



## ОБЛИКИ ТЕАТРА

### «ГОРЕ ОТ УМА» НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Постановка «Горя от ума» в московском Художественном театре бесспорно представляет событие в истории русской сцены.

Уже одним своим намерением поставить «Горе от ума» Художественный театр брал на себя обязательство дать постановку образцовую, и при том образцовую по-иному, чем классическая постановка московского Малого театра. В этом намерении есть дерзость, и она должна быть оправдана. Требования, которые должны быть в этом случае предъявлены, становятся неизмеримо более высокими, чем обычные театральные требования.

История постановок «Горя от ума» — это история всей русской сцены за XIX век. Каждый из великих русских актеров внес в нее свой жест, и так образовался сложный и вполне законченный кристалл.

Новая постановка «Горя от ума» последние годы висела в воздухе и стала неизбежной.

За это время Александровская эпоха, близкая нам до тех пор только по «Горю от ума», по «Онегину» и по «Войне и миру» — произведениям литературным и рисующим ту же эпоху, каждое со своей стороны, — вошла широкой струей в русскую живопись. Движение, поднятое в Петербурге Бенуа и Сомовым, отраженное Мусатовым в Москве, сделало нам интимно близкой красоту обстановки начала XIX века. Раньше нам были в этой эпохе знакомы только характеры и события, теперь стали близки и комнаты, и вещи, и платья. Даже больше чем близки, потому что именно на эту эпоху обратилась вся наша грусть по русской старине.

Новая постановка «Горя от ума», освещенного этим новым чувством, стала исторически необходимой.

Но Художественному театру предстояло не только идти по намеченным художниками тропам, но и творить самому.

Детальная разработка старины, сделанная Сомовым и Бенуа, относилась к Петербургу, а не к Москве. Ими дан был только метод, а Художественному театру предстояло применить его к московской эпохе.

Эта совершенно новая картина Москвы и составляет самую важную и самую реальную заслугу Художественного театра.

Главным действующим лицом здесь был старый барский московский дом со своей обстановкой, со своими домочадцами, со своими гостями.

Вещи — это часть человеческой души.

Обстановка — это продолжение человеческого тела.

В этом тот родник живой воды, который бьет в глубине мертвых археологических форм.

Театр и археология в наше время связаны неразрывно, потому что живое и вечное значение археологических изысканий и открытий может явиться не в книге и не в картине, а только на сцене, при тех технических совершенствах, которыми пользуется современный театр.

Только театр может дать вещь как часть души, только театр может сделать ее не музейной, а непосредственно связанной с жизнью и с людьми.

Обстановка московского дома дана Художественным театром с поразительной истинно гонкуровской точностью и полнотой, потому что только с книгами Гонкуров, создавшими во Франции любовь к XVIII веку,<sup>1</sup> можно сравнить этот подвиг спектакльной постановки.

Наше сердце давно уже затосковало элегической грустью по цельности русской помещичьей жизни, по старым барским домам, по сантиментальному emprise'у московских особняков, по просторным залам с гипсовых барельефами над дверями, со старыми портретами, с оптукатуренными колоннами ионийского ордена, по широким сеням с собольими и енотовыми шубами, по высоким женским прическам, по локончикам, свешивающимся на уши, по платьям с высокой талией, по цилиндрам и плащам пушкинского времени, по характерным фигурам старых дворецких, по зрелищу старой разнокалиберной барской дворни и по многому другому, что стало мило тотчас же, как только оно безвозвратно отошло в прошлое.

Обстановка первого действия удивляет разнообразием этих деталей в вещах, но еще не носит в себе внутренней цельности. Тут поражает и бой курантов, и легкая тростяная загородка, отделяющая часть комнаты, и полосатый шелковый шлафрок Фамусова, и форма мебели, и миниатюры-портреты на стенах, но все это еще не объединено.

Обстановка второго действия сразу дает цельность всем этим разрозненным впечатлениям.

Это — длинная, узкая портретная комната с окном в глубине. Вдоль стен висят портреты, и два полосатых дивана стоят один против другого. Красный цвет стульев, белая изразцовая печь. За окном крыши, покрытые снегом, и во всем — это ощущение московского зимнего утра, просторной теплой комнаты, утренних часов до обеда, когда как-то нечего делать и немного скучно и очень уютно на душе.

Третье действие — бал, действие костюмов по преимуществу. Но и вся обстановка его — и белые колонны, и две вазы из лapis-лазури, и тройная перспектива, раскрывающаяся сквозь двери гостиной, на танцевальную залу, на лестницу, по которой подымаются гости, и на комнату забалюстрадой лестницы, принадлежащей к самым остроумным архитектурным концепциям.

Обстановка последнего действия вносит много интимности.

Это настоящая московская передняя — поместительная, но не очень широкая. Налево спускается лестница со второго этажа, а справа вглубь отходят сени к выходу, и сквозь двойную стеклянную дверь брезжит снежный рассвет, который придает всему происходящему особый оттенок какой-то возбужденной усталости после бессонной ночи.

---

Действующие лица комедии непосредственно вытекали из обстановки старого дома, и этим достигалось новое толкование многих сцен. Главная черта их была в том, что все они были фигурами, но не характерами.

И это являлось не недостатком, а большим тактом постановки. Классическая постановка «Горя от ума» давала прежде всего характеры, типы. Все гиганты русской сцены создавали в этой комедии ее характеры. Художественный театр прекрасно понял, что ему не тягаться с ними на этом пути, и скромно отступил перед этой задачей, этим лишая нас права предъявлять ему свои требования в этой области.

Говоря «фигуры» — я подразумеваю костюм и лицо.

Костюмы в Художественном театре — это целое открытие. Традиционный фрак Чацкого заменен длинным дорожным кафтаном с высокой талией, с широким высоко поднятым воротником, застегивающимся наподобие венгерки. Чацкий является в этом кафтане в первом действии. В третьем действии он является во фраке, очень высоком, изящном и с очень скромным плоским жабо. Третье действие — это апофеоз обстановочной и постановочной части.

Художественный театр отнесся с величайшою сериозностью ко всем главным и второстепенным лицам, появляющимся в третьем акте, и попытался создать ряд характерных фигур александровской эпохи, подобных фигурам «Войны и мира», и нет сомнения, что дягилевская выставка исторических портретов<sup>2</sup> имела решающее влияние на понимание их.

Московский характер был передав во всех лицах, манерах и модах. Непривычный к таким постановкам глаз поражался сначала пестротой и утрированностью дамских костюмов.

Но тут приходил на ум Щукинский музей русской старины,<sup>3</sup> и становилась понятна тайна истинного московского стиля, которая заключается в доведении до крайности всех веяний и мод Запада. Безбожно утрируя и доводя до последних пределов формы европейского искусства, Москва создавала всегда свой собственный дух и стиль, и в деревянных вычурех XVII века, и в завитых куполах Василия Блаженного, и в Кремлевских соборах, и в дамских украшениях XVIII века, и в дворянских особняках александровской эпохи, и в здании Московского Исторического музея, и в нынешних «декадентских» домах, которые со всей своей режущей пестротой все-таки уже начинают входить в характер московских переулков.

---

Претенциозные платья и очаровательные прически московских невест, их деланное кокетство и манерность («Словечка в простоте не скажут — все с ужимкой»),<sup>4</sup> азиатская пестрота тканей, лент, пышных старушечьих

чепцов, патриархальная роскошь всякого рода полосатых салопов и шубок при разъезде, великолепный грим старых сановников и московских тузов, из которых выделяется князь Тугоуховский (г. Вишневский) своей мертвенною и торжественной маской старика-вельможи, оцепеневшего от старости, шесть княжон, которые все вместе дрожат и волнуются своим единственным шестистопным телом, старуха Хлестова (г-жа Самарова) в гриме и в костюме Екатерины II, княгиня Тугоуховская (Раевская), загримированная по портрету графини Ливен, — все это носит характер подлинности старой картины и старых портретов.

Парадные цугом кареты  
Гремели; напудрив свои парики  
Потемкину ровня по летам  
Явились былые тuzы-старики  
С отменно учтивым приветом...  
Старушки, статс-дамы былого двора.<sup>5</sup>

В последнем акте, после торжественной картины разъезда всех этих московских древностей, после этих согбенных и облаченных в золотые ливреи стариков-лакеев, старый дом неожиданно растворял свои тайники и девичьи, и когда Фамусов сходил вниз со свечкой, из-за его спины появлялась другая сторона помещичьего дома — какие-то мужики в рубахах, бабы в белых сарафанах с платками, обвязанными на ночь вокруг головы.

Точно действительно вставали белые привидения, населяющие старый дом.

---

«Горе от ума» было в свое время сатирой. Это была его первоначальная цель. Но истинное художественное произведение продолжает жить своею собственной жизнью в то время, когда цели и задачи ее автора утеряли свое первоначальное значение. Для нашего времени «Горе от ума» перестало быть сатирой и сделалось бытовой исторической комедией. Художественный театр это понял и исключил из третьего действия элемент злой карикатуры, который подчеркивался всегда во всех постановках.

Благодаря этому исторически спокойному взгляду на эти характерные московские фигуры вставал кое-где иной и более глубокий смысл комедии.

Слова «собрать все книги да и сжечь»<sup>6</sup> получали характер трагический, а не комический.

Фигура Репетилова (г. Лужский) неожиданно напоминала нам, что действие происходит в 1822 году, за два года до декабрьской катастрофы, и что в устах Репетилова жужжит и повторяется эхо всех московских разговоров этой эпохи, что это эпоха идеалистических заговоров и восторженных тайных обществ.

Сцена, когда Скалозуб (г. Леонидов) уходит и Загорецкий (г. Москвин) остается один против Репетилова и они глядят друг на друга, получала неожиданное, жуткое значение, точно два пустых зеркала, поставленные

одно против другого, повторили друг друга до бесконечности и застыли в ужасе, точно два пустых призрака вдруг узнали друг друга.

Но посреди этих исторических фигур вставал один цельный и полный характер. Это был Чацкий—Качалов.

Г. Качалов создал нового и вполне законченного Чацкого.

Роль Чацкого всегда смущала и ее исполнителей, и литературных критиков. Благодаря своим длинным монологам и обличительным тирадам, Чацкий носил смешанный характер и декламирующего первого любовника, и морализирующего Стародума<sup>7</sup> пьесы. У всех и всегда Чацкий говорил от лица автора, и эта патетическая проповедь в кругу безусловно чужих ему и глупых людей делала его смешным и заставляла сомневаться в его собственном уме.

Качалов понял и провел роль иначе. Его Чацкий — очень молодой человек, почти мальчик. Ему 19—20 лет. Его многословие, его горячность, его отчаяние, его обличения, смешные в устах зрелого мужа, каким мы привыкли видеть Чацкого на сцене, вполне естественны, искренни и вызывают наше глубокое сочувствие в устах этого юного, — юного мальчика.

---

Чтобы представить себе простоту и верность такого разрешения вопроса о Чацком, надо вспомнить, кто были герои той эпохи — рубежа двух столетий.

Царство молодых людей началось с конца XVIII века.

Восторженный мальчик Камиль Демулен подымал народ на Бастилию, двадцатидвухлетний Сен-Жюст, облеченный диктаторской властью, заставлял трепетать перед своим авторитетом опытных вождей восточной армии и потрясал Конвентом. А в Германии немного раньше пронеслась эпоха «бури и натиска», когда девятнадцатилетние «бурные гении» Вольфганг Гете, Роберт Ленц,<sup>8</sup> Максимилиан Клингер волновали и пересоздавали литературу Германии.

Байрон в XIX веке утвердил господство юного двадцатилетнего героя. Герои литературные в то время были года на два, на три моложе своих авторов, так как служили только устами для их лирических монологов.

Мы всегда забываем истинный возраст байронических натур. А если бы мы его помнили, то многие их черты казались бы нам более простыми и естественными и близкими.

Вспомним только, что Онегину во время его отъезда из Петербурга в деревню было восемнадцать лет. («Все украшало кабинет философа в восемнадцать лет»).<sup>9</sup> В деревне он провел год. Так что во время его дуэли с Ленским и объяснения с Татьяной ему было всего 19 лет!

Печорину немногим больше, чем Онегину.

Жизнь в эту эпоху начиналась очень рано. В 15—16 лет ученье уже кончалось, и начиналась жизнь. Начиналась она с поступления в полк, как было и в жизни Чацкого.

Тут же проходили и первые романы и первые трагедии сердца, которые благодаря молодости и нежности организма оставляли глубокие

и сильные следы, принимали размеры байронических роковых страстей. И теперь юноши этого возраста таят в себе эти байронические порывы и страсти, но они входят мечтой, а не действительностью в их серую жизнь, а литература находится теперь в руках людей более взрослых, более опытных и поэтому менее непосредственных.

Вскоре после двадцати лет (иногда раньше, иногда позже) наступает в жизни юноши тот острый психологический и физиологический перелом, который приводит его к самой грани смерти и ставит перед ним вечные вопросы о жизни и небытии. Этот перелом в то время совпадал с разочарованностью и пресыщением, наступавшим после первых бурных лет жизни, и поэтому вел к настроению вертеровскому или байроническому.

---

Если мы представим себе всех этих мрачных героев, говорящих торжественные слова, в их истинном масштабе и возрасте, то они снова получат для нас неизъяснимую прелест искренности и молодости.

Чацкий в исполнении Качалова становится благодаря такому пониманию самым жизненным и привлекательным лицом всей комедии, как ему и подобает быть.

В первой сцене он врывается радостный, смеющийся, разгоряченный и дорогой и долгожданым свиданием. Он болтает, как мальчик. У него нет ни злобы, ни злобы, ни обличения. Он возбужден, он радостен, он острит, он вспоминает, он хочет показаться очень интересным. Он сам же нервно хохочет над своими остротами. Только семнадцатилетняя Софья, которая еще более юна, чем он, может принимать его слова всериз и говорить про себя: «не человек — змей».<sup>10</sup>

В разговоре с Фамусовым, со Скалозубом, в разговорах на балу в Чацком все время виден этот радостный мальчик со сверкающими глазами, который по-детски возмущается московскими мнениями, проповедует свои теории, говорит дерзости старшим. Это его первый день возвращения в Москву, и многословие его оправдывается его возбужденностью и обилием впечатлений.

При этом надо сказать, что Качалов умеет читать стихи. Он не ищет ненужного реализма. Он не старается скрыть рифмы и растрепать размер, он их чуть-чуть оттеняет, и в его устах грибоедовский стих звучит со всей полнотой, и ухо, изощрившееся на современныхозвучиях, любуется красотой этих не устаревших рифм.

Последнее действие Качалов проводит совершенно оригинально. Чувствуется, что Чацкий устал и что ему хочется спать, и что он оскорблена по-детски, глубоко до слез, что все ему кажется каким-то диким и невозможным сном, все эти старики, зловещие старухи, московские болезни, любовь Софьи к Молчалину. И тут эти темные сени старого дома, и голубой рассвет за окном, и усталость, смыкающая веки, и тяжесть, которая клонит эту милую белокурую голову.

То, что Чацкий один оставался в пьесе характером, а все остальные были фигурами, это можно было бы принять вполне. Он один реальное лицо среди этих призраков. Но между фигурами этого московского сна были и такие, которые оставляли чувство неудовлетворения.

Той юности, которая была так хорошо понята в Чацком, совсем не было в Софье (г-жа Германова). Это была не семнадцатилетняя девушка, только что вышедшая из детства, а вполне зрелая женщина, лет двадцати пяти, очень опытная, поражающая своей несколько тяжелой восточной красотой, подходящей к фигуре Юдифи, но никак не Софьи Павловны.

Лиза (г-жа Лилина) была загримирована по картинам Венецианова, и ее лицо, ее движения, каждая ее поза были прелестны и безусловно историчны, но ее тон, ее реалистическая манера говорить стихи резали ухо. Хотелось не слушать, а только глядеть и любоваться.

Фамусов (г. Станиславский) вызывал очень сложное, но в конце концов неудовлетворенное чувство.

Г. Станиславский в своем гриме высокого, худого, хмурого старика и в своем тоне, ворчливом и насмешливом, дал фигуру, напоминающую старика Яковлева (отца Герцена) с его едким стариковским сарказмом. Но с другой стороны, в нем было больше чиновника, чем московского барина, и все время он был в какой-то нервной истерической ажитации. Но в отдельных сценах и в отдельных словах чувствовалось столько обдуманности и совершенно нового толкования разных классических мест, что это часто заставляло забывать нервную гримасу лица.

Вообще надо указать на необыкновенный тakt, с которым все исполнители подходили к тем местам текста, которые стали пословицами. Почти для каждого места было придумано что-нибудь новое, и больше всего это было в роли Фамусова. Стоит только отметить, как Фамусов произносил свои фразы: «Не слушаю, под суд!...» и «Что станет говорить княгиня Марья Алексеевна!»; или как Чацкий говорил почти шепотом про себя «Карету мне, карету!». Ни одна из этих фраз не была произнесена отдельно, как обыкновенно они произносятся, но все они были связаны с целым.

Кроме того, текст был удачно обновлен вставками из первоначальных вариантов. Они вносили неожиданность и свежесть в стройные требования реплик, известных каждому наизусть.

Остальные действующие лица, как Скалозуб (Леонидов), загримированный Алексеем Петровичем Ермоловым, Молчалин (Адашев), Платон Михалыч и его жена (Грибунин и Литовцева), Петрушка (Артем), Загорецкий (Москвин), Репетилов (Лужский) составляли вполне цельный и гармоничный фон пьесы, ровный ансамбль, которым славится московский Художественный театр.

В постановке «Горя от ума» с одинаковой яркостью оказались все достоинства и недостатки его. Недостаток индивидуализации ролей, в котором обычно упрекают Художественный театр, ограничен и лежит в самой основе его доктрины. А для правильной оценки художественного произведения надо, как требует Гете, стать на точку зрения его творца, — что именно нам и хотелось здесь сделать.

«Горе от ума», разумеется, может быть еще иначе и, вероятно, еще лучше поставлено, но постановка Художественного театра сделала то, что старая, классическая постановка во многих своих основных чертах стала отныне уже неприемлемой. Роль же Чацкого получила свое новое и, думается, окончательное толкование для нашего времени.

### «СЕСТРА БЕАТРИСА» В ПОСТАНОВКЕ ТЕАТРА В. Ф. КОММИССАРЖЕВСКОЙ

Богоматерь сходит со своего пьедестала и заступает место влюбленной монахини, убежавшей из монастыря.

Богоматерь повторяет то, что в древнем мире сделала Афродита. Католическая легенда, лежащая в основе «Сестры Беатрисы», представляет пересказ античного мифа об Афродите, принимавшей образ влюбленной девушки, когда та убегала из отчего дома на свиданье.

Я люблю католицизм потому, что он принял в себя все то живое, настоящее, жизненное, что было в язычестве.

«Язычество было полно жизни, когда христианство стало официальной религией».

Старинные римские мосты были украшены статуями богов-покровителей, и крестьяне, проходя, снимали шапки и шептали молитвы. Точно так же они продолжали шептать молитвы, когда эти второстепенные боги стали христианскими святыми.

В храмах Минервы и Аполлона висели неугасимые лампады. Христианство их не погасило.

При храмах раздавали хлеб, освященный во имя Минервы. Христианство продолжало раздавать освященные хлебы.

Жрецы Изиды носили тонзуру, католические священники продолжают ее носить.

Статуи Деметры-кормилицы не были разрушены: они стали изображениями Богоматери.

Азиатская богиня, принесенная из города Эфесса, до сих пор стоит в шартрском соборе, и ей поклоняются толпы верующих, как Черной Деве — Vierge Noir.<sup>1</sup>

Храмы в честь Антиноя превратились в храмы во имя Иоанна Крестителя; Геракл принял имя Георгия Победоносца; Венера — Venus стала называться St. Venise; Бог Марс — святым Мартином; а Сильван даже не изменил своего имени, а остался Sanctus Silvanus, как его называли и язычники.

В XII веке вся земля покрылась стройными готическими лесами, в которых, как в священный кристалл, безвыходно была заключена человеческая душа.

День померк за разноцветными стеклами, дух расцвел в торжественной молитве органа, душа истаяла в синих облаках ладана, тело замкнулось в стройный гроб серых камней. . .

Но любовь — не христианская жертвенная любовь, а жгучее пламя Эроса, которое огненным крещением греха сжигает душу, — к алтарю

какой Афродиты могла припасть она, — любовь, изгнанная из храма? К кому, как не к статуе Галилейской девушки-матери, могла обратиться сестра Беатриса, избранная Богом, чтобы пройти через очищающее пламя греховной любви?

И Богоматерь в своих струящихся ледяных одеждах сходит с пьедестала и надевает на себя лиловое одеяние монахини, траурную одежду убиенного тела.

И нет примирения ни для нее, не знающей о девственном величии своей души, ни для небесных духов — монахинь, не понимающих земного бреда святой Беатрисы.

Примирение не на сцене, а в нас — в нашей душе, видевшей этот сон.

Я действительно в первый раз за много лет видел в театре настоящий сон.

И мне все понравилось в этом сне: и эта готическая стена, в которой зеленоватый и лиловатый камень смешан с серыми тонами гобеленов и которая чуть-чуть поблескивает бледным серебром и старым золотом. Мне понравились и эти сестры, в серо-голубых обтянутых платьях и безобразных чепцах, так выделяющих щеку. Мне при виде их все время снились фрески Джироламо во флорентийском соборе<sup>2</sup> — это дивное успение святого Франциска во всей его беспощадной реальности и идеальной красоте. Я был влюблен во сне в эту католическую богоматерь, так напомнившую мне ту, которую я видел в Севилье, я чувствовал ужас греческого тела земной Беатрисы, сквозившего из-под ее багряных лохмотьев; и хотя принц Беллидор чуть не разбудил меня, слишком натуралистически напомнив о существовании реальных оперных статистов,<sup>3</sup> и мне бы хотелось, чтобы группа нищих была бы менее ярко освещена и более напоминала старую пожелтевшую живопись, тем не менее впечатление и сила сна росли непрерывно до самого последнего мгновения.

Мне совершенно не хотелось вспоминать о том, что небесной Беатрисой была В. Ф. Коммиссаржевская, что игуменья, которая мне дала так реально ощущение quattrocento, была Н. Н. Волохова, что группы рыдающих и ликующих сестер были созданы В. Э. Мейерхольдом, который проводит теперь идею нового театрального искусства. Все это не имело никакого отношения к тому цельному и частному сну, который захватил меня.

Это, я думаю, лучшая похвала театру.

О, эти католические богоматери в газовых и шелковых платьях с длинными шлейфами, с девически тонкими лицами, с темными бровями на восковом бледном лице!

Я видел такую богоматерь на улицах Севильи. Ее несли в торжественной религиозной процессии, всю увенчанную цветами. Развевались белые ленты, среди яркого дня жидким и странным золотом волновалось пламя толстых свечей, к ней оборачивались загорелые бронзовые лица, шелестели веера, а она стояла среди груды цветов, испуганная, бледная, похожая на севильянку, со скорбно приподнятыми бровями, точно живая, и белый кружевной платок дрожал в ее тонких восковых пальчиках.

Когда Богоматерь сошла со своего пьедестала, то она воистину стала сестрой Беатрисой. Когда бичи, которыми хотят бичевать сестру Беатрису, расцветают белыми лилиями, то монастырь перестает быть монастырем — мы, зрители, видим его в нашем сне оторванным от земли, как некую райскую обитель, где живет чистая душа небесной Беатрисы, которая все утончается и очищается, по мере того как тело земной Беатрисы горит и искается в огне земной страсти и земного греха.

И когда та — земная Беатриса приходит назад на небо в своих багряных бархатных лохмотьях, то она ничего не знает о том, что каждый ее грех на земле был новым лучом ее сияния на небе. И она умирает, богохульствуя и богоборствуя до последней минуты.

Против обновленного театра В. Ф. Коммиссаржевской в петербургской прессе и в публике поднялся целый ряд протестов и насмешек.<sup>4</sup> Строгие критики забыли, что таинство театрального действия совершается не на сцене, в душе зрителя.

Если актеры работают над тем, чтобы создать новый театр, то публика должна тоже работать над собой: она должна научиться смотреть.

Когда раздвигается занавес, то в душе зрителя возникает сновидение. Надо уметь ему отдаваться всецело, а не пробуждать себя каждую минуту ненужным анализом и придирчивым критицизмом.

Обвинения против театра Коммиссаржевской падают не на театр, а на критиков. Они доказывают, что наш вкус — вкус русской публики — слишком испорчен.

В театре нужно быть детьми и всецело отдаваться игре.

Нашиими любимыми игрушками в детстве бывают самые простые: куклы, имеющие слабое подобие человека, так сказать, выражающие только его принцип, а не качества; звери, которых нельзя найти ни в одной зоологии. Ребенок носит в своей душе прообразы всего мира, принципы всего существующего, а опыт дает ему только сведения о качествах вещей.

Поэтому ребенок, в первый раз попавший в зоологический сад и увидавший там льва, с полной уверенностью и с полным правом говорит, что лев совсем не похож.

В душе ребенка есть та сокровенная сила сновидений, которая из каждого семени, занесенного в душу из внешнего мира, мгновенно — подобно индусским иоги — выращивает дерево, одетое листвой. Игрушки, сделанные красиво и сложно, обладающие каким-нибудь сложным механизмом, говорящие «папа» и «мама», закрывающие и открывающие глаза, не нравятся детям. Их сложность убивает их фантазию. С этими игрушками нельзя играть.

Но зато бывает очень интересно их сломать, разобрать, узнать их механизм, найти зубчатое колесо у них в животе и потом их выбросить.

Наше отношение к театру совершенно тождественно с отношением детей к игрушкам.

Нас избаловали, мы пресытились. В течение многих десятков лет нам дарили очень сложные и очень красивые механические игрушки. Мы разбирали их очень подробно по частям, любовались, как они сделаны, и совершенно отучились просто играть ими.

Нам все нужно предварительно разобрать по частям, т. е. сломать. А раз зная, как сделано, никогда нельзя вернуться к первоначальному девственному впечатлению художественной цельности.

Поэтому наивные рабочие, которые со страстным увлечением смотрят раздирающую мелодраму с галерки «Folies dramatiques» и бросают в злодея апельсинными корками, гораздо ближе к истине в понимании истинного сценического действия, чем умный и образованный театральный критик, который тонко и внимательно замечает каждый жест, каждую интонацию актера и ни на минуту не поддается иллюзии сонного видения.

Мы все стали умными и образованными критиками. Всех нас интересует только то, как сделана данная игрушка. Отрешиться от своей аналитической способности совершенно — разумеется не надо, но ей не место в театральной зале, когда занавес раздвинут.

Творить театр можно только в той сокровенной части души зрителей, где в детстве рождались игры и где теперь рождаются сны.

В театре надо уметь внимательно спать.

Русской публике придется долго и с большим трудом отучаться от реалистических искажений сцены, но сила нашего сонного сознания слишком велика, и она воспрянет тотчас же, как только мы приучимся на время отказываться от пустого критицизма.

### «ГАМЛЕТ» НА СЦЕНЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Постановка «Гамлета» в Художественном театре заинтересовывает, пожалуй, прежде всего первым применением на русской сцене гордон-краговских «ширм».<sup>1</sup>

«Ширмы» дают тон и характер всей постановке, ширмы вызывают главные нарекания и упреки.

Талантливый московский рассказчик В. Ф. Лебедев, так остро отмечающий веяния и настроения публики, в сцене «Театральный разъезд после „Гамлета“» изображает, как выходящие из театра с недоумением спрашивают друг у друга: «Нет, скажите, что это — успех или неуспех?».<sup>2</sup>

Критики высказываются против. Публика же переполняет театр. Достать билетов нет возможности. Обычный разлад между критикой и мнениями публики! Прямого порыва восторга нет, но интерес увидеть — громаден. Новизна приемов так велика, что перевешивает интерес драматический. Это «Гамлет» на новом сценическом языке.

Сперва о «ширмах». Они дают монументальную архитектурность сцене. В каких бы комбинациях вы их ни располагали, — они всегда строго конструктивны. В них сохраняется логика больших каменных масс, подчиненных законам тяжести и перспективы. Они создают обстановку нейтральную в стиле каменно-медного пейзажа в грэзе Бодлэра.<sup>3</sup> Для пьес символических, совершающихся вне времени и пространства, и для трагедий, развивающихся в условных странах и эпохах, — это, без сомнения, подходящая обстановка.

Если хотите — это «кубизм», но кубизм в том смысле, в котором был кубистом Врубель, когда живую плоть он окружал кристаллическими

массами складок одежд и перьев, чтобы посредством кристалла и камня выявить то нежное и трепетное горение жизни, которое, внутренно, качественно отличает живое от мертвого. Человеческая фигура на фоне «ширм» — звучит полнее и глубже, чем на фоне написанных декораций. Они являются прекрасным *резонатором* жеста. Это идеальная обстановка для мейтерлинковских пьес первого периода, и можно только пожалеть, что Художественный театр не вступил на этот путь в эпоху постановки «Слепых» и «Там, внутри».<sup>4</sup>

Вот — положительные качества ширм. Трудности начинаются тогда, когда в эту отвлеченную обстановку бывает необходимо ввести вещи, мебель, украшения — признаки места и времени. Лежанки и кресла, орнаменты стен и капители колонн, когда они появляются в «Гамлете», невольно приобретают характер стиля сецессион,<sup>5</sup> что дает впечатление очень неприятное и лживое. И едва ли есть какая-нибудь возможность внести эти подробности в каменную пустоту такой сцены. Между тем, надо заметить, костюмы и украшения человека вяжутся с ней какие угодно.

Освещение при ширмах играет, конечно, очень важную роль, создавая ту архитектурную игру теней, которая дает рельеф и глубину. В этом главный смысл света. Поэтому в «Гамлете» лучше всего те картины, которые освещены косыми столбами белых лучей, падающими из невидимых, но предполагаемых окон. Но многоцветные пятна света, выступающие из стен, и плоскости, освещенные попеременными зелеными и лиловыми светами, которыми изобилуют многолюдные сцены «Гамлета», кажутся то чересчур изысканными, то дешевыми.

Отвлеченная пустота декораций сама по себе уже выражает символическое значение всего происходящего и помимо сознательных намерений театра создает новые толкования трагедии. Этому свойству самой обстановки приписываю я то значение, которое приобретают три вводные сцены, составляющие первый акт (явление духа солдатам, тронная речь короля, разговор Лаэрта с Офелией). Они по отношению ко всей трагедии становятся прологом — соответствующим прологу-пантомиме, которым открывается сцена на сцене. По смыслу они только введение, а между тем в них намечено уже все дальнейшее развитие трагедии, как в музыкальной увертюре. Поэтому и постановка второй сцены (тронная речь) является такой удачной. Гамлет сидит одиноко на темной авансцене, удаленный от глубины сцены, где, как золотой иконостас, подымается трон с королем и королевой, окруженный иерархическими кругами придворных. Сцене придан характер видения Гамлета, что как нельзя лучше вяжется с предшествующим появлением тени, заранее указывающим, что все развитие трагедии будет совершаться во внутренней камер-обскуре души, где мысли, волнения и страсти являются такими же реальностями, как жизненные обстоятельства.

Этот символический пролог дает зрителю два ценных мифологических указания. С одной стороны, становится ясно, что безумие Гамлета не вполне притворно, что, предупреждая о нем Горацио (*ratio* — по толкованию бэконianцев), он хочет сохранить за собой свободу пребывания в этом

мире, где отвлеченное становится осязаемым и видимым, с другой же стороны — объясняет грубо реальный характер иронии и сарказмов принца, так как ими, их ультрареализмом он поддерживает нарушенное равновесие своей души, регулирует разорванное соотношение между миром физическим и миром страстным.

Постановка «Гамлете» как бы отражает внутреннее построение трагедии... Трагедия Гамлете сходна с трагедией Эдипа, с тою разницей, что не он убил своего отца и не он женился на своей матери, а его дядя. Преступление, о котором он узнает так же постепенно, как Эдип, для него не личное, а родовое. Он из сына должен стать судьей своей матери. Вина его облегчается, но ответственность усложняется. Но в нем нет того единства воли, чувства и мысли, которое свойственно героям античных трагедий.

В Гамлете вложена душа человека XVI века. Это поворотный момент в развитии европейского духа. Им начинается гипертрофия мысли, отмечающая современную Европу.

В этом веке Дон-Кихот, в котором воля и чувство действуют вне руководства мысли, впервые начинает быть смешным; это век самых жестоких нравов и самых изысканных предательств. И Гамлет пророчественный выродок своего века. Он связан с ним, но лишь как одно из отдаленнейших его последствий. В нем мысль пронизывает чувство и парализует волю. Чувство, пронизанное сознанием, — это совесть. «Гамлет» — трагедия совести и в этом смысле прообраз тех трагедий, которые суждено пережить славянской душе, которая переживает распадение воли, чувства и сознания. Это делает судьбу Гамлете особенно понятной и пророческой для России. «Гамлет» для России почти что национальная трагедия. В каких бы вариантах и толкованиях она ни изображалась, ей трудно не захватывать сердце русской толпы.

Гамлет в толковании Качалова очень умный Гамлет. Он умеет заинтересовать ходом своих мыслей, дать почувствовать трагизм и смысл своей иронии. Качаловское искусство владения паузами здесь доведено до совершенства. Но моменты патетические — не его сила. Его Гамлет противоположен Гамлете Мочалова, насколько мы можем судить по сохранившимся описаниям. Он не на высоте во всех тех местах, которые составляли славу последнего, и владеет тем, что составляло слабости того.

Ирония Гамлете — вот что лучше всего удается Качалову. Немного мешает только то, что в его голосе слишком часто звучат интонации всех бесов века сего, на изображении которых специализировался Качалов — от Анатемы до Бранда и до черта Ивана Карамазова.<sup>6</sup>

С чем трудно примириться — это с Офелией (Гзовская), в том толковании, которое ей дано.

В сценах начальных она кукольно-красива и всем своим существом передает скромность, покорность родителям и глупость сквозь призму вечной женственности. В сцене же безумия она изображает с клинической точностью идиотку, юродивую, слабодушную от рождения.

Это реалистическое толкование характера Офелии, лишенной всякой обычной идеализации, принадлежит Гордону Крегу, который утверждает, что оно в традициях старого английского театра, и находит этому оправда-

ние, с одной стороны, в словах царедворца об ней, где говорится о том, как она строит гримасы и показывает язык (это место, по-видимому, смягчено в русском переводе), а с другой стороны — в общем толковании характера Офелии: она послушная дочь, скромная и недалекая девушка; она находится в таком безусловном повиновении у своего отца, что ей даже и в голову не приходит, что она совершает предательство, когда ведет по его приказанию длинный разговор с Гамлетом, зная, что их подслушивают. В ней нет ни одного волокна того вещества, из которого делаются героини. Будь она героиней, положение Гамлета было бы не так безнадежно. Ему было бы на кого опереться. Трагические события ее жизни не только не пробуждают ее духа, но гасят в ней то небольшое пламя сознания, которым она жила. Ей не с чего сходить с ума. Она становится слабоумной.

Это толкование противоречит, конечно, общепринятым русским представлениям об Офелии, но ему нельзя отказать в последовательности. Оно смущает, но оно убедительно.

Общий замысел постановки был — дать всю трагедию как «моно-драму» Гамлета. Но этот план не выдержан во всей последовательности, и это вызвано, конечно, чувством меры. Всюду разбросаны явные намеки на то, что все это лишь как бы представляется Гамлету, но в то же время всё и все имеют свое реальное, независимое от его представлений, бытие. Даная действительная реальность, но в некоторых искажениях, соответствующих переживаниям Гамлета. Конечно, только так и возможно моно-драматическое толкование театра, иначе мы впадаем в карикатурные преувеличения Евреинова.<sup>7</sup>

### «MISERERE»

Хотя «Miserere» Юшкевича не имеет успеха в Художественном театре, однако наравне с хулителями у пьесы есть и горячие поклонники, которые ценят и ее символизм и реализм и утверждают даже, по слухам, что русский театр не давал ничего подобного со времен Чехова. Мы, однако, не разделяем этого мнения. Сам Юшкевич утверждает свою эволюцию от Чехова и отрицает свое родство с Метерлинком, хотя последнее, пожалуй, более заметно, чем первое.

Вообще и Чехова, и Метерлинка можно рассматривать как еретиков современной русской драматургии. В «последствиях» Чехова виноват отчасти и Художественный театр. Чехов не был вовсе драматургом, хотя и писал прекрасные пьесы. Художественный театр блестяще разрешил вопрос о том, как эти пьесы, несмотря на всю их несценичность, могут быть показаны на сцене, не теряя ни одного из их художественных достоинств. А теперь в результате создалось то, что драматурги, как Юшкевич, возвели недочеты Чехова в догмат и считают для театральной пьесы отсутствие действия обязательным. Чехов только при крайней индивидуализации и сжатости художественных характеристик действующих лиц и сумел достичь того, чтобы на место *действия* подставить *состояние и настроение* (что требовалось и моральной атмосферой его героев и его эпохи — в этом была художественная правда), и нужна была вся опытность и любовь

к нему Художественного театра, чтобы оправдать его попытку. Между тем Юшкевич, возводя в догмат отсутствие сценического действия, настолько мало индивидуализирует своих героев, что их можно слить по три, по четыре в одно лицо, без всякого ущерба для замысла.

Метерлинк — другой ересиарх современных русских драматургов, и притом более сознательно-ответственный за свои ереси. Есть нелепость в самом понятии «символический театр», потому что театр по существу своему символичен и не может быть иным, хотя бы придерживался самых натуралистических тенденций. Театральное действие само по себе не может совершаться нигде, как во внутренней, преображающей сфере души зрителя — там, где имеют ценность уже не вещи и существа, а их знаки и имена. В душе зрителя все, что происходит на сцене, естественным процессом познания становится символом жизни. Вводить нарочитый символизм в драму, это значит вместо свежих плодов кормить зрителя пищей, переваренной и наполовину переваренной. Всякая символическая пьеса производит такое впечатление: причем же здесь зритель? Автор сам просмотрел свое произведение, понял его, истолковал, им насладился, вывел из него поучение, и зрителю совершенно нечего делать и незачем присутствовать при этих авторских интимностях. Такое впечатление производит на сцене и символизм Метерлинка. И сам Метерлинк, как художник большого вкуса, прекрасно понимал это свойство театра, почему и назвал свои пьесы «Театром для марионеток».<sup>1</sup> При такой интерпретации символические пьесы, действительно, могут быть прекрасны. Но живой актер, живой человек — сам по себе слишком громадный органический символ, и одним присутствием своим он подавляет мозговые символы драматурга.

Когда Метерлинк стал писать не для марионеток, а для настоящего театра, он совершенно изменил свои приемы, как например в «Монне Ванне».<sup>2</sup> Только у него не хватило мужества воспретить постановки своих пьес на сцене, когда начались попытки в этой области, что было прямою его обязанностью... За «Жизнь человека», за «Царя Голода», за «Черные маски»<sup>3</sup> на Страшном суде будет отвечать, конечно, Метерлинк. Но вернемся к «Miserere». Отрывочные слова, произносимые в пространство, это — «я люблю Тину», которым как метрономом должен отбиваться ритм пьесы, эти нищие на кладбище, похожие на «Слепых»,<sup>4</sup> это — «Девушки и юноши, праздник жизни кончился», или — «Между жизнью и смертью только маленький мостик», — все это ляжет на совесть Метерлинка.

Мне случилось говорить с Юшкевичем после «Miserere». Когда я высказал ему свое мнение о том, что пьеса плоха, он убежденно и радостно сказал: «Я берусь вас убедить в том, что это хорошая пьеса». По-моему, он в этом не убедил меня, но я услышал от него много интересных и неожиданных вещей, которые остаются тайной для непосвященных. Так, я узнал, что маленький мальчик, который во втором действии пьет кофе и ест бутерброды, — это «Маленький Мессия», что Тина — это «Эрос народа»,<sup>5</sup> идеал нации (почему же только этот «идеал» должен сам убить себя?), что высшее мистическое познание смерти скрыто в Эли, что когда восьмом акте (пропущенном в постановке) Эли подымает руки и падает мертв-

вый, — это значит, что он зарезался. Все эти заветные мысли Юшкевич постарался скрыть так, чтобы «нельзя было догадаться». Это ему очень удалось.

Во всех реализациях Художественного театра всегда есть одно большое достоинство: они настолько тщательны и любовно-добросовестны, что с очевидностью выявляют все достоинства и недостатки пьесы и свой верный и неверный метод. Тут уже никак нельзя сослаться на непонимание или на небрежность исполнения. Постановка Художественного театра сама по себе — лучшая критика «Miserere».

— Я люблю Тину... Я купил себе новый галстук...<sup>6</sup> Я заплатил за него шестьдесят копеек, а Тина не хочет смотреть на меня... Я купил себе новую шляпу, я заплатил за нее два рубля пятьдесят копеек. А Тина не хочет меня... Я пойду сегодня в погреб и там спрошу себе самого крепкого вина на два рубля...

Это — пафос мужской любви.

— У Левки тонкие губы... Левка всегда был первым... Как он говорит: «когда мы делали забастовку...», «когда я был демократом»...

Это — лиризм женской преданности.

— Отчего отошел дух гнева от молодежи?.. Теперь вы пьете вино, как пьяницы. Слова ваши мертвые, и вы любите девушек. Правду — вы разлюбили.

Это — гражданская тенденция.

— Я надела новые башмачки и купила себе новые гребенки, я сделала себе прическу кæk-уок, я надушилась одеколоном.

Это — девичья наивность.

— Юноша должен стать перед девушкой на колени, а девушка должна отвернуться...

Это — женский демонизм.

— К чему это?.. И тебя нет, и мамы нет, и комнаты нет, и меня нет...

Это — философский лейт-мотив.

— Юноши и девушки! Праздник жизни кончился... Есть лучшее, чем любовь; оно такое, что любовь перед ним кажется простым стеклышком... Между смертью и жизнью только маленький мостик, но его страшно перейти...

Это — культ Смерти.

— Вчера хоронили восемь юношей, позавчера шесть, четвертого дня — пять...

Это — статистические данные.

Пьеса Юшкевича одновременно и символическая, и гражданская, и бытовая, и романтическая. Действие ее происходит в еврейском рабочем квартале после 1905 года. Все юноши этого квартала поголовно влюблены в Гзовскую (Тину), несмотря на то, что она сделала все, чтобы казаться некрасивой, неинтересной и безвкусно одетой (все это ей удалось). Тем не менее она неотвратима, и все увидевшие ее убивают себя, предвари-

тельно спившись в погребке. Тайна ее власти в том, что она «знает лучшее, чем любовь». Но не она сама изобретательница этой теории. Идейным вождем самоубийц является Марьим — *esprit fort*\* всей пьесы — которая в конце каждого акта говорит: «К чему это?»

Трагический узел пьесы: Зинка (Коренева) любит Левку (Болеславского). Левка любит Тину (Гзовскую). Тина не любит Левки, но была бы не прочь «самоубиться» вместе с ним. Левка, чтобы отомстить Тине, женится на Зинке, но во время свадьбы приходит Тина и затанцовывает Левку в инфернальном вальсе. Левка обещает ей умереть вместе. А наивные еврейские старцы повторяют с гордостью: «Наши дети становятся мужами». На этом заканчивается пьеса в Художественном театре, но не в рукописи. По тексту следует еще акт, в котором действуют те, которые «самоубились» во время первых семи актов и умерли еще до начала пьесы. Но потом оказывается, что вообще всего этого не было, а что это только сон, который видит маленький мальчик Эли, действующий, впрочем, в самой пьесе в качестве восемнадцатилетнего юноши. Последний акт заканчивается тем, что мальчик просыпается, но тотчас же и умирает без всякой видимой причины.

Все драматическое действие пьесы исчерпывается двумя лицами — Зинкой и Левкой (для Тины в ее собственных интересах было бы лучше не появляться на сцене). Для быта и для самоубийств достаточно было бы шести лиц (Этель, Хавка, Эли, Нахман, Мирон, Маня).

Таким образом, принимая в соображение, что в пьесе заняты 72 (*семьдесят два*) актера, мы должны признать, что драматическое ее содержание разжижено ровно в тридцать один раз, а бытовое — в двенадцать раз.

Впрочем, если выпустить пятьдесят четыре действующих лица, шесть актов и не свойственный таланту С. Юшкевича символизм, то могла бы получиться недурная, очень выдержанная и спечичная пьеса из еврейского быта в двух актах. Потому что все далеко не так плохо в пьесе Юшкевича, как может показаться с первого раза. Многое верно наблюдело и хорошо передано. Только он не имеет никакого представления о драматическом действии и о спечической экономии, и его губят попытки на символизм.

В пьесе принимают участие исключительно молодые силы Художественного театра. Она поставлена очень хорошо, тщательно и с тактом. Малейшие намеки на спечичность развернуты и художественно разработаны. Еврейский быт и еврейские типы переданы верно, точно и жизненно.<sup>7</sup> Это мертворожденное дитя делает честь своим исполнителям.

---

\* светлая голова (франц.).

