этом см. также примечание на стр. 105 [В электронной версии — [24\*](#_Tosh0007442)]. [↑](#footnote-ref-5)
5. Интересно при этом, что равновесие не только обеспечивает правильность *движения*, но и правильность *следа*. Были сделаны опыты: к ногам человека были прикреплены электрические лампочки, и затем, в темной комнате, пока он двигался, сверху снималась фотография. Чем правильнее было движение, тем правильнее выходил рисунок: *ритмичность* вертикального движения переводилась в *геометричность* горизонтального рисунка. [↑](#footnote-ref-6)
6. Об эстетическом значении чувства веса и вообще осязания см. «Искусство и Жест» Ж. д’Удина, перев. с французского, Книгоизд. «Аполлон». [↑](#footnote-ref-7)
7. После одного из моих сообщений о системе Ритмической Гимнастики Жак-Далькроза один из врачей Психоневрологического Института высказал уверенность, что система эта не только огромной важности воспитательное средство, но и средство лечебное «для нервнобольных и даже для душевно больных». Преподаватель школы глухонемых приветствовал ее, как «средство вернуть их в человеческую семью». [↑](#footnote-ref-8)
8. См. «Человек на Сцене», гл. «Человек и Ритм». «Искусство и Жесть» Ж. д’Удина (перев. с французского), гл. XII. Брошюра «Ритмическая Гимнастика». См. также «Ритм», ежегодник института Жак-Далькроза, т. I, перевод с немецкого А. Боровского. [↑](#footnote-ref-9)
9. Péladan. «La dernière Leçon de’Léonard de Vinci». Paris, 1909. [↑](#footnote-ref-10)
10. Эти строки были уже написаны, когда появилась интересная статья М. Волошина о скульптуре А. С. Голубкиной («Аполлон», 1911 г., № 1), в первых строках которой автор выражает ту же мысль, но с большей силой доказательности, с некоторой метафизичностью. Пеладан, французский переводчик и комментатор Леонардо да Винчи, замечает: «Одно несомненно подтверждается опытом: если и не всегда художник непременно передает своему произведению свои физические преимущества, то всегда в нем сказываются следы его собственных недостатков». (Léonard de Vinci. «Traité de la Peinture», trad, par Péladan). [↑](#footnote-ref-11)
11. Доклад, прочитанный на Всероссийском Съезде Художников 30‑го декабря 1911 г. [↑](#footnote-ref-12)
12. Работа Серова. [↑](#footnote-ref-13)
13. Работа Рериха. [↑](#footnote-ref-14)
14. О движении в искусстве много прекрасных мыслей в прелестной книге разговоров Родена, собранных Гзеллем: Auguste Rodin «L’Art. Entretiens réunis par Paul Gsell». Paris, 1911. О движении в кинематографе много занимательного в «Moving Pictures, how they are made and worked». F. Talbot. London 1912. [↑](#footnote-ref-15)
15. Скажут, что и многое другое не может быть изображено. Нет, то что глаз *видит*, то может быть *изображено*, — все кроме движения. На это возражают, что свита, например, но может быть изображен. Но разве свет *видим*? Света никто не видит; мы видим освещенные или светящееся *предметы*, мы вообще видим *благодаря* свету, но самого света никто никогда не *видел*. Понятно, что его нельзя *изобразить*. [↑](#footnote-ref-16)
16. Эти строки были написаны, когда я прочитал следующее изречение Дельсарта: «Без отречения нет истины. — Не должно занимать публику своею личностью. Нет настоящего простого, выразительного пения без отречения. Полезно бывает оставлять других в неведении относительно своих качеств». [↑](#footnote-ref-17)
17. Вот как это место было «инсценировано» в одной московской частной опере. Няня ушла «с письмом к Онегину»; Татьяна остается одна; в оркестре мы *слышим* первые, еще слабые волны до-мажорного нарастания, в это время мы *видим* — мечущуюся по сцене девушку, как в клетке пленный зверь, она кидается к лестнице, — почему-то не сбегает, кидается к балконной двери, — почему то не спрыгивает, и, наконец, накидывается на вешалку, схватываете какую-то юбку и с этой юбкой в руке, оцепенев, замирает. Оркестр клокочете и рыдаете… [↑](#footnote-ref-18)
18. Из частного письма. [↑](#footnote-ref-19)
19. «Dramaturgie». August Strindberg. Verdentscht von Emil Sobering. München, 1911. [↑](#footnote-ref-20)
20. См. выше: «Ритм на сцене», а также «Человек, как материал искусства» («Человек на сцене», книгоиздательство «Аполлон»). [↑](#footnote-ref-21)
21. Там же. [↑](#footnote-ref-22)
22. Вопрос, — что это изобретение даст в акустическом отношении? [↑](#footnote-ref-23)
23. Adolphe Appia, «Die Musik und die Inscenierungs». München, 1889. «Comment réformer notre mise en scène», La Revue 1 Join, 1904. «Parsival-Dekoraziooen», Dekorative Kunst, März. 1908. [↑](#footnote-ref-24)
24. Все сказанное относится, к «реальной» постановке, той, где требуется «материализация»; там, где сказка, волшебство, там, конечно, открывается простор «обману», и самое попрание требований трехмерности может быть использовано в видах «дематериализации». [↑](#footnote-ref-25)
25. См. выше, [стр. 95](#_page095). [↑](#footnote-ref-26)
26. Еще прямая линия в природе ясно, но все же мысленно, ощущается там, где есть симметрия: всякое деление на «две половины» осуществляется невидимой прямой (la ligne médiane). Об эстетическом значении прямой в этом смысле см. J. L. Soret «Des Conditions physiqnes de la Perception du Beau». Genève, 1892. [↑](#footnote-ref-27)
27. В недавно вышедшей прекрасной книге Карла Шторка, «Е. Jasques-Dalcroze, seine Stellung und Aufgaben in unsorer Zeit» Stuttgart 1912, прекрасная оценка Аппиа именно с этой стороны. [↑](#footnote-ref-28)
28. Мне возражали, что не человек музыке, а музыка должна подчиняться человеку, — будто первое физически невозможно и эстетически безобразно. Однако, посмотрите на рабочих, когда они поют песню, раскачивая тяжелое бревно: они *сперва* поют, а *потом* раскачивают, они под песню раскачивают, а не поют под раскачивание; да в противном случае им и петь не надо было бы. Оно и с философской точки зрения не может быть иначе. Мускул есть нечто более материальное, чем звук, а подчинение более материального менее материальному дает *силу*, обратное дает слабость. (См. стр. [13](#_page013) – [14](#_page014)). Тот факт, что танцовщица иногда просить дирижера «следить за ней» (тоже возражение), вовсе не доказывает, что она «подчиняет» себе музыку; он или липши раз доказывает немощь весомого перед невесомым, или доказывает, что дирижер и исполнительница не одинаково понимают данную музыку в смысле распределения длительностей и скорости, и что им надо «спеться»; наконец, это подтверждает утверждение Далькроза, — что балетные композиторы, но будучи знакомы с тем инструментом, для которого сочиняют, — с телом человеческим, пишут слишком быструю музыку. (См. «Comment retrouver la Danse?» «Mercure de France», Juin, 1912). Что касается того, будто подчинение музыке должно вести к деревянности, угловатости, неестественности движений, то здесь просто перестановка в последовательности явлений: подчинение не *ведет*, к угловатости, а *идет* от угловатости; но какое же искусство, соединенное с движением, не начинается с угловатости? И какое же искусство не состоит в том, чтобы непривычное, трудное, превратить в привычное, легкое? Всякое искусство идет от связанности к свободе, всякое искусство есть *освобождение путем подчинения*. [↑](#footnote-ref-29)
29. Строки эти были написаны, когда, в предисловии к вышедшей недавно книге Крэга, — «On the Art of the Theatre» London 1912, — я прочитал следующее примечание: «Этой зимой (1912) я увидел несколько рисунков Аппиа в портфеле, принадлежавшем князю Волконскому. Они были божественны». [↑](#footnote-ref-30)
30. *Но как жаль, что женщины с факелами и вообще вся похоронная процессия* в этой удивительно задуманной картине *не движутся ритмично*, в единении с музыкой! Как мало нужно было бы, чтобы достигнуть последнего впечатления, — одно небольшое усилие, и все сливается в единое прекрасное, — и видимое и слышимое, и дальше звуки, и шествующие люди, и настроение, и освещение, и каждое перемещение свита и тени, — все сливается в одном зрительно-слуховом *Движении*, — то что Taine назвал бы «la convergence des effets»… [↑](#footnote-ref-31)
31. Нечто подобное, т. е. подчинение человеческой фигуры искусственной перспективе, было осуществлено Мейнингенцами, если не ошибаюсь, в «Лагере Валленштейна». Передний план лагеря был отделен от заднего широким рвом, и задний план уставлен игрушечными палатками, между которыми двигались одетые воинами дети. Когда приходилось переговариваться с передним планом, дети складывали ладони рупором, а невидимый взрослый актер мужским голосом говорил, будто издалека. Это был интересный пример осуществления пространственной иллюзии. [↑](#footnote-ref-32)
32. Конечно, как реальный предмета, и картина имеет третье измерение, — толщину полотна, краски, но это измерение принадлежит *материалу*, картина же, как таковая, имеет лишь два измерения, а «глубина» картины величина идеальная и потому не измерима. [↑](#footnote-ref-33)
33. См. [стр. 25](#_page025). [↑](#footnote-ref-34)
34. Francçois Delsarte (1811 – 1871) посвятил жизнь раскрытию тех законов, которые руководят человеческим телом, когда оно выражает то или иное чувство. Его можно назвать основателем науки о телесной выразительности. В течете сорока лета он преподавал в Париже. Лучшие артисты его времени ходили к нему, чтобы совершенствоваться в драматическом искусстве, пластике и выразительном пении (Зонтаг, Мадлен Вроан, Рашель, Паска брали у него уроки). Он сам ничего не написал, но несколько его ближайших учеников, его дочь и в особенности несколько восторженных американских последовательниц собрали все оставшиеся после него заметки и наброски: «Система Дельсарта» восстановлена и спасена от забвения. О нем подробно в имеющей выйти книге «Выразительный человек», книгоизд. «Аполлон». [↑](#footnote-ref-35)
35. Ошибка, которую, между прочим, многие ставят в вину Никишу. [↑](#footnote-ref-36)
36. Дельсартовское определение диссонанса, как страдания, надо, конечно, понимать в специально «акустическом» смысле, не в эстетическом, ибо кто же из нас не *наслаждался* диссонансом. [↑](#footnote-ref-37)
37. Условимся здесь, что во всей этой заметке, употребляя слово «оттенок» в применении к полутону, мы разумеем не качественную окраску звука, а количественное его напряжение, необходимое для большего или меньшего его *приближения к следующей ноте*. [↑](#footnote-ref-38)
38. Тенорам, которым это место не дается, посоветовал бы такое упражнение: слово «готовить», вместо la-dieso — do — si, петь — la-dièse — la-dièse — si, причем на «мне» делать остановку, превращая таким образом первое la-dièse в шестнадцатую. Это упражнение их «*под*-готовит». [↑](#footnote-ref-39)
39. Полагаю, что всякому ясно, что я рассматриваю элементы музыкального произведения исключительно с точки зрения музыкального *движения*. Вот почему я ограничиваюсь тактом и ритмом и не упоминаю ни о мелодии, ни о гармонии; мелодия потому не может быть принята в соображение, что та же самая мелодия (т. е. то же самое мелодическое расположение нот) может дать бесконечное разнообразие ритмических рисунков; гармония же с точки зрения музыкального движения является не только безразличным элементом (раз та же мелодия может без всякого влияния на ритмический рисунок быть гармонизирована на тысячу ладов), но и прямо лишним элементом (раз простой удар барабана достаточен для осуществления какого угодно ритмического рисунка). [↑](#footnote-ref-40)
40. Я вовсе не настаиваю на необходимости прибегать к музыкальной графике, как обязательному педагогическому приему: думаю, что для всех, даже для наименее музыкально одаренных, достаточно будет слуха, чтобы понять, какие требования звук предъявляете к пластике. Но я даю этот зрительный способ для тех немузыкантов, которые могли бы заинтересоваться выяснением терминов — «такт» и «ритм». Все науки не стремятся ли к тому, чтобы знания, приобретаемый при помощи того или иного чувства, свести к зрительным формулам? В конце концов, зрение в ряду «высших» из пяти чувств играет роль пальцев неверного Фомы. [↑](#footnote-ref-41)
41. Это в пластике соответствует тому, что в стихотворной ритмике называется *арзис* и *тезис*. [↑](#footnote-ref-42)
42. В. Коломийцев. «Студия» № 14. [↑](#footnote-ref-43)
43. Octobre 1911. J. Balance. «Kleptomania, or the Russian Theatre». [↑](#footnote-ref-44)
44. См. выше, [стр. 42](#_page042) и «Человек на Сцене», книгоиздательство «Аполлон», стр. 169 – 171. [↑](#footnote-ref-45)
45. «Как может человек невидимое сделать видимым, когда и видимое в нем так *мало* видимо?» — говорить Дельсарта. [↑](#footnote-ref-46)
46. «Современный Балет». [↑](#footnote-ref-47)
47. «Привлекательность балетных движений построена на принципе наибольшего веса, безопасно поддерживаемого наименьшей плоскостью упора. Но если слишком много старания положено на осуществление этого принципа, то танцовщик вырождается в акробата». Ethel L. Urlin «Dancing ancient and modern». [↑](#footnote-ref-48)
48. См. «Человек на Сцене», стр. 159. [↑](#footnote-ref-49)
49. Предупреждаю, что я здесь совершенно не касаюсь оценки искусства Дункан, *как такового*. [↑](#footnote-ref-50)
50. Во всей этой оценке я совершенно выделяю «Петрушку». В этом удивительном создании русского воображения столько народного ритма, а исполнители так отказались от себя, чтобы превратиться в послушных музыке куколь, что местами нельзя желать более полного слияния зрительного с слуховым. Разве не интересная была бы задача — тот же принцип подчинения, который действует в угловатых деревянных движениях «Петрушки», осуществить в нежных, душевных, движениях какого-нибудь «Карнавала»? [↑](#footnote-ref-51)
51. И как не выразить пожелания, чтобы именно эти наши композиторы ознакомились с практикой Далькрозовского принципа… [↑](#footnote-ref-52)
52. Все сказанное вовсе не делает непонятными заграничные успехи Фокинских балетов. Во первых, принцип слияния пластики с музыкой так же мало сознан заграницей, как и у нас, — это, так сказать, отрицательная почва, на которую падает наше отрицательное зерно (минус на минус — плюс). А затем, у нашего балета достаточно положительных качеств: техника, мимика, дисциплина, индивидуальная прелесть, искренность темперамента, — все это не может не подкупать. Но как жалко, что такой материал проявляется *самостоятельно*, а не в *подчинении* ритму… [↑](#footnote-ref-53)
53. Если у древних авторов встречаются упоминания о том, что такая-то актриса «танцевала роль Медеи», то это потому, что в древности значение слова «танцевать» было шире чем в наши дни. Говорили же они, что виночерпий разливал танцуя, что Калигула «танцевал» речь перед сенатом. Принцип хореографический не отделялся от миметического. Вообще замечу здесь, что я в своих суждениях и оценках держусь совершенно в стороне от «исторической» точки зрения. Вероятно, и даже наверное, на заре человечества танец выражал чувства, был мимическим изображением движений души или движений природных (звери, волны и т. п.), но мы говорим о *настоящем*, не о прошлом; не о первобытных народах, не об островах Гаити, Фиджи и прочих местностях, которые так же неизменно упоминаются на первых страницах истории танца, как в первых главах антропологии, — мы говорим о *современном* искусстве танца на *современной* сцене. [↑](#footnote-ref-54)
54. См. выше, «Ритм на Сцене», стр. 28. [↑](#footnote-ref-55)
55. «Человек на Сцене», стр. 140. [↑](#footnote-ref-56)
56. Единственно ясно выраженное требование в этом смысле нашел я у Лало, критика «Le Temps». По поводу «Фавна» (музыка Дебюсси, постановка Нижинского) он говорить: «Что общего имеют с музыкою, столь мягкой, гибкой, эти суровые, напряженные жесты и движения, — угловатые, порывистые?.. Ни одного движения, ни одной формы, которые не производили бы впечатления фальшивой ноты, режущей гармонии… Можно подумать, что авторы хореографического зрелища и не слушали музыку, которая якобы вдохновила их… Никакой, или почти никакой заботы о музыке… Как мало озабочены они тем, чтобы согласовать свои танцы с музыкой». («Le Temps», фельетон 11 июня 1912). [↑](#footnote-ref-57)
57. Последний пример несоответствия — обратите внимание на то, как, после большой групповой картины, толпа *уходит*. На Царицыном лугу, после парада, толпа так расходится «по домам». Как не понять великолепия «музыкального ухода»… Даже *марши* не всегда «в такт»: количество участвующих слишком велико, и чтобы «опростать» сцену, последние пары *должны* торопиться. [↑](#footnote-ref-58)
58. Это не противоречить и тому первенству, которое мы признали за *словом* в драме (см. [стр. 57](#_page057)). Там шла речь не об иерархии составных элементов сценического искусства, а об относительной ценности погрешностей драматического исполнения с точки зрения слушателя. [↑](#footnote-ref-59)
59. В другой раз поговорим о библиографии и русской и иностранной. [↑](#footnote-ref-60)