



ЛИЦА И МАСКИ

ОРГАНИЗМ ТЕАТРА

I

Театр есть слияние трех отдельных стихий — стихии актера, стихии поэта и стихии зрителя — в едином моменте.

Актер, поэт, зритель — это осязаемые маски тех трех основных элементов, которые образуют каждое произведение искусства.

Момент жизненного переживания, момент творческого осуществления и момент понимания — вот три элемента, без которых невозможно бытие художественного произведения. Они неизбежно соприсутствуют как в музыке, так и в живописи, так и в поэзии. Так они могут осуществляться последовательно в одном и том же лице, хотя это не неизбежно.

Возьмем возникновение поэтического произведения. Сперва момент жизненного переживания, доступный любому человеку, но только из поэта делающий поэта. Гете требовал, чтобы в основе каждого художественного произведения лежал случай жизни.¹

Затем, иногда спустя много лет, творческое осуществление: смутное жизненное переживание воплощается в слова. Слова могут говорить о совершенно ином, но жизнь, их одухотворяющую, будет давать отстоявшаяся *воля* пережитого.

Эта *воля* скрыта в них потенциально. Она проявится и вспыхнет только в последний момент, определяющий бытие произведения, — в момент понимания. Момент понимания по объективному значению своему в искусстве не только не ниже, но, может быть, выше, чем творчество.

Художественное произведение начинает существовать как живая и действующая воля не с того момента, когда оно создано, а с того, — когда оно понято и принято.

Первым понимаемым произведением может быть сам же поэт. Вся заключительная работа и окончательная художественная отделка основаны на этом понимании.

Но точно так же как первый момент жизненного переживания, так и третий момент понимания могут, но вовсе не должны совмещаться в одном лице. Поэт может создать произведения, одухотворенные волей не своих, а чужих переживаний, интуитивно им понятых, и в то же время может сам совершенно не понимать им созданного. Мы имеем слишком

много примеров такого непонимания, и слова Белинского молодому Достоевскому: «Да понимаете ли вы сами, *что* вы написали?»² — останутся классической формулой. Творческий акт понимания принадлежит читателю, которым в данном случае был Белинский, и от талантливости, восприимчивости или бездарности читателя зависят бытие и судьба произведения.

Ясно, что здесь мы имеем дело с правильно построенной триадой: переживание — это положение, творчество, по внутреннему смыслу своему противоречащее переживанию, — противоположение, понимание — обобщение. То, что существует в виде отдельных идеальных и разновременных моментов в каждом из простых искусств, мы видим — в виде трех конкретных сил, слившихся в одном и том же мгновении, — в сложном искусстве театра.

Драматург дает схему жизненного переживания, чертеж устремлений воли. Актер, по самой природе своей составляющий противоположение драматургу, ищет для этой воли в глубине самого себя жестов, мимики, интонаций — словом, живого воплощения.

Противоположные устремления драматурга и актера должны быть слиты в понимании зрителя, чтобы сделаться театром. Зритель — такое же действующее лицо в театре, как и они. От его талантливости и от его бездарности всецело зависят глубина и значительность тех тез и антитез, широта тех размахов маятника, которые он может претворить и синтезировать своим пониманием.

В области мысли моменты творчества и понимания могут быть разделены между собою не только годами, но даже столетиями, как мы видим на примерах Леонардо да Винчи, Ронсара или Вико.³ В театре же все три стихии должны слиться в одном мгновении сценического действия, иначе они не осуществляются никогда.

Это создает для театра условия существования, отличающие его от других искусств:

Театр не может творить для будущих поколений, — он творит только для настоящего.

Театр всецело зависит от уровня понимания своей публики и служит в случае своего успеха точным указателем высоты этого уровня для своего времени.

Театр осуществляется не на сцене, а в душе зрителя.

Таким образом, главным творцом и художником в театре является зритель. Без утверждения его восторга ни один замысел поэта, ни одно воплощение актера, как бы гениально ни были они задуманы, не могут получить своего осуществления.

Это создает для художников театра совершенно иные условия работы, чем в других искусствах. Здесь не может ставиться цель опередить свое время. У них одна задача, и более трудная и более глубокая, — понять и изучить основные струны души своего поколения настолько, чтобы играть на них, как на скрипке.

Необходимость считаться с моральным и эстетическим уровнем своего времени вынуждает драматургов к известной примитивности и упрощен-

ности, а одновременно создает то, что спустя века они являются для нас гениальными не только личным своим гением, но и гением всей своей эпохи.

Каждая страна и каждое десятилетие имеют именно тот *театр*, которого они заслуживают. Это нужно понимать буквально, потому что *драматическая литература* всегда находится впереди своей эпохи.

За последние годы постоянно приходится слышать жалобы театральных режиссеров на переживаемый кризис театра.

«Нельзя ли заменить актера каким-нибудь более подходящим материалом?» — спрашивают одни.

«Если драматурги не дают нам того, что нужно для сцены, то мы обойдемся и без них»,⁴ — заявляют другие.

Такое отрицание то одного, то другого из трех элементов, составляющих театр, свидетельствует о том, что разлад действительно существует.

Поэт, актер и зритель не находятся в достаточном согласии между собою, чтобы встретиться в едином миге понимания.

II

Режиссер по своему положению в театре является носителем замысла драматурга, руководителем творчества актера и пониманием идеального зрителя. Он тот, для кого театр является таким же простым искусством, как лирика для поэта и картина для живописца. Он объединяет в себе триаду театра. Поэтому в эпохи процветания театра, т. е. полной гармонии элементов, режиссер не виден, не осязаем и неизвестен. Он исполняет свое дело незаметно. Слабый нажим правящей руки — и его роль исполнена. Ему не нужно ни инициативы, ни изобретательности.

Но если начинается разлад между зрителем, актером и автором, то режиссер силою вещей выдвигается на первое место. Он ответственен за равновесие сил в жизни театра и потому должен восполнить то, чего недостает в данный момент.

Нервность, изобретательность и талантливость современных режиссеров больше, чем все иные признаки, свидетельствуют о разладе театра.

Одни режиссеры видят корень зла в несовершенстве актера, другие — в невежестве драматургов относительно условий и потребностей сцены. Правы и те, и другие. Но то, что и актеры разучились играть и драматурги — писать, указывает, что это два разветвления одной причины, которую надо искать в душе зрителя.

III

Постараемся взглянуть на организм театра, взяв точкой опоры не драматурга, не актера, а зрителя.

История возникновения театра из Дионисовых действий,⁵ так, как ее представляют в настоящее время, является в виде постепенного отказа

участников священной оргии от активности посредством выделения из своей среды сперва хора, потом одного, двух и, наконец, многих актеров.

Театр возникает из очистительных обрядов. Бессознательные наплывы звериной воли и страсти, свойственные первобытному человеку, пронзаются музыкальным ритмом и находят исход в танце. Здесь и актер и зритель слиты воедино. Затем, когда хор и актер выделяются из сонма, то очистительный обряд для зрителя перестает быть действием, а становится очистительным видением, очистительным сновидением. Зритель современный остается по-прежнему тем же бессознательным и наивным первобытным человеком, приходящим в театр для очищения от своей звериной тоски и преизбытка звериных сил, но происходит перемещение реальностей: то, что он раньше совершал сам действительно, теперь переносится внутрь его души. И сцена, и актер, и хор существуют реальным бытием лишь тогда, когда они живут, преображаясь в душе зрителя.

Театр — это сложный и совершенный инструмент сна.⁶

История театра глубоко и органически связана с развитием человеческого сознания. Сперва кажется, что с самого начала истории мы застаем человека обладающим одним и тем же логическим — дневным сознанием.⁷ Но мы знаем, что был же когда-то момент, когда «обезьяна сошла с ума», чтобы стать человеком.⁸ Космические образы древнейших поэм и психологические самонаблюдения говорят о том, что наше дневное сознание возникло постепенно из древнего, звериного, сонного сознания. Грандиозные, расплывчатые и яркие образы мифов свидетельствуют о том, что когда-то действительность иначе отражалась в душе человека, проникая до его сознания как бы сквозь туманную и радужную толщу сна.

Если же мы сами станем анализировать свое собственное сознание, то мы заметим, что владеем им лишь в те минуты, когда мы наблюдаем, созерцаем или анализируем. Когда мы начинаем действовать, грани его сужаются, и уже все, что находится вне путей наших целей, достигает до нас сквозь толщу сна. Дневное сознание совсем угасает в нас, когда мы действуем под влиянием эмоции или страсти. Действуя, мы неизбежно замыкаемся в круг древнего сонного сознания, и реальности внешнего мира принимают формы нашего сновидения.

Основа всякого театра — драматическое действие. Действие и сон — это одно и то же.

IV

Внутренний смысл театра нашего времени ничем не разнится от смысла первобытных Дионисовых оргий. Как те очищали человека от избытка звериной действительности и страсти, переводя их в ритм и в волю, так и современный театр освобождает зрителя от тяготящих его позывов к действию. Средства изменились и утончились: то, для чего надо было приводить себя в состояние музыкального исступления, стало совершаться посредством творимого искусством сновидения.

Зритель видит в театре сны своей звериной воли и этим очищается от них, как оргиасты освобождались танцем.

Отсюда основная задача театра — являть воочию, творить сновидения своих современников и очищать их моральное существо посредством снов от избытка стихийной действительности.

С этой точки зрения идеи о воспитательном значении театра получают новое освещение. Театр действительно служит делу утверждения общности и гражданственности, но вовсе не проповедью тех или иных идеалов, вовсе не моральными и героическими примерами (это все «литература», ничего общего с театром не имеющая), а выявлением тех преступных инстинктов, которые противоречат требованиям «закона» данного исторического момента. Любой театральная спектакль — это древний очистительный обряд.

Поэтому темой театральных пьес служит всегда нарушение закона. В эпохи стихийной и суровой воли рождается трагедия — очистительные сны о роковых страстях и о благородных порывах, нарушением закона превращающихся в преступление; в эпохи буйные и страстные процветает драма; в эпохи гражданского успокоения и счастья — бытовая и сатирическая комедия: очистительные сны о мелких любовных и общественных пороках. В каждый исторический момент у каждого народа театр представляет очистительную купель для тех возможных нарушений законности, грани которой точно определяются правовыми критериями народа.

Эсхилова «Орестейя» и «La dame de chez Maxime»⁹ с этой точки зрения являются двумя таинствами одного и того же обряда, и очистительная сила любого популярного фарса и водевиля ничем не меньше, чем очистительная сила шекспировской трагедии.

Воспитательное значение театра не в том, что он кем-то и для чего-то руководит, а в том, что он является предохранительным клапаном нравственного строя. По содержанию репертуара и по форме пьес можно всегда с точностью судить, какие преизбытки угрожают стройности человеческого общежития.

Но в этом случае отнюдь не следует смешивать драматической литературы с театром, осуществленным в сновидении зрителя. Читая тексты Шекспира и Эсхила, мы имеем дело с чистой литературой и совершенно не можем еще судить, сколько в этой литературе было «театра».

Об утверждении, о свершенности театра говорят только восторг зрителя, только аплодисменты залы.*

* П р и м е ч а н и е. Несколько примеров, когда драматическая литература, ставшая ныне классической, не стала театром¹⁰ в момент своего возникновения. Во Франции в XVII веке полный провал на сцене потерпели «Скупой», «Мещанин во дворянстве», «Мизантроп» Мольера, «Баязет», «Бригантик» и «Федра» Расина, а наибольшим сценическим успехом века были «Тимократ» Томаса Корнеля и «Le Mergure galant» Бурсо. И если нам нужно составить себе мнение о театре XVII века, то следует его составлять по этим средним пьесам средних авторов, потому что драматическая литература вышеупомянутая становится театром только в XVIII веке.

V

Причины театрального разлада, переживаемого русским театром, лежат прежде всего в душе зрителя.

Поспешно идя культурно-историческими путями, мы растянулись на несколько столетий. Нет никакой возможности провести линию уровня законности в том обществе, где мораль сверхчеловека перепутана со «страхом Божьим». В России не было никогда единого всенародного театра. Русский театр был бытовым театром то того, то иного более или менее устойчивого класса общества, то купеческим, то дворянским, то чиновничьим: то театром Островского, то театром Грибоедова и Тургенева, то театром Гоголя. Русская интеллигенция благодаря своему универсально-собирательному характеру умела обобщать эти типы театра и создала на один момент свой собственный театр — театр Чехова.

Наивность и доверчивость — вот те таланты, которыми должен обладать зритель для создания великого театра.

Но наивность в несравненно большей степени свойство культуры, чем варварства. Истинно культурному человеку свойственно с глубоким и наивным восторгом встречать все новые формы чужеземных культур; у него есть врожденный вкус к экзотизму. Варварам же свойственны скептичность и недоверчивость, а в увлечении — быстрая пресыщенность.

В русском обществе существуют одновременно: и глубокая, почти оскорбительная скептичность по отношению к формам эстетическим, которыми оно так легко пресыщается, и наивная доверчивость в области вопросов моральных, правовых и религиозных.

Основная ошибка всех театральных опытов последних лет в том, что они стремились удовлетворить эстетическим требованиям публики. Это — задача совершенно невыполнимая, так как у русской публики пока еще нет эстетических потребностей, а есть только эстетические капризы и скептицизм варварской пресыщенности, который никогда не даст возникнуть на этой почве ни одному сновидению. В этой области русская душа еще не имеет тех избытков, от которых ей было бы необходимо освободиться при помощи очистительных обрядов.

Наоборот, область моральных потребностей, в которых русская публика крайне наивна, доверчива и невзыскательна, была совершенно забыта при этих опытах.

Правда, моральные потребности русской публики выражались за последние годы в очень широких и общих идеях освободительного характера в сферах любви и в сферах политики, именно в тех областях, которые запрещены русскому театру. Но нельзя отрицать, что именно здесь и именно в последние годы очистительные обряды были совершенно необходимы и что театр как предохранительный клапан законности мог бы сыграть громадную уравновешивающую роль.

Успех пьес Леонида Андреева¹¹ указывает на характер тех сновидений, которые охотно воспринимаются душой русского зрителя. Грубая постановка моральных вопросов, декламирующий пафос, лубочная символика

мирового характера, отрывочный характер действия делает их более похожими на кошмары, чем на сны.

Что же касается эстетического театра, удовлетворяющего потребностям московской и петербургской эстетствующей интеллигенции, то он целиком состоит из пьес иностранных драматургов: Метерлинка, Ибсена, Пшибышевского, Гамсуна. . . У нас нет своих снов; мы видим сны чужих стран. Видим их иногда очень ярко, но они нас не удовлетворяют и ни от чего не очищают нас. В конце концов мы, не умея заснуть, начинаем пронизывать.

VI

Существует в настоящее время лишь одно театральное зрелище, которое безусловно владеет доверием публики. Это — кинематограф.

Элементов искусства будущего следует искать не в утончениях старого искусства, — старое должно раньше умереть, чтобы принести плод, — будущее искусство может возникнуть только из нового варварства. Таким варварством в области театра является кинематограф.¹²

Мы видели, как в театре актер постепенно оттеснял зрителя со сцены для того, чтобы стать его сновидением. В кинематографе эта линия завершается: зритель окончательно разделен с актером, — пред ним только одна световая тень действующего человека, безгласная, но одухотворенная нечеловеческой быстротой движений. И все же это видение о действии, следовательно — театр.

Популярность кинематографа основана прежде всего на том, что он — машина; а душа современного европейца обращена к машине самыми наивными и доверчивыми сторонами своими.¹³

Кинематограф дает театальному видению грубый демократизм дешевизны и общедоступности, возделенный демократизм фотографического штампа.

Кинематограф, как театр, находится в полной гармонии с тем обществом, где газета заменила книгу, а фотография — портрет. У него все данно для того, чтобы стать театром будущего. Он овладевает снами зрителя посредством своего жестокого реализма. В эстетических потребностях народных масс он заменит старый театр точно так же, как в древнем мире римские бои гладиаторов заменили греческую трагедию.¹⁴ Под гипнотизирующую музыку однообразных маршей он показывает выхваченные сырьем факты и жесты уличной жизни. В маленькой комнате с голыми стенами, напоминающей корабль хлыстовских радений, совершается тот же древний экстатический, очистительный обряд.¹⁵

Очищение от чего? Не от избытка воли и страсти, конечно, а от избытка пошлости, от повторяемости жестов и лиц, от фотографически серых красок, от однообразно-нервного кружения большого современного города. Кинематографы, вертящиеся, точно китайские молитвенные машинки, на всех углах улиц, кинематографы, ради которых в католических странах пустеют не только театры, но и церкви, — свидетельствуют о громадности той потребности очищения от обыденности, о величии скуки жизни, которая переполняет города.

Эта сторона очистительных обрядов всегда останется за кинематографом. Но когда власть над сновидениями всех городов Европы перейдет из рук Патэ и Гомона, воображение которых не может подняться выше сеансов престижитаторства и детских нравоучительных рассказов, в руки предпринимателей более изобретательных, художественных и безнравственных, то у кинематографа откроются новые возможности.¹⁶ Он сможет воскресить искусство древних мимов и освободить старый театр от бремени мелкого очистительного искусства фарсов, обозрений и кафе-шантанов, которое ему пришлось принять на себя в городах. Тогда для театра драматического останется прежняя его область сновидений воли и страсти.

С этой точки зрения значение кинематографа может быть благотельно для искусства.

ФРАНЦУЗСКИЙ И РУССКИЙ ТЕАТР

I

Когда на русской сцене приходится смотреть произведения французского театра, то как бы хорошо ни были они поставлены, переведены и сыграны, всегда остается мучительное чувство глубокой и неизбежной дисгармонии.

Никакая французская пьеса не может лечь в формы русской сцены так, чтобы они пришлись по ней вплотную, как футляр по геодезическому инструменту, так, как приходятся они театру Гоголя, Островского и Чехова.

Между тем как для немца Гауптмана, для фламандца Метерлинка, для поляка Пшибышевского русская сцена находит формы четкие и верные, иногда даже более удачные, чем на сценах их родины, самые нетрудные французские комедии, имеющие безумный успех в Париже, тускнеют, блекнут, из остроумных ставовятся плоскими, и утонченности их кажутся пошлостями.

То же самое повторяется тогда, когда французский театр делает попытку поставить пьесу русскую или немецкую. Постановки Гауптмана и Толстого в театре Антуана,¹ несмотря на все усилия его талантливого директора и всю относительную гибкость того материала, которым он располагал, были совершенно неудачны. И в неудаче этой чувствовалась не случайная ошибка замысла, а коренная историческая невозможность.

Французская сцена представляет собой музыкальный инструмент, органически сложившийся и потому слишком сложный, очень точный и совершенно не гибкий. Она так математически точно соответствует стилю французской драмы, что не может поддаваться и гнуться согласно формам иноземного искусства. И, будучи сильна своим вековым прошлым, она гнет и по-своему переделывает произведения пришлого искусства.

Истинное национальное искусство не может быть податливым и гибким. Изменения совершаются в нем изнутри и наружу проступают трудно

и туго. Столь нервные, тревожные и прихотливые искания новых сценических форм в современном русском театре можно объяснить только оскудением русской драмы, которая после Чехова не создала ничего нового.

Французский же театр является действительно национальным и так неразрывно связанным с формами своей сцены, как моллюск с извидами своей раковины.

Французские модные пьесы, с такой беспримерной ловкостью создаваемые остроумными парижскими драматургами, являются изысканными и прихотливыми цветами, которые могут цвести только в данной, а не иной точке земного шара. Для них нужна эта тесная, немного потертая, но ярко освещенная зала театра, за стеной которого шумит праздная и нарядная толпа Больших Бульваров; нужна та утонченность понимания в связи с наивностью восприятия, которая делает парижанина таким благодарным зрителем всяких зрелищ.

Если зритель совершенно лишен непосредственности и творческой силы фантазии воспринимающей и обобщающей, то как бы ни были велики таланты автора и актера, — того *сновидения*, которое является единственной реальностью сценического действия, возникнуть не может.

Как характер и рост растения определяются всецело почвой и климатом той местности, в которой оно растет, так характер театра всецело зависит от зрителя.

Москвичи, которые по сравнению с петербуржцами являют характер экспансивный и наивный, немного восточный и немного южный, представляют несравненно более благодарную почву для создания театра. И мы видим, что театр Островского, так же как и театр Чехова, создались в Москве.

Так развитие и характер парижского театра почти всецело определены особенностями и свойствами парижского народа.

Не зная близко парижанина, столь бессознательно по-южному свободного в своих нравах и в то же время столь строго ригористического и робкого во всех своих моральных убеждениях и теориях, невозможно понять французских комедий, в которых с такою откровенностью трактуются свободные нравы и в то же время с полной убежденностью и непонятной страстностью защищаются самые наивные моральные тезисы. Свобода нравов и несвобода нравственности — вот что характеризует французов последнего века.

II

Французов поражает в русских больше всего наше духовное бесстыдство.

Ни один француз, разумеется, не определит этим словом то волнующее и притягательное впечатление, которое производят на него русские, между тем это именно так.

То, что русский начинает говорить с первым незнакомцем о самом главном и самом интимном; то, что он с такой ненасытной пытливостью расспрашивает и рассказывает о тайных движениях души, — французам ка-

жется в одно и то же время и варварским, и диким, и притягательно бесстыдным, как нагота на публичному балу.

К основным чертам русского характера относится это непреодолимое стремление душевно *обнажиться*² перед первым встречным.

Сколько есть людей, которые не могут сесть в вагон железной дороги чтобы через несколько часов пути не начать подробно рассказывать случайному дорожному спутнику всей своей жизни с самыми сокровенными подробностями семейных и сердечных историй.

Стоит только вспомнить все разговоры на железной дороге в русской литературе: начало «Крейцеровой сонаты», первую главу «Идиота», несколько сцен из «Анны Карениной», многие из рассказов Глеба Успенского.

А если к этому прибавить те излияния, которые делаются в русских трактирах, под влиянием опьянения, и всегда касаются самого стыдного, позорного и скрытого, то становится совершенно понятным, что так поражает французов в русских и почему Жюль Лемэтр, разбирая «Грозу» Островского, писал:

«А что произошло дальше, вы себе можете легко представить, так как в России каждый муж, задавивший своего ребенка («Власть тьмы»), каждый студент, убивший процентщицу («Преступление и наказание»), каждая жена, изменившая своему мужу («Гроза»), ждут только удобного момента, чтобы, выйдя на людную площадь, стать на колени и всем рассказать о своем преступлении».³

Это смелое обобщение Жюля Лемэтра перестанет казаться наивным, если проникнуть глубже и шире себе представить основные черты французского духа, диаметрально обратные духу славянскому.

Мы стыдимся своих жестов и поступков; боимся, чтобы они не показались окружающим неожиданными и необъяснимыми, и потому стремимся как можно скорее посвятить зрителей в их внутренний смысл.

Между тем французы, будучи мало стыдливými во всем, что касается действия, поступков и всяких форм жизни, обладают непреодолимой стыдливостью при разоблачении тайных душевных побуждений, чувств и сложных переживаний.

Психология французских романистов, несмотря на ее утонченность, кажется неглубокой, потому что это всегда анализ самого действия, а не внутренних причин, его вызвавших.

Французы дико стыдливы во всем, что касается *переживаний*. Более спокойные и уравновешенные скрывают эту стыдливость за маской светской любезности; другие, более экспансивные, — за насмешкой, за шуткой, за французской «*blague*».*

По известному цинизму, по известному поверхностному легкомыслию и веселости, которые становятся под конец маской, органически сросшейся с лицом, можно отличить всегда людей, склонных к особой чувствительности и непосредственности впечатлений.

* шуткой (франц.).

Французы не стыдятся обнажать свое тело, но в них заложен непреодолимый стыд обнажения духа, который мы никогда до конца даже и понять не сможем.

Поэтому дух их всегда заключен в строгие и законченные формы, как в жизни, так и в искусстве, так как форма является истинной одеждой духа.

В жизни же эта стыдливость духа ведет к созданию масок.

III

Если, проходя по парижским улицам, долго следить за потоком глаз, лиц и фигур, то скоро начинаешь замечать известную ритмичную повторяемость лица.

То, что казалось раньше человеческим лицом, вполне законченным в своей индивидуальности, оказывается лишь общей формулой, одной из масок Парижа.

В тесных домах и тесных улицах, залитых огнями и углубленных зеркалами, так много перекипает, что смотреть друг другу на голые лица, на которых написано *все*, было бы слишком страшно.

Лицо, лишенное маски, в Париже дает стыдное ощущение наготы, и по этой наготы лица парижане узнают иностранцев, провинциалов и особенно русских.

Здесь живут люди, одетые в маски с головы до ног; парижанин надевает лицо так же, как платье, как шляпу, как галстук, как перчатки.

И маска эта надета не только на лице: она в жесте, в голосе, в известном обороте речи, в интонации, в повторяемой фразе, в мотиве модной песенки, в изгибе талии — во всем, что может скрыть личность.

А скрывши, отчасти и выявить, так же, как парижанка, надевая платье, выявляет наготу своего тела, ловко подобранной и обтянутой юбкой давая прочесть всю линию бедра, ноги и колена.

Маска города является естественным следствием стыдливости и самосохранения.

Люди, собравшиеся сюда для жизни возбуждающей, острой и захватывающей, маской должны свое живое лицо защищать от проституирования.

И маска так плотно прирастает к ним, что они забывают о своем лице.

Образование маски — это глубокий момент в образовании человеческого лица и личности. Маска — это священное завоевание индивидуальности духа, это « *Habeas corpus*»⁴ — право неприкосновенности своего интимного чувства, скрытого за общепринятой формулой.

Маска и мода тесно связаны друг с другом. Введение новых масок идет теми же сложными путями, которыми идет введение новой моды.

Введение же новой моды — это сложная система, выработанная вековой традицией. Здесь почти не бывает революций, насильственных переворотов и *coup d'état* *: мода течет медленно, каждый сезон вводя новую

* государственных переворотов (*франц.*).

деталь покроя, осторожно изменяя комбинации цветов и периодически возвращая к сегодняшнему дню старые образцы давно отживших мод.

Портной в Париже должен быть и археологом, и историком, и живописцем. Ему приходится работать и в Галерее эстампов в Национальной библиотеке, и внимательно следить за всеми красочными открытиями и устремлениями на картинных выставках.

Человек, не отдающий себе точного отчета об историческом значении красок импрессионистов и неоимпрессионистов, тонов Гогена, Сезанна и Матисса, никак не может быть парижским дамским портным.

Но значение одежды, создаваемой Парижем, вовсе не в том, чтобы скрыть и одеть тело; напротив: эта одежда только выявляет, раздевает и обрисовывает его. Назначение французского туалета — это скрыть и одеть дух, а вовсе не тело.

И как новые формы костюмов создаются в ученых лабораториях больших модных магазинов, — точно таким же образом новые маски духа, новые маски лица создаются в лабораториях театров, тайным сотрудничеством драматурга, актера и костюмера.

Чтобы новая человеческая маска получила право гражданства на парижских улицах, она должна появиться на сцене и быть официально закрепленной в афише и карикатуре.

IV

Парижане ходят в театр вовсе не для того, чтобы видеть сложное, страшное, голое человеческое лицо, затканное серыми паутинками жизни, — то, чего ищем мы, входя в театр: они идут, чтобы смотреть, изучать и выбирать новые маски.

И театр нигде так не соответствует потребностям публики и нигде настолько не сливается со своими зрителями, как в Париже.

Французские драматурги — это ловкие закройщики, ученые портные, которые не выходят за пределы традиционных формул сцены. Драма и комедия приняли в Париже такие же корректно-законченные формулы, как фрак, сюртук, смокинг. И драматические одежды шьются по фигуре актера с ловкостью изумительной и с искусством совершенным.

Пьесы, написанные Ростаном и Сарду для Сары Бернар и Режан, Морисом Доннэ — для М-Не Брандэс, Жюлем Ренаром для Сюзан Дебре, Вилли — для Полэр, Флерсом и Кайавэ для Евы Лавальер,⁵ — это все платья, заказанные у первоклассного портного.

Только на вековых корнях и устоях может вырастать все истинно утонченное в искусстве.

Во французской пьесе такими вековыми и окаменевшими корнями являются все драматическое действие, интрига, завязки, коллизии, положения влюбленных. Эта область доведена до математического совершенства счетной машины, и в ней исчерпаны все мыслимые комбинации сценических положений.

Жизнь же, нервы и трепет пьесы — это новые маски актеров и та бесконечно разнообразная, отливающая змеиной чешуею рябь диалога, которая

мертвую схему пьесы одевает в живую одежду слов и дает театру весь трепет жизни.

Французский театр в сценическом механизме дошел до математической схемы. Но когда в каком бы то ни было искусстве создается ряд канонических форм, из которых фантазия не имеет права выйти, это всегда удесятряет силу наблюдательности и глубину видения.

Чем уже область выбора — тем искусство теснее и интимнее связано с жизнью своей эпохи.

Поэтому французские пьесы неразделимы со своими парижскими зрителями и с криками бульваров, которые шумят за дверями театра.

Публика и актеры дробятся в бесконечных амфиладах взаимоотражений и создают тот момент эстетического наслаждения, который может расцветать, как сказочный цветок, только в известный час ночи, только в одном месте земли.

Понятно поэтому, почему среди шестидесяти театров Парижа нет ни одного, который бы сумел как следует поставить Толстого, Ибсена, Гауптмана или Чехова, — эти северные, жестокие пьесы, которые бесстыдно срывают маску с человеческого лица, обнаруживая весь ужас его.

Понятна и глубокая нелепость французских пьес, когда они переносятся на русскую сцену. Платье с чужого плеча, перекроенное неумелыми и непонимающими руками, сидит скверно, как фрак на готтентоте, и лишь стесняет движения.

Даже сыгранные французскими актерами в России, эти пьесы теряют свой смысл, так как остаются не столько непонятны, сколько ненужны зрителям.

Русский человек органически не может понять, что совсем не стыдно обнажать свое тело на сцене, но непреодолимо стыдно обнажать свою душу. А русская манера игры на сцене всем нутром, до последнего обнажения духа, французскому зрителю показалась бы только варварским бесстыдством.

Так нужно принять французский театр: он не сходит ни в какие тайники человеческого духа в поисках за жуткими тайнами, он отражает и творит только новые одежды для жизни и новые маски для духа.

За его внешними вольностями есть та стыдливость, которая для нас теперь еще совершенно непонятна, но когда-нибудь станет необходима. Это случится, когда мы вкусим яблока познания форм и после этого грехопадения устыдимся наготы своего духа.

С О В Р Е М Е Н Н Ы Й Ф Р А Н Ц У З С К И Й Т Е А Т Р *

I. ОСНОВНЫЕ ТЕЧЕНИЯ

Указывая на освещенный фасад театра, Теофиль Готье говорил братьям Гонкурам, взяв их под руки:

«Я люблю театр вот так: снаружи. Сейчас в моей ложе сидят три дамы, которые мне все расскажут. Директор театра Фурнье — человек гениальный, с ним никакой опасности новой пьесы. Каждый два-три года он возобновляет „Le pied du mouton“. Красные декорации он перекрашивает в синие, а синие в красные, вводит новый трюк или английских танцовщиц. . . В сущности, во всем, что касается театра, следовало бы поступать так. Надо, чтобы существовал один водевиль, и в нем делать маленькие изменения время от времени. Это такое гнусное искусство — театр¹. . . грубое искусство. . .».

Такие речи вел в пятидесятых годах самый блестящий из драматических критиков Франции.

Несколько лет тому назад «*Précis des critiques*», провозглашенный таковым анкетой, устроенной «*Comœdia*»,² теперешний академик Эмиль Фагэ писал:

«Современный французский театр удивляет своим единообразием; справедливо можно сказать, что каждый вечер во всех театрах Парижа играют одну и ту же пьесу под разными заглавиями.

Каким образом нация, которую считают подвижной и нетерпеливой, может наслаждаться в течение целого года тридцатью пьесами, написанными на одну тему? Адюльтер мог иметь в себе нечто пикантное в первый раз, когда он был совершен, и в первый раз, когда он был рассказан. . .

Муж, жена и любовник — вот три единства современного театра, и этот закон трех единств настолько же ненарушим, как был старый. Французы любят строгую легализацию в литературе».³

Совсем недавно Поль Гзель писал⁴ о театральном кризисе («*L'usine théâtrale*»):

«Театр в наши дни стал большой фабрикой, и каждый из наших драматургов стал заводчиком, фабрикантом.

Страшное бедствие для театра в том, что те, которые пишут с успехом театральные пьесы, получают такие громадные деньги. Со всех сторон только и слышишь, что о головокружительных барышах, осуществленных триумфаторами сцены.

Один получает ежегодно миллион с двух-трех пьес, успех которых длится. Другой строит себе дворец на доход, принесенный одной пьесой. В наши дни драматургами становятся точно таким же образом, как сгано-

* Émile Faguet. «Propos de théâtre».

Jules Lemaître. «Impressions de théâtre».

Alphonse Séché et Jules Bertaut. «L'Évolution du théâtre contemporain».

Paul de Saint-Victor. «Le théâtre contemporain».

Théophile Gautier. «Histoire du romantisme».

вятся фабрикантами обуви. . . И для того и для другого достаточно одних и тех же способностей. Единственное различие в том, что мерку приходится снимать с мозга, а не с ноги потребителя: обе операции более схожи, чем это можно предположить. . . А затем остается только выкроить куски кожи или диалога по обычным патронам, а главное — согласно моде.

Можно наблюдать молодых людей двадцати, двадцати двух лет, которые, желая быстро приобрести состояние и имея шишку практической сметки, посвящают себя фабрикации театральных пьес. Они ничего еще не видели, ничего не наблюдали, ничему не учились. . . Они проштудировали обычные рецепты знаменитых поставщиков театра, они их применяют, и это удается им прекрасно.

Каждый кидается на театр, как на добычу. Романисты говорят: „Оставим роман, который приносит слишком мало, будем делать пьесы!“.

Несколько лет назад один критик (Жорж Польти), прочитав в „Разговорах Гете с Эккерманом“, что великий немецкий поэт насчитывал тридцать шесть драматических положений,⁵ не указывая при этом каких, попытался найти это число театральных комбинаций в пьесах всех стран и всех народов. Он легко достиг желаемой цифры. Если бы он попробовал совершить ту же операцию над современными пьесами, едва ли бы смог он открыть больше четырех основных драматических положений: 1) будут ли они счастливы или нет? 2) изменит или не изменит? 3) разойдутся или не разойдутся? 4) простит или нет?

И в сущности, все эти четыре типа свободно можно свести к одному: будут ли они счастливы?».

Эти три единодушных мнения, собранные на разных концах последнего полувека, свидетельствуют о положительном и неуклонном процветании французского театра. Не будем смущены раздраженной интонацией и отрицающими парадоксами этих трех неравных критических умов. Под проклятиями Валаама⁶ скрываются часто бессознательные благословения. Утверждения, сквозящие сквозь формы отрицания, приобретают бóльшую убедительную силу.

Когда Теофиль Готье иронизирует о существовании одного водевиля, в котором время от времени делаются некоторые изменения, и когда Фагэ спустя сорок лет свидетельствует о том, что этот водевиль существует, что «во всех театрах Парижа каждый вечер играют одну и ту же пьесу под различными именами», и когда Поль Гзель удостоверяет, что эта пьеса может быть написана любым человеком с практическим складом ума, который сумеет воспользоваться готовыми драматическими рецептами и верно снять мерку с мозгов своих современников, то получается законченная картина широкого и органического развития театра, ставшего всенародным искусством (или продолжающего быть им, так как это положение вещей длится во Франции в течение четырех столетий).

Все три мнения говорят, разумеется, не о вершинах искусства, не о цветениях творчества, а о массовой совокупности художественного производства, т. е. о ремесленных основах мастерства. Общедоступность и осуществимость драматических произведений, о которой говорит Поль Гзель, указывает на то, что мы имеем дело с питательной подпочвой искусства,

благоприятной для самых великих произведений. Вспомним слова Тэна о том, что во времена Перикла любой афинянин мог вылепить порядочную статую,⁷ во времена Шекспира любой англичанин мог бы написать посредственную драму, а в наше время каждый может при случае написать приличную газетную статью.

Это — мнение историка искусства, которому доступен ретроспективный взгляд на художественные произведения. Критики же, говоря о современности, называют эту же самую подпочву пошлостью, банальностью, общим местом, потому что это именно те имена, которые точно определяют отношение художников к органическим процессам искусства, воспринимаемым, как творчество. Это — отношение цветка к корню растения.

Плиний Младший говорил те же слова о произведениях живописи⁸ той эпохи, от которой нам остались работы помпейских ремесленников, и такие же речи были бы возможны в устах любого из современников Перикла по отношению к танагрским статуэткам.⁹

А мы и в тех и в других читаем о коллективном гении народа.

Критики, на обязанности которых лежит следить изо дня в день за развитием искусства, неизбежно теряют чувство точных соотношений. Великие произведения благодаря условиям исторической перспективы становятся видимы среди окружающих мелочей только спустя известный промежуток времени. В момент своего появления они неизбежно затерты среди произведений среднего качества. Это «среднее качество» для еженедельного критика становится с течением времени нестерпимым. Оно для него хуже плохого, потому что для того чтобы написать истинно плохое произведение, все же нужно обладать подлинным талантом.

Плохое искусство раздражает, тревожит, будит оскорбленный вкус. И этим оно становится иногда близко искусству хорошему, но слишком новому и непривычному. Первые впечатления того и другого иногда так совпадают, что нужен продолжительный промежуток времени, чтобы анализировать причину раздражения вкуса и найти в себе окончательный приговор. Первое прикосновение к новой красоте слишком часто сопровождается инстинктивным протестом против нее. Поэтому раздражение публики всегда сопровождает появление истинных и больших произведений искусства.

Искусство среднее таит в себе яды для индивидуального сознания критика более опасные. Оно успокаивает, оно умеет понравиться пассивным областям нашего вкуса. Оно незаметно понижает нашу требовательность.

Поэтому у таких художников, как Теофиль Готье, мысль которых была прикована денежными цепями к тачке драматического фельетона,¹⁰ рождается справедливый протест против среднего искусства. С этим средним искусством приходится иметь дело ежедневно, ежечасно, и немудрено поэтому, что произведения истинно ценные и крупные они склонны выводить из граней своей эпохи и рассматривать не как плод текущего дня, а лишь как запоздавший дар прошлого или завязь будущего.

Это повторялось со всеми критиками, которые следили за текущим мигом изо дня в день.

Если мы развернем годовые обзоры русской литературы Белинского¹¹ за сороковые годы, то мы увидим, что он тоже жалуется на упадок литературы, между тем как именно в эти годы появляются последние произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, и он сам отмечает первые выступления Тургенева, Достоевского, Гончарова.

Так бывает всегда: нервный вкус, удрученный наводнением средней литературы, забывает о существовании большого искусства, а когда оно встречается на его пути, то выделяет его из настоящего момента.

Это понятно психологически, хотя и ошибочно с точки зрения исторической. Широко́е развитие, процветание и успех среднего искусства может указывать только на возможность и на близость великих осуществлений и достижений, которые мы называем гениальными.

То, что мы называем «пошлостью», есть только признак глубокого и органического развития искусства; лишь на этой основе может возникнуть истинная утонченность, необходимая точность оттенков. Средняя литература есть тот канонический фундамент, на котором может укрепиться и стать твердой ногой индивидуальность. И это движение упора чаще всего имеет лик отрицания.

Тот же Поль Гзель в конце своей беспощадной статьи о положении современного французского театра выделяет десяток имен действительных мастеров драмы, как Поль Эрвье, Мирбо, Куртелин, Леметр, Батайль, Фабр и т. д.

Десяток имен настоящих, вполне художественных драматургов, это очень много!

Это же положение вещей констатирует и Фагэ.

«Театр во все времена, — говорит он, — с одной стороны, имеет технический фонд, который построен согласно формулам эпохи, а с другой стороны — художественную область, которая одна только и идет в счет; она создается индивидуальными концепциями отдельных художников литературы. Другими словами, театр во все времена имеет свои магазины готового платья, и рядом своих портных-художников.

Театр, согласно формуле времени, в XVII веке это — все классические трагедии целой сотни второстепенных драматургов, которые копируют один другого; а за ними оригинальный театр, который не отвечает потребностям ежедневного потребления, но лишь интеллектуальным вкусам публики: Корнель, Мольер, Расин.

В XVIII веке — традиционный театр: опять классические трагедии и комедии, называемые „характерами“ — Ла-Брюйер, переложенный в диалог. Театр художественный и оригинальный: Мариво, Лесаж, Пирон, Грессе.

В XIX веке — промышленный театр: все комедии — в жанре Скриба и бесконечные водевили, построенные на *qui pro quo*. Оригинальный театр: с одной стороны, Виктор Гюго, с другой — Ожье, Дюма. . . В наши дни для ежедневного потребления существует комедия роганосная (*Comédie cocuestre*), в которой искусству нечего делать. Комедия роганосная сменила комедию с интригой, вышедшей из моды, и устаревший водевиль. Комедия роганосная — это магазин готового платья».¹²

Но в чем же истинный нерв драматического искусства Франции наших дней? Кто творцы художественной драматургии XIX века? Предоставим голос тому же Фагэ:

«Следует обратить внимание на то, что драматурги наших дней пробивают новые пути во все стороны вне адюльтера, быть может, с большим успехом, чем в какую бы то ни было иную эпоху. Не говоря уже о драме исторической, которая представляет жанр, вечно оспариваемый и вечно живой, в которой Ришпэны, Ростаны и Катюль-Мандэсы нам дали если и не шедевры, то произведения хорошего стиля; не говоря о краткой и хлесткой сатирической комедии, в которой Куртелин, правнук Мольера, не имеет соперников, — наши драматурги и комики, вышедшие из школы Ожье, Дюма, Сарду, проявили за последние двадцать лет много инициативы, много выдумки и много таланта и в инициативе и в выдумке. Чего только не использовали они в смысле исследований и новых наблюдений? Вот комедия политическая с „Les rois“ и „Le député Leveau“ Жюля Леметра; вот судейский мир с удивительной „Robe rouge“ Брие; вот мир медицинский с „L'évasion“ того же Брие. Вот мир духовенства и его конфликты со светским миром в „Дуэли“ Лаведана; вот мир финансистов с „Les affaires sont les affaires“ Октава Мирбо; вот вопрос о расах в „Le retour de Jérusalem“ Доннэ; вот „Закон“, представляющий целый мир, исследованный в его проявлениях и в его отражениях в нравах проницательным Эрвье, пишет ли он „Les tenailles“ или „Loi de l'homme“. Потомство одно может быть судьей талантов и распределителем рангов; оно одно сможет решить, насколько данные попытки получили свое осуществление. Но мы можем утверждать, что *никогда* французский театр не был столь разнообразен, столь озабочен наблюдением реальностей, более одушевлен беспокойною и ищущей жизненностью». ¹³

Мнение Фагэ ценно для нас потому, что он сам удачно воплощает в себе средний драматический вкус современной Франции. В нем нет ни самоуверенно-добродушной пошлости Сарсе,¹⁴ ни слишком требовательного аристократизма драматической критики Барбэ д'Оревильи, ни смущающих ракет остроумия Жюля Леметра. Фагэ любит систематизировать и никогда не спустится со своими симпатиями компрометирующе низко и не будет искать своих любимцев в области попыток слишком новых, еще не воспринятых сценой. Он остается в области органического театра, театра театрального, театра сценического.

Он ни словом не упоминает о театре Ван Лерберга, Верхарна и Меттерлинка,¹⁵ что справедливо, так как этот театр, созданный фламандским гением, находится «вне эволюции» французской драмы. С другой же стороны, он не упоминает ни о Клоделе, ни о Суарэсе, ни об Андрэ Жиде, ни о Мореасе, Пеладане и Герольде, как о произведениях, выходящих за пределы, доступные его истории французской сцены.

Мнение Фагэ дает среднюю оценку среднего критика, то есть точный уровень и постоянную температуру года. С ним мы ни в какую сторону не проскочим за пределы текущего французского театра.

По всему вышесказанному можно судить, на каком ином полюсе понимания театра и драмы стоим мы в настоящее время в России.

Во Франции весь аппарат сцены, с актерами, режиссурой и декорациями, есть нечто абсолютно данное, унаследованное от многих веков интенсивной театральной культуры. Аппарат этот туго поддается изменениям, и, как всякий очень сложный инструмент, его следует трогать с осторожностью. Пьесы, которые пишутся французскими драматургами, пишутся специально для этого аппарата, строго считаясь с его требованиями и возможностями.

В России сцена находится в периоде полной революции: все разрушается, все перестраивается, все находится в движении и все находится под сомнением, как у публики, так и у драматургов.

Поэтому средним драматургам не для кого писать. Они не знают, каким сценическим формулам должны они удовлетворять; а беллетристы создают свой театр, как литературу, не считаясь с ее сценической осуществимостью и предоставляя сцене изобретать возможности для их театральных осуществлений.

Когда во Франции совершалась величайшая драматическая революция, когда классицизм сменялся романтизмом, на сцене эта перемена ничем не отразилась. Та же «Французская комедия»,¹⁶ жившая исключительно классическим репертуаром, приняла и вынесла на своих плечах театр Виктора Гюго. Капризы m-Ne Жорж¹⁷ были капризами личного литературного вкуса, а вовсе не протестом сцены. Сценический аппарат оказался вполне пригоден и для «Антони»,¹⁸ и для «Эрнани»,¹⁹ и для сменивших их пьес Понсара,²⁰ и для пьес Дюма-сына, и для «Les affaires sont les affaires» Октава Мирбо.

Между тем, когда у нас вслед за Островским пришел Чехов (что составляет разницу вовсе не бóльшую, чем между Гюго и Дюма-сыном), то классический русский театр, гениально интерпретировавший Островского, оказался вдруг совершенно неубедителен, и потребовалось создание новой сцены Московского Художественного театра.

А теперь мы переживаем одну из самых парадоксальных эпох в истории театра: революцию в области сцены при полном отсутствии драматургии. Мы готовим колыбель, гигантскую колыбель, для какого-то еще не рожденного младенца-бога. И пробуем пока примерно класть в нее драмы других народов — Пшибышевского, Метерлинка, Ибсена. . . Происходит почти невероятное явление — развитие сцены самой по себе, вне драмы.

Французская сцена — диаметрально противоположность нашей. Она не колыбель, а прокрустово ложе, которое заставляет авторов подчиняться своей мерке и своим законам.

Это важно для нашего понимания французского искусства. Наши цели в искусстве противоположны. Они — народ художников-осуществителей, их искусство — искусство точнейших воплощений и тончайших оттенков. Поэтому то, что является для французов в искусстве наивысшим достижением, — для нас почти неуловимо, часто совершенно недоступно, как нечто совершающееся в иной сфере сознания. Если мы и понимаем смысл данного сценического осуществления, то для нас совершенно исчезает

все же точность его оттенка, напряжение творческой силы, коэффициент преодоления. Таким образом, мы почти не можем судить о творчестве французского театра. Но, с другой стороны, перед нами встает возможность ясного понимания и справедливой оценки той органической основы французского театра, беспристрастное отношение к которой мало доступно самим французам.

Это то же самое, что путешествие в той стране, языка которой не знаешь. Тогда в вагонах железных дорог, на улицах, в ресторанах ловишь не бессмысленные отрывки банальных фраз, а жест расы, интонацию самого языка, звук голоса всей страны. Все обычные слова приобретают исторический характер. Так же бывает и тогда, когда читаешь стихи на полуизвестном языке. Тогда гений языка звучит во всей своей силе, заглушая изобретения индивидуального творчества. Обычные клише обретают свою древнюю силу гениальных открытий. В словах нет стертой осмысленности знакомого хорошо языка. В случайном произведении можно прозреть иногда всю древнюю душу расы.

Все эти условия наших исторических разностей делают то, что именно средний французский театр, театр «одной пьесы, в которой время от времени делаются кое-какие изменения», может быть особенно поучителен и интересен для нас. Именно в нем мы можем понять и определить элементы истинного всенародного искусства — живого, цветущего и нам современного.

В этом новом триединстве французского театра (муж, жена и любовник), о котором пронизировал Фагэ, в этой безвыходной теме адюльтера, на которой зиждется современная сцена, скрыта вся история любви, вся история семьи за последнее столетие.

Моральные вопросы адюльтера во французской драме сводятся к следующим четырем: 1) должен ли быть наказан адюльтер? 2) оскорбленный муж имеет ли право сам совершить суд справедливости? 3) виновный муж заслуживает ли снисхождения? 4) больше ли вина мужа, совершившего адюльтер, чем вина жены? ²¹

Для нас — русских, эти вопросы могут показаться наивными. Мы благодаря нашей божественной и варварской молодости, благодаря неустойчивой свободе наших общественных форм стоим вне этих — для нас схоластических — вопросов. Наши моральные сомнения лежат гораздо глубже, гораздо ближе к первоисточникам страсти и долга. Наша жизнь так мало стеснена вещами и формами, что нам легко подходить к самому корню явлений. В этом та жуткая и волнующая свобода славянского духа, которая так заманчива для французов.

Но уже тот факт, что вопросы о любви именно в такой строго ограниченной, почти юридической форме составляли единственную тему французского театра в течение полустолетия, указывает, с какими строгими крепкими и органическими формами общежития приходилось им иметь дело и кто были те зрители, которые трепетали и волновались от того или иного разрешения этих вопросов.

Идея преступления на почве любви, полонившая французский театр, получила начало в эпоху романтизма. В театре романтическом преступле-

ние страсти появилось в формах первобытных, преувеличенных и грубых. Театральное человечество той эпохи представляется теперь каким-то доисторическим и одержимым злыми духами.

Герои и героини врывались на сцену в состоянии трагического исступления. Страсть их поражала внезапно, как удар грома. Она выбрасывала их из круга человеческих законов. Благодаря ей они оказывались в положении исключительном, сверхчеловеческом. В этом было оправдание их преступлений на почве страсти в области адюльтера. Романтическая драма требовала непременно кровавого конца. Если пьеса не кончалась насильственной смертью героев, она казалась публике неискренней. Для таких героев требовался и особый мир, не похожий на обычный. Он был создан для них в формах мелодрамы.

Теофиль Готье так описывает этот «интимный» мир, в котором жили романтические герои:

«Все перепутано. Завещания данные, взятые, разорванные, сожженные. Свидетельства о рождении, потерянные и вновь найденные. Ступени, лестницы, неожиданности, предательства, перенеожиданности, перепредательства, отравы и противоядия. Есть от чего сойти с ума. Ни на одну минуту не отворачивайтесь от сцены, не ищите платка в вашем кармане, не вытирайте стекла вашего бинокля, не глядите на вашу хорошенькую соседку: в этот краткий промежуток времени на сцене успеет произойти столько невероятных событий, сколько их не было в целой жизни библейского патриарха или в двадцати шести картинах мимодрамы, и вы уже не сможете ничего понять из того, что происходит дальше, настолько автор умеет не давать отвлекаться ни на одну минуту вашему вниманию. Ни развития, ни объяснения, ни фраз, ни диалога. Факты, факты, ничего, кроме фактов, и каких фактов! Великие боги! это истинные чудеса. Но они кажутся всем действующим лицам весьма простыми и естественными. Поэтика их может резюмироваться таким примером: „Ты здесь? Какими судьбами? Ведь ты умер восемнадцать месяцев тому назад?“ — „Тсс. . . это секрет, который я унесу с собою в могилу“, — отвечает вопрошаемый. Этого объяснения достаточно, и действие продолжается своим чередом».²² — Эту характеристику Теофиль Готье дает мелодрамам Бушарди, но в карикатуре она относится и к театру Гюго и Александра Дюма. Этот род романтического театра сохранился в виде мелодрамы и до наших дней и приводит на подмостках «Амбигю»²³ в восторг и слезы апашей — этих последних романтиков Парижа.

Театр Дюма-отца, создавшего стиль и тип романтических пьес, находит свое естественное и историческое продолжение в театре Дюма-сына, который постепенно начинает смягчать несообразности романтических героев и делает их более похожими на своих современников второй империи. Тема «Crime passionné» * остается неизменной. Сделан громадный шаг к реализму. Но Дюма-сыну приходится уже искать моральных оправданий для убийств на почве любви и страсти, тогда как в театре его отца они были оправданы сами по себе. Все эти: «убей ее!»,²⁴ «убей его!» являются нача-

* «Убийство из ревности» (франц.).

лом более серьезной психологии, исканием различных выходов для страсти и морального чувства. Первобытные романтические герои и героини входят в жизнь, и для их нравов приходится искать обоснований. Начинается восстановление прав обманутого мужа.

«Объяви себя судьей и палачом. Это вовсе не твоя жена, это даже не женщина. Это отродье из страны Нод. Это — самка Каина: убей ее! Закон человеческий этим не будет нарушен».²⁵ Утверждая право мужчины карать за совершенное прелюбодеяние, Дюма-сын утверждает, что Христос вовсе не прощал женщину, обвиненную в прелюбодеянии, которую привели ему на суд: «Это не было прощение, это не было даже оправдание, это было лишь распоряжение о судебной несостоятельности на основании некомпетентности трибунала». Так первобытные люди романтической драмы начинают привыкать к общежитию и образовывать человеческое общество с законами драконовскими и кровавыми, но все же законами иными, чем чистый порыв страсти. У них создается свой кодекс законов, еще не совпадающий с законами государственными, но театральные герои уже ссылаются на него.

«Я справлялся с законом и спрашивал, какие средства может он мне предоставить: я имею право убить и ее и вас». («*Le supplice d'une femme*»)²⁶

В «*Diane de Lys*»²⁷ муж отказывается драться на дуэли с любовником: «Зачем мне драться с вами, когда я имею право убить вас?»

Реакция против этих кровавых законов, установившихся на сцене, возникла под влиянием русской литературы и, сказавшись прежде всего в романе, отразилась и в драме. Идеи Дюма-сына пали. Явилась тенденция смотреть на женщину, совершившую прелюбодеяние, не как на преступницу, а как на больную.²⁸ Но эта реакция чувствительности не нашла себе достаточного сочувствия во французском обществе. При самом начале переоценки являлся вопрос: кто же поставил мужчину судьей? Потому что для того чтобы иметь право прощать, надо сперва иметь право судить. Вехой этой грани является пьеса Жюль Леметра «*Pardon*»,²⁹ где муж в первом акте прощает свою жену, но во втором совершает тот же грех.³⁰ Мысль о том, что прелюбодеяние мужа есть такое же преступление против семьи, как и прелюбодеяние жены, Дюма-сын решился высказать только один раз в предисловии к «*Françillon*», как невероятный парадокс, сам страшась своей дерзости.³¹ Теперь эта мысль выносилась на подмости, что показывало громадность пройденного расстояния. Этим заканчивалась на сцене борьба женщины за равноправность в области любви. В пьесах Эрвье женщина стоит рядом со своим любовником или со своим мужем, как равная с равным.³²

Это конец театра романтического и сантиментального. Драма окончательно приближается к жизни, и кровавая мораль ее начинает сливаться и претворяться в сложной и многообразной морали, творимой текущей действительностью. Драматические положения адюльтера начинают широко и свободно черпаться из жизненных реальностей. Драма становится психологической по преимуществу. Она изучает все комбинации и возможности любви втроем соответственно характерам и индивидуальностям.

Образцами этого современного трактования драмы адюльтера являются «L'affranchie» Мориса Доннэ, «Maman Colibri» Батайля, «Déserteuse» Брие, «Versail» Бернштейна.³³ Все эти пьесы основаны на остром анализе современной души. Везде права женщины и мужчины на любовь признаны равными. Признается даже законным, что жена, полюбив другого, может уйти и бросить семью. Но наравне с этим к женщине всюду предъявляются самые строгие требования искренности (но только к женщине — не к мужчине). Если у нее не хватает мужества признаться в своей любви открыто, и она, изменив, остается в своей семье, принимая на себя по-прежнему обязанности матери и жены, то французский театр относится к ней с осуждением и считает равенство нарушенным. Таким образом, пока женщине дано равноправие лишь в случаях известного морального героизма. Права же на ложь, на слабость ей еще не дано. Вот тот уровень средней морали, на котором остановился в настоящую минуту французский театр.

С историей адюльтера во французском театре связан вопрос о разводе. Эволюция этой темы определяется законом Накэ³⁴ (французский закон о разводе), который делит все пьесы этого жанра на пьесы о разводе до существования развода и пьесы после утверждения его.

Борьба за право развода появилась в пьесах Дюма и Ожье. Они отчасти и вызвали закон Накэ. Дюма-сыну казалось, что право развода явится выходом из всех зол адюльтера. Когда закон был проведен в жизнь, то его последствием явился целый ряд новых драматических комбинаций.³⁵

Полной противоположностью театру Дюма является театр Поля Эрвье. Обладающий аналитической силой казуиста гражданских дел, Эрвье поставил себе целью отыскание таких драматических положений, при которых новый закон остается бессилем.

В первом акте «Les tenailles» он дал картину семьи, в которой муж и жена безупречны в формальном смысле, но не выносят друг друга. И для них нет исхода посредством развода, так как он только для тех, кто совершил нарушение брака. В следующих действиях, которые отодвинуты от первого на десять лет, выступает вопрос о ребенке. Муж узнает, что ребенок не его. Но на этот раз мать отказывается от развода, и они снова остаются сжатыми теми же тисками, так как по закону для развода необходимо согласие обоих супругов.

Эрвье, вводя в театр свой сухой, сдержанный психологический анализ, резко переносит нерв драмы с вопросов морали на вопросы закона. Дюма-сын создавал свой театр в области чувства и общественного мнения, Поль Эрвье создает его в области права. Стендаль советовал перед тем как начинать писать, прочитывать несколько страниц из кодекса законов, для того чтобы найти правильный тон для стиля.³⁶ Эрвье пользуется кодексом законов более полно. Для него он служит источником тем и драматических положений. Он разлагает драму, как юридический казус. Дюма-сын являлся то адвокатом, то прокурором. Эрвье всегда остается легистом и юрисконсультом.

В «La loi de l'homme» он уже отходит от «развода», а трактует закон вообще как закон, созданный мужчиной и направленный к порабощению женщины.³⁷

Таким образом, закон Накэ, лишая театр той темы, на которой были построены пьесы Дюма-сына, открыл целый рудник новых положений. Он придал, между прочим, новое значение тому драматическому персонажу, который издавна играл большую роль во французском театре — особенно в романтической мелодраме: ребенку. Теперь ребенок получает смысл нового драматического узла. Его присутствие уничтожает все благодетельные последствия закона о разводе: прежнюю трагическую безвыходность внешних уз переносит в область родительского чувства и этим дает новое богатство драматических завязей. Еще Ожье в «Madame Cervellet»³⁸ выдвинул ребенка как драматический узел. В «Les tenailles» он еще не имеет первенствующего значения, но в «La loi de l'homme» весь интерес драмы уже сосредоточен на ребенке. В «Dédale»³⁹ Эрвье жизнь родителей подчиняется этой рождающейся жизни.

Так узел семейной драмы постепенно переносится с «закона» на более жизненную, более органическую почву.

Ребенок служит узлом и в «Berceau»⁴⁰ Брие, и в «Le torrent»⁴¹ Мориса Доннэ, и в «Déserteuse» Брие, и в «Bercail» Бернштейна, и в «Maman Solibri» Батайля, и в «Le soeur et la loi»⁴² бр. Маргерит. Последняя пьеса уже прямо выступает против существующего закона о разводе и требует его пересмотра и отмены параграфа о согласии обоих супругов.⁴³

«Какую дорогу прошли мы с тех романтических драм, в которых появлялись свирепые мужья, убийцы своих жен и их любовников, проходившие по сцене с криками о мщении!»⁴⁴ — восклицает Жюль Берто.

Вот приблизительная и краткая схема тех изменений, которым подвергалась та единая и неизменная пьеса об адюльтере, которая с первого взгляда наполняет весь французский театр. Мы коснулись только чувствительных кончиков нервов, от которых трепет идет по всей необъятной и темной толще современного французского репертуара.

Все эти «pièces à thèse»⁴⁵ построенные с мастерской логикой католической проповеди и адвокатской речи, превращенной в диалог действующих лиц, сами по себе не могли бы иметь художественного значения, если бы они не были связаны с законченным и совершенным организмом французской сцены, с творческим исканием французского актера и с насущными потребностями зрительной залы.

Театр действующий, театр жизненный требует от драматурга основной темы его эпохи: логики действия, логики жизненных положений, логики страсти, логики характеров, логики событий — логики, логики, одной драматической логики. А сцена создает на этой основе весь трепет жизни. Драматург дает только общие типы людей (т. е. опять-таки чистую логику индивидуальностей), актер же творит им лица и всю иррациональную сложность жизненности.

Поэтому наравне с эволюцией театральных тем идут целые династии актеров, которые являются живыми воплощениями поколения своей эпохи. В типы они вливают свой характер. Они сливаются со своими ролями настолько, что художественный смысл пьес теряется, когда они уходят со сцены. Французский театр — явление крайне сложное и основанное на встрече и на равновесии стремлений актера, поэта и зрителя.

Пьесы, отмеченные наиболее полным и глубоким успехом, сами по себе могут не иметь литературного значения; самые великие актеры погибают вне своего репертуара, вне своего автора. И наконец, и то и другое имеет свой смысл лишь пред парижской публикой точной исторической эпохи.

Три действительных единства, на которых так крепко стоит французский театр, это: драматург, актер и публика. Если устранить хоть одно из них, то утрачивается смысл. Эта исключительность — признак высокого совершенства и законченности искусства.

Проскальзывавшее и у Фагэ и у Поля Гзеля сравнение театральной пьесы с ловко сшитым платьем глубоко верно в своей сущности. Пьеса во все времена была во Франции костюмом для того или иного актера. Костюмы эти, конечно, покупаются в магазинах готового платья, но у крупных актеров они всегда сшиты на заказ у первоклассных драматических портных. При той тесной спаянности актера, автора и публики, которая существует во французском театре, в этом нет ничего оскорбительного, ничего неестественного для искусства. Вначале бывает так, что актер открывает самого себя в уже существующей драме, как Бокаж открыл себя в «Antony», а Режан в «Amoureuse»,⁴⁶ но затем, раз он уже утвержден как средоточие всех нервных сил своего поколения, то естественно, новые драмы кроются и шьются по его фигуре. Таким образом достигается то тесное, то абсолютное слияние актера и драматического произведения, при котором театр перестает быть отражением жизни, а становится ее прообразом. Созданное на сцене переходит в жизнь. Тип, утвержденный на подмостках, множится на бульваре и на улице. Театр в Париже всегда был продавцом масок. В этом — его насущное, его жизненное значение.

Мысль о том, что искусство влияет на жизнь больше, чем жизнь на искусство, казалась Оскару Уайльду новым и дерзким парадоксом.⁴⁷ Между тем как во Франции эта же мысль казалась естественной гораздо раньше. Вот что писал Сент-Бев за сорок лет до Оскара Уайльда:

«Мы живем в такую эпоху, когда общество несравненно больше подражает театру, чем театр обществу. Что можно было наблюдать в тех скандальных и карикатурных сценах, которые последовали за февральской революцией? Повторение на улицах того, что уже было сыграно в театре. Площадь серьезно пародировала сцену. „Вот проходит моя история революции“, — говорил один историк, когда под его окном дефилировала одна из революционных пародий. Другой мог бы сказать с таким же правом: „Вот это совершается моя драма“. Одна черта поражала меня среди всех в этих удивительных событиях, значение которых я нисколько этим не хочу уменьшать, это сквозивший во всем характер подражательности и при том литературной подражательности. Чувствовалось, что фраза предшествовала. Обычно, казалось бы, литература и театр пользовались большими историческими событиями для того, чтобы их восславлять и выражать; здесь же живая история начала подражать литературе. Одним словом, ясно, что много вещей не совершено только потому, что парижский народ видел в воскресенье на бульваре такую-то драму или слышал, как читалась вслух в мастерских такая-то история».⁴⁸

Каждая из эпох французского театра выдвигала на сцену героя или героиню любви, которые становились прототипами целых поколений. Тип Дон-Жуана, тип «покорителя сердец», тип неотразимого для женщин героя, менялся с каждым поколением. Он отражал идеал «обаятельности» своего времени и создавал его. Вместе с ним, постоянно соответствуя ему, менялся и тип «Grande amoureuse». ⁴⁹ Это было постоянное творчество вечно живых, идущих вровень со своим временем масок, обмена жизни и искусства, равномерно усиливавших друг друга.

Ниже его был обычный тип «первого любовника», оперный трафарет, который никогда не менялся. Выше — большой трагический герой, менявший свой лик, но медленно, так как он отражал не реальные идеалы чувственной жизни, а отвлеченные идеалы пафоса. Его ступени: Тальма, Фредерик Леметр, Мунэ-Сюлли, а с другой стороны — m-lle George, Рашель, Сара Бернар.

И тот и другой тип выходили из граней аналитического — жизненного творчества. Между тем как «L'Homme à femmes» и «La grande amoureuse» всегда отвечали трепету данной минуты, насущной потребности жеста данного мгновения.

Для театра романтического такими актерами были Бокаж и Мария Дорваль.

Бокаж «Le beau ténébreux»,* с бледным, худым, костистым лицом, с густыми бровями, молниейными глазами и длинными черными волосами был живым воплощением байронического типа романтизма, настоящим трагическим любовником. ⁵⁰ Он создал «Antony», или скорее в «Antony» в первый раз создал самого себя. А затем уже все новые пьесы Дюма-отца строились по его типу, и весь романтический театр кроился на его фигуру. Другие современники его, как Фирмэн, создатель «Hernani», могли быть только слабыми подобиями его.

Идеал же романтической героини нашел свое полное воплощение в Марии Дорваль. Эти романтические актеры отдавали сцене не искусство, а самих себя целиком. Мария Дорваль, говорят, всем нутром каждый раз переживала все коллизии романтических драм и плакала такими неподдельными слезами, что Фредерик Леметр, играя вместе с нею, сам не мог удержаться от действительных слез. ⁵¹ Для романтической драмы такая игра была необходима: сама по себе она была настолько условна и нечеловечна в своих страстях, что надо было не искусство, а живого человека целиком, чтобы восполнить ее пустоты, чтобы заставить действительно жить и трепетать ее формы. В том поколении оказались такие актеры, и это свидетельство того, что романтический театр все же соответствовал жизненным реальностям. Но он буквально убил своих воплотителей и сам умер вместе с ними к 1848 году.

На смену приходит грациозный и изящный театр Мюссе. Воплощение его героям дают Брендо и Брессан, которые становятся образцами элегантности для общества своего времени. «Никакой другой актер, говорит Легуве, не умел кидаться на колени перед дамой с большею страстью. Брессан в „Par droit de conquête“, делая свое признание m-me Мадлэн

* «Таинственный красавец» (франц.).

Броган, сопровождал его коленопреклонением, полным огня и грации. Когда Fèbvre, несколько лет спустя, взял эту роль, он мне сказал, что не может подражать Брессану, *что он не сумеет это сделать*, что он будет чувствовать себя в этот момент смешным. И он был прав. Вкусы изменились. Театр Мюссе был слишком утончен, чтобы иметь глубокое и жизненное значение. Актер Делонэ устанавливает связь между театром Мюссе и театром Пальерона, Скриба и Ожье. В нем падение эlegantности, но уже приближение к новому реализму, к моралистическому и более грубому театру Дюма-сына.⁵²

Жизненность театра Дюма-сына укрепилась на целом ряде крупных женских темпераментов. С ним неразрывно связаны имена Круазет, Дош и Десклэ.

М-ме Дош сделала для «*Dame aux camélias*» то же, что Бокаж в свое время для «*Antony*». Интересно проследить на этой знаменитой пьесе взаимодействие жизни и сцены. Моральная тема, которая легла в основу драматической завязи «*Dame aux camélias*», та же, что в истории Манон Леско и кавалера де-Грие.⁵³ Этим она тесно связывается с основными моральными вопросами французской литературы.

Непосредственным же впечатлением, вызвавшим сперва роман, потом пьесу того же имени, была для Дюма фигура, судьба, а главным образом наружность Мари Дюплесси, известной куртизанки второй империи.

«Раз увидавши, — рассказывает Поль де Сен-Виктор, — невозможно было забыть это лицо, овальное и белое, как совершенная жемчужина, эту бледную свежесть, этот рот детский и благочестивый, эти ресницы тонкие и легкие, как штрихи тени. Большие темные глаза без невинности одни протестовали против чистоты этого девичьего лица и еще, быть может, трепетная подвижность ее ноздрей — открытых, как бы вдыхающих запах. Тонко оттененная этими загадочными контрастами, эта фигура, ангельская и чувственная, привлекала своею тайной».⁵⁴

Мари Дюплесси умерла от чахотки медленно и красиво на глазах всего Парижа. На аукционе после смерти вещи ее были раскуплены за бешеные деньги, как сувениры. Соединение этого лика падшего серафима с темой «Манон Леско» создало драму Дюма. Но нужно было, чтобы явилась м-ме Дош, до той минуты хорошая, но средняя артистка, чтобы создать из Маргариты Готье тот идеал женственности, который надолго определил пути любви во французском обществе. Новая красота, созданная м-ме Дош, была истинным откровением для людей той эпохи. «Никогда Ари Шеффер, — писал Теофиль Готье, — не клал на кружевную подушку головку более идеально бледную и просвечивающую душой. Эта надрывающая грация, это горестное очарование приводят в восторг и делают больно. По высоте это равно агонии Клариссы Гарлоу и Адриены Лекуврер, если не превосходит их».⁵⁵

Сам Дюма писал: «Я мог бы сделать только одно замечание м-ме Дош. Именно то, что она играет эту роль таким образом, точно она сама написала ее. Такая артистка уже не исполнительница. . .».⁵⁶ Таким образом, одной ролью м-ме Дош на несколько десятилетий наметила характер женской очаровательности. В ту эпоху, когда декламация и внешняя поза

страсти играли в театре еще очень важную роль, она явилась предтечей той интимной и простой игры, которую мы оценили только в Элеоноре Дузе.

Дюма оставил такой портрет другой воплощенницы своего театра — Десклэ.

«Это было удивительное сочетание хитрости, наивности и какой-то прожженности. Вначале у нее не было никакого таланта. Она играла в „Demi-monde“ плоско, вяло и бесцветно, бог знает кого, бог знает что. Потом она уехала за границу и исчезла. Я вновь нашел ее в Брюсселе. Я был потрясен. Я заставил ее ангажировать. Она играет „Diane de Lys“, „Princesse George“, „Visite de pose“ — и вот она на первых ролях, на своем месте. Конечно, она в восторге? Совершенно нет. Что было ужасно в Десклэ — это то, что у нее не было никакой любви к своему искусству. Это было мертвое существо, и ее нужно было вызывать с того света. Ее вытаскивали из ее могилы и вели на сцену. Если она оживала, то это было каким-то жутким исступлением, она была гальванизированным трупом. Если не оживала, то не давала ничего — абсолютно ничего. Она была или прекрасной, или ничем. Вы помните ее? Зеленоватая, оливковая, бескровная, совершенно не чувствительная к холоду — привычка могилы. Она выходила со сцены вся потная, подымалась в уборную и посреди зимы раскрывала окно, раздевалась и оставалась полуголая в ледяном сквозняке. Ей говорили: Вы сошли с ума. Вы убиваете себя! — Убить меня? А! Я уже давно убила себя! И она была права. Она не была живой. Это была какая-то этруска. Она умерла четыре тысячи лет тому назад».⁵⁷ Есть тайное соответствие между Мари Дорваль, начавшей романтический театр, и Десклэ, заканчивающей его. И в то же время в Десклэ уже есть нечто, предвещающее новый декадентский демонизм.

Софи Круазет, аристократка, на несколько лет отдавшая себя сцене, воплотила третью сторону театра Дюма. Она всегда играла только самое себя. В ней парижане впервые научились ценить не актрису, а женщину.

Семидесятые годы были тяжелой и неформальной эпохой для французского искусства во всех областях. Лишь к началу восьмидесятых годов изгладились следы погрома второй империи, и начались новые движения в искусстве. Актером, создавшим переход от театра Дюма — Ожье к театру Эрвье, был Дю-Баржи.

«Дю-Баржи создал на сцене, — говорит Ларруме, — тип того влюбленного, который скептическую иронию и скупой эгоизм восемнадцатого века переносит в конец XIX века. В тот день, когда у него в руках оказалась роль, написанная Эрвье, он должен был испытать острую радость артиста, который нашел, наконец, то, что может исполнить великолепно. У влюбленных, которых он изображает, холодный ум и невозмутимая ясность сердца. Для них любовь — поединок, в который не следует вносить много страсти, ни отдаваться ему до конца. До них говорилось столько фраз, что они, желая избежать смешного, предпочитают говорить четко и резко. Внешне они элегантны и сдержаны. Холодная жестокость в чувственности, утонченность в любви, режущая ирония в страсти, страшная ясность ума в те минуты, которые, казалось, должны были бы быть мину-

тами самозабвения. Этот тип возник из сухой и режущей логики Дюма-сына. Это шаг приближения к мировому типу Дон-Жуана». ⁵⁸ Торжество Дю-Баржи, подобное созданию Маргариты Готье madame Дош и Антони Бокажем, — это «Маркиз де Приола» ⁵⁹ Лаведана, ретушированный автором специально для фигуры Дю-Баржи.

Сдержанный, страстный и аристократический тип «Grande amoureuse», женский тип, соответствующий типу Дю-Баржи, был создан m-me Bartet.

Уже совсем на пороге настоящего дня французского театра стоит громадная фигура Режан. Она первая дала французскому театру не героиню, а женщину целиком, настоящую, нервную, изменчивую современную парижанку.

Влияние ее на современную французскую сцену неизмеримо. Откровением ее было создание «Amoureuse» Порто-Риша.

«До „Amoureuse“ Режан была не больше чем пикантной жанровой актрисой. В „Amoureuse“ она создала настоящий характер парижанки бульваров, даже предместий. До нее этот тип появлялся на французской сцене лишь в легких набросках. Режан завоевала ему место. В глубине этого нового персонажа лежит тонкость и остроумие. Внешне — дерзость, легкая элегантность, вкус к любовной интриге, иногда способность к страсти. Язык — благирующая ирония со всем богатством парижских словечек и аргю. Она очень женщина. В словах волнующих она скрывает едкую иронию, умеет говорить с насмешкой самые потрясающие вещи, улыбаться, обливаясь слезами, давать оттенки меланхолии самым ясным переливам своего смеха. Это вся гамма любовных желаний, вся сверкающая и трагическая звучность великих страстей на не прекращающейся теме вольного легкомыслия» ⁶⁰ (А. Séché). Теперь французский театр создал уже новые маски. Серьезный тип парижанки с оттенком надрыва горечи встает в воплощении Март Брандес. Еще более трагически и беспокойно звучит у Сюзан Депре. Она даже может передавать героинь Ибсена, что было бы раньше совершенно невозможно для французской актрисы. Все в ней серьезно и глубоко и не освещено улыбкой. M-me Le Bargy воплотила в себе волевых и умных героинь Бернстейна, Berthe Bady — нервную мечтательность и безвольную инстинктивность героинь Батайля. ⁶¹ А рядом с ними в области более легкомысленного театра, но, быть может, еще ближе к текущему мигу жизни создали новые маски Полэр и Ева Лавальер. Школьница Клодина, ⁶² вся вибрирующая благородными порывами, внешне извращенная, умная и едкая, и новый, чисто уличный тип сантиментальной простушки — эти маски насущная потребность теперешней парижанки.

Мужская маска современного любовника создана Люсьеном Гитри, Тарридом, намечена Граном и Брюлэ. Наибольшую значительность придал ей Гитри.

«С первого взгляда он почти антипатичен. Он толст, тяжел, порою вульгарен, у него должны быть тяжелые мысли. Жесты его резки. Кажется, что мысль затаилась в нем, чтобы не проявиться никогда. Между тем, наблюдая его вблизи, нельзя не почувствовать странного ощущения силы и упрямства, исходящего от всего его существа. Женщины угадывают его

грубость, его возможность помыкать ими и в то же время чувствуют его слишком хорошо воспитанным, чтобы дойти до этого; это позволяет им трепетать в его присутствии, сознавая свою безопасность. Они чувствуют, что раз он возьмет их, то они отдадутся ему совсем и навсегда. В трагической борьбе сердечной жизни он завоевал себе большую власть рассудочности, и в том его главная сила. Он приобрел простоту манер и откровенность речи, которые и производят впечатление на самых отъявленных лгуний и останавливают ложь в их горле»⁶³ (А. Séché).

Вот длинный путь, пройденный французским театром за полвека от театра Гюго до театра Эрвье, от Бокажа до Люсьена Гитри, от Мари Дорваль до Режан. Эти крайние точки отстоят бесконечно далеко друг от друга, и превращение это кажется совершившимся с необыкновенной быстротой. Между тем, как мы видели, путь этот был совершен последовательно, ступень за ступенью, ни одно звено цепи не было пропущено.

От крайних идеалистических концепций страсти, ни разу не отступая от текущих настроений и сменяющихся мод своей эпохи, французский театр дошел до вполне точного наблюдения и органического слияния с жизнью общества.

Каковы бы ни были тенденции драмы и какие бы тезисы ни защищались на трибуне театральных подмостков, эта синтетическая работа театра, поддерживаемая актером наравне с автором и публикой наравне с актером, шла неуклонно своим чередом, который был путь настоящего всенародного, национального искусства.

И в сущности весь французский театр оставался тою же самой единой пьесой, в которой время от времени делались разные незначительные изменения, как жаловался Теофиль Готье.

II. ДРАМАТУРГИ И ТОЛПА

В первой части я пытался нарисовать общую картину французского театра за последние три четверти века, наметить пути драмы от романтизма до наших дней и нащупать те нервы, которые делают французский театр искусством, настолько связанным с жизнью, что все важные вопросы морали и обычного права почти неизбежно проходят через алхимическую реторту театрального действия.

Намечая эволюцию французского театра, я считался только с осуществлениями, а не с возможностями и не с долженствованиями.

Французский театр с этой точки зрения имеет вид дешевого базара общедоступных идеалов. В этом сравнении нет ничего унижительного, если подходить к театру не с требованиями вечного искусства, а рассматривая его как характеристику морально-эстетических потребностей общества.

Что может дать более полное представление о городе, как не выставки универсальных базаров и не сюжеты иллюстрированных *carte-postal*'ей? * Вещь и над ней цена — это точный символ желания вместе с цифрой, определяющей интенсивность его. Цена, сведенная к ее психологической основе, является показателем вкуса публики. Про новую пьесу в Париже спрашивают: «*Ça fera-t-il de l'argent?*» ** — вопрос, представляющий глубокий смысл, который можно перевести словами: «Осуществлено ли театральное действие?».

Ставя задачей дать характеристику театра осуществленного, мы принимаем критерием те пьесы, которые «делают деньги». Оценивая, таким образом, французский театр с точки зрения зрителя, мы опускали две другие возможности взгляда на театр: с точки зрения автора и с точки зрения актера.

Попробуем же взглянуть на французский театр с точки зрения драматурга.

При этом все намеченные раньше перспективные линии должны измениться и понятия передвинуться, за исключением той точки, куда направлены все силы, из которых слагается театр, то есть момента слияния автора, актера и зрителя.

При уравновешенности всех частей театрального организма, которой отличается французский театр, при громадном спросе новых драматических сценариев, осуществляемых и быстро истощаемых пятьюдесятью театрами Парижа, пред драматургами стоит цель: какими бы то ни было средствами покорить себе это таинственное, всемогущее, капризное и неожиданное чудовище — публику.

Для этого нужно найти ответ на два вопроса (на которые по самому их существу ответа быть не может): кто эта публика? Чем можно удовлетворить ее вкусы?

Полвека тому назад, во времена успехов Дюма-сына, судьба драматического произведения решалась на премьерах референдумом «всего Парижа».

«*Tout Paris* — это, в сущности, двести. . . ну, положим, чтобы никого не обидеть, триста человек», — утверждал Дюма.

«С этими тремястами, которые в течение всей зимы из одного театра переходят в другой, но бывают только на первых представлениях, мы, драматурги, и должны считаться. Они составляют то, что называется мнением или скорее вкусом Парижа и следовательно всей Франции.

Эта группа безапелляционных судей составлена из самых разнообразных элементов, совершенно несогласованных ни в смысле общего духа, ни, тем менее, в смысле нравов и общественного положения. Это литераторы, светские люди, артисты, иностранцы, биржевики, чиновники, знатные дамы, приказчики магазинов, добродетельные женщины и женщины легкомысленные. Все эти господа знают друг друга в лицо, иногда по имени;

* открыток (франц.).

** Это принесет деньги? (франц.).

ни разу не вступали друг с другом в разговор и заранее уверены, что встретятся на премьере.

Каким образом эти столь различные люди, которые приглашаются купно только в театры, чтобы вместе формулировать свое мнение по общему вопросу, каким образом находят они возможность столкнуться, и столкнуться так хорошо? Вот что необъяснимо даже для парижанина. Как сновидение, как мигрень, как ипохондрия, как холера, это относится к неразгаданным силам природы. Я констатирую факт, причин которого совершенно не понимаю.

Эта способность к оценке, и при том оценке всегда справедливой, вовсе не зависит от высокой степени воспитания и образования; между этими решителями судеб есть такие, которые никогда не прочли ни одной книги, даже ни одной театральной пьесы, которые не знают, по всей вероятности, кто автор того или иного драматического шедевра из предшествующих эпох. И тем не менее их решение непогрешимо. Это дело естественного вкуса и приобретенной опытности. Они взвешивают комедию или драму точно так же, как служитель при ванном заведении определяет температуру воды, попросту опуская в нее руку, или как банковый артельщик отсчитывает тысячу франков золотом, перекинув несколько раз монеты из одной руки в другую.

Специалисты театра, собраты по драматическому ремеслу, вне всяких вопросов ревности или симпатии, самые добросовестные и точные театральные критики могут ошибаться и часто ошибаются относительно будущей карьеры новой пьесы. Эти триста не ошибаются никогда.

Пьеса может иметь шумный успех на первом представлении. Но если один из трехсот вам скажет: „Это не успех. Вы увидите, на сороковом дурные симптомы скажутся“, то они действительно скажутся. Но не думайте, что эти триста будут ясно выражать свое мнение во время представления и что они себя скомпрометируют строгостью, нетерпением или излишней четкостью своих впечатлений.

Они не аплодируют, они не свищут, они не зевают, за кого вы их принимаете? Они не уходят до конца пьесы, они не смеются сверх меры, они не будут плакать, и если вы их не изучили, то я ручаюсь, что вы никогда не узнаете их мнения ни по каким внешним признакам.

Один взгляд, которым обменялись с приятелем, или даже, — вот что удивительно в этом масонском языке Парижа, — легкое движение века, вопрошающее одного из двухсот девяносто девяти, лично незнакомого, и пьеса оценена. Все эти посвященные, магнетически связанные друг с другом впечатлением, становятся во время этого вечера друзьями и поверенными друг для друга.

Автор в сетях этих безжалостных птицеловов. Он может выбиваться сколько его душе угодно — он пойман. Впрочем, он прекрасно знает эту пристрастную публику, и вся зала может разразиться „браво“, но если „священный батальон“ безмолвствует, он чувствует, что чего-то не хватает его успеху, и знает, что чего-то не хватает и его пьесе. И в то время как все его поздравляют, он вспоминает о полуулыбке, о суженном зрачке,

о лорнетке, приподнятой особенным жестом, о носе, потертом особенным образом, потому что он ничего не упустил — несчастный!

Но если бы автору предложили исключить этих трехсот с первого представления, он бы не согласился. Пьеса, которая не засвидетельствована ими, — не пьеса и никогда пьесой не будет». ⁶⁴

Для того чтобы иметь мужество выступать снова и снова в качестве подсудимого со своими произведениями, драматург неизменно должен для себя установить догмат непогрешимости публики. У Дюма-сына, который любил теоретизировать о театральной публике, было установлено их два: относительно морального референдума, выносимого большой публикой по вопросам драматических коллизий, и относительно провиденья успеха или неуспеха со стороны «трехсот», составляющих «весь Париж».

Последнему явлению он придавал получудесный характер и называл его «шестым чувством», «чувством парижанина».

Вот типы этих прорицаний:

«Ну, как сегодняшняя пьеса? — Пффф. . . — „Плохо?“ — В ней есть один акт. . . одна сцена. . . — „Будет делать сборы?“».

Посвященный отвечает «да» или «нет», и это приговор. Бывают варианты: «Сегодняшняя пьеса?» — Очень замечательна. — «Будет делать сборы?» — Нет. — «Почему?» — Не знаю. — «Плохо играют?» — Сыграно превосходно. — «Ну. . .» — Эта не будет делать сборов — вот все, что я могу вам сказать.

Он не может определить причин, но он их угадывает. Это говорит шестое чувство — чувство парижанина.

Другой вариант: «Ну? Сегодняшняя пьеса?» — Идиотство. . . — «Значит, провал?» — Потрясающий успех. — «Идти не стоит?» — Напротив, пойдите, это необходимо увидеть. — «Почему?» — Этого я не знаю. Но увидеть это необходимо.

Это писалось Александром Дюма в последние годы второй империи, когда он посвящал иностранцев, приехавших на всемирную выставку 1868 года, в тайны светского Парижа. Но в то время Париж был более «Парижем», чем теперь. «Драматурги наших дней» не верят в догмат «трехсот непогрешимых», которые, как «*garçon de bain*»,* опускают руку в теплую воду и безошибочно определяют градус успеха, т. е. цифру сбора. В представлении Дюма это было как бы собрание представителей всех классов общества, несменяемых и никогда не ошибающихся, наивных и мудрых, невежественных и тонких, — словом, «слепцы, полубоги, провидцы».

Теперь публика первых представлений изменилась, и драматурги больше интересуются вопросом, «что такое *большая публика*», обращаясь преимущественно к ней.

«Что же такое с точки зрения натуралиста этот чудовищный и таинственный зверь, которого зовут „большой публикой“? — спрашивает Тристан Бернар в своей книге „Авторы, актеры и зрители“. — Многие воображают, что знают ее. Сколько раз приходилось мне слышать от старых

* банщик (франц.).

театралов авторитетные слова: „Вы не знаете публики“. Некоторые из этих господ воображают, что они знают публику потому, что они родились в среде вульгарной и из нее не выходили. И так как они сами совершенно невежественны, то говорят охотно: публика этого не поймет.

Но случается иногда, что старый театральная завсегдатай честно заявляет, что больше не знает публики. Этим он хочет сказать, что чересчур искушен и потерял свою первобытную наивность. Тогда он насилует нас уже не собственным мнением, а мнением кого-нибудь из своих близких: старухи матери, маленькой свояченицы или бывшей кормилицы своих детей: она в этом ничего не понимает, но она *очень публика*.

Данная особа однажды дала прорицание, которое событиями подтвердилось. С той минуты она служит ясновидящей. Ее приводят на репетицию, и когда занавес падает, выслушивают ее оракул. К несчастью, эта ясновидящая развращена с того самого дня, когда с нею посоветовались в первый раз. Она уже подготавливает свои откровения, облакает их в литературную форму, а не вещает их больше от чистого сердца. Какой дивный, но и опасный анекдот, эта знаменитая история о Мольере, читающем свои пьесы служанке Лафорэ! В течение двух столетий много авторов, не будучи Мольерами, читали свои пьесы служанкам, которые, может, и стояли Лафорэ. Служанка Лафорэ стала неумолимым критиком. Теперь она стала педантом своего невежества». ⁶⁵

Этот взгляд почти обратен тому, что высказывал Александр Дюма. Но вывод один и тот же: понимание публики — это цель всех драматических усилий, оно середина, уровень, и необходимость, и триумф.

«Я объявляю здесь перед всей Европой, что я никогда не видал публики несправедливой, злой или глупой. Это слова, которые произносятся по ее адресу теми, кто не пользуется ее симпатией. Там, куда публика идет, всегда что-нибудь есть или в замысле произведения, или в его исполнении, что заслуживает этого внимания. Там же, куда она не хочет идти, вы всегда найдете вполне уважительные этому причины».

Это говорит Александр Дюма-сын. А вот как это же самое говорит Тристан Бернар:

«Утверждать, что публика глупа и неинтеллигентна, это — абсурд. Какова она, этого никто не знает. Она осязаема, но неуловима, и покорна, и требовательна, и рассудительна, и капризна. Верно только то, что она сильнее нас. И именно потому, что мы имеем перед собою такого противника, драматический спорт, столь рискованный, и является иногда благородным спортом». ⁶⁶

По этой уверенности относительно высшей справедливости приговора, которая отличает Александра Дюма, можно угадать драматурга, пользующегося большим и неизменным успехом, открывшего целую жилу руды и разрабатывавшего ее всю жизнь с неизменным счастьем. Для него оправдание вкуса публики — оправдание успеха собственных пьес. Поэтому мы находим у него и такую апологию вкуса парижской толпы, почти верную и почти подтасованную:

«Часто приходится слышать, как критикуют дурной вкус публики. Дурной вкус, но у публики ли? То, что толпа по полтора и по двести раз

посещает пошлую пьесу, которую человек со вкусом не захотел бы ни видеть, ни читать, — следует ли из этого, что у толпы дурной вкус? Нет. Из этого следует только то, что авторы, которые пишут эти пьесы, пишут плохие вещи, а парижская публика, для которой театр потребность, временно довольствуется тем, что ей дают. Это не она выбрала легкий жанр, это автор нашел для себя более легким разработку этого жанра. Почему публика не ходит смотреть „Федру“ или „Британника“ вместо того или иного фарса? Дайте „Британнику“ и „Федре“ исполнителями таких артистов, которые для этих шедевров были бы тем же, чем г. Дюпюи, m-lle Шнейдер являются для „Прекрасной Елены“ и „Синей бороды“,⁶⁷ и толпа пойдет на произведения мастеров точно так же, как она идет теперь на буффонады. Потому что *то, чего хочет публика, это самая высшая точка возможного совершенства в том жанре, который предлагается ей*, и она предпочитает, в чем я вполне одобряю ее, фарс, достигающий высших точек прекрасного в своем жанре, высокому стилю, впадающему в фарс, благодаря манере исполнения».

Итак, публика ценит высшую степень совершенства в том жанре, который ей предлагается. Это формула произвольная, но скорее полезная, чем гибельная для искусства. Если она не дает верного представления о вкусе парижской толпы, то она характеризует то, к чему стремится парижское искусство. «Публика требует совершенства», с такой фикцией всякое искусство может только процветать.

Тристан Бернар более аналитично подходит к публике:

«На каждой из генеральных репетиций я присутствую в зале при первом соприкосновении моего произведения с публикой. . . Это удовольствие, иногда очень мучительное, но все же удовольствие. Как только вы смешиваетесь с публикой, происходит странное явление: спустя немного, вы начинаете чувствовать, возымеет ли данное слово силу или нет. Таким образом, приобретается прекрасная привычка давать публике резоны против самого себя. *Потому что публика всегда права. Если вы ей не нравитесь, это всегда ваша собственная вина, либо ваших исполнителей.* Я говорю это вовсе не для того, чтобы советовать делать какие-нибудь уступки: никогда никаких уступок. А кроме того, весьма трудно узнать, какого рода уступки следует делать».⁶⁸

Опять то же самое утверждение: «публика всегда права» — утверждение, по существу неизбежное и нисколько от вкусов и тонкости понимания зрителей не зависящее; «публика всегда права» потому, что театр возникает только в тот момент, когда произведение понято и воспринято публикой. Драматург должен внутренней интуицией постигнуть, в каких формах его идеи могут быть поняты и в каких пределах он может быть свободен. Это положение исключает всякую возможность уступок вкусу публики. Какие уступки возможны, когда вкусы толпы творятся тут же, в этом моменте понимания?

Все это указывает, на каких здоровых реалистических принципах зиждется французский театр и как много чисто эстетического импульса в этом вопросе: «*Ça fera-t-il de l'argent*», правильно и глубоко понятом.

Относительно масонского соглашения публики, которому такое значение придает А. Дюма, Тристан Бернар держится иного мнения:

«Важно, чтобы публика не успела поддаться никаким иным влияниям, чем влияние автора. Поэтому одноактная пьеса, которой вы держите зрителя за пуговицу пальто, в сто раз легче, чем три акта, между которыми вы выпускаете в коридоры эту непостоянную и легкомысленную публику. В этих опасных местах она искажает свое впечатление, стараясь его выразить. Вот то, в чем даешь себе отчет, когда смотришь свои пьесы из залы. Здесь можно заметить свои ошибки и в следующий раз уже не повторить их. Зато наделаешь новых — в этом нет сомнения: выбор велик». ⁶⁹

Одним словом, не суд публики важен, а постоянная самопроверка по отношению к ней. В своей интересной, остроумной и разнообразной книге Тристан Бернар дает десятки примеров и намечает много русл, по которым понимание публики может быть отвлечено от главного и привести к неверной оценке.

А судить о том, права была или неправа публика относительно произведений, не имевших успеха, может только последующее поколение. Театральной публике прошлых веков мы можем поставить на вид много ошибок, которые теперь кажутся грубыми. Перед нами маленькая заметка Реми де Гурмона: «Les grands succès de théâtre au XVII siècle», которую он начинает вопросом: «Какое отношение существует в классическом веке между действительной ценностью театральной пьесы и ее успехом перед публикой?».

«Публика XVII века представляла собою круг более узкий и более сплоченный, чем та, которая испытывает нас, — отвечает он, — но и она очень плохо выражала мнение потомства. Стоит только отыскать в специальных изданиях несколько цифр и несколько имен. Это может дать более полезный материал для размышления, чем большой трактат о произвольности человеческих суждений». Самый большой успех великого века, единственный, который напоминает наши демократические успехи, имела трагедия Томаса Корнеля «Тимократ», заимствованная из истории об Алкмене в романе Ла-Кальпренеда «Клеопатра». Она выдержала 80 представлений, что равняется тремстам или четырестам представлениям наших дней; «Тимократ» довольно точно со всех точек зрения, а также и с декадентской, является предвозвестником «Сирано де Бержерака». Комедия Бурсо «Le Mercure galant» имела «почти такой же успех».

«Мнимый больной», «Сганарель», «Школа женщин» Мольера едва достигли половинного успеха этих пьес. Еще меньший полусомнительный успех, но довольно скоро укрепившийся благодаря возобновленным постановкам имели: «Александр Великий» и «Андромаха» Расина, «Сид» Пьера Корнеля, «Амфитрион» Мольера.

Окончательно провалились и в свое время так и не были признаны: «L'avare», «Le bourgeois gentilhomme», «Les femmes savantes», «Le misanthrope» Мольера; «Bajazet», «Britannicus», «Phèdre» и «Hippolyte» Расина; «Don Sanche d'Arragon» Пьера Корнеля. ⁷⁰

Это доказывает, что догмат: «Публика всегда права» — имеет глубокое практическое значение для драматического творчества, но историческая справедливость его сомнительна.

А все же интересно было бы увидеть теперь на сцене «Тимократа» и «Mercure galant». . . Если бы они и не удовлетворили нас художественно, то мы, вероятно, нашли бы в них то, что нам рассказало бы о стиле и вкусах XVII века интимнее, чем Мольер и Расин.

Итак, вопрос о том, что собственно публика ценит, для французских драматургов остается не выясненным. Несмотря на все тонкие наблюдения и теории заинтересованных, главную роль играет внутренняя интуиция драматурга: кто несет в себе самом трепеты современности, тот находит и пути к пониманию публики. В этом скрыта и глубокая правда, так как всемирными и вечными становятся не те произведения, которые опережали свое время, а те, что выразили свою эпоху в наибольшей полноте. Только в них есть та глубина человеческая, которая позволяет читателю иных веков, заглянувши в них, увидеть смутный облик своего собственного лица. А не в этом ли заключается вся тайна понимания: узнать в художественном произведении самого себя?

Во всяком случае, эта неразрешимость вопроса о вкусах парижской публики благотворна для драматического искусства, так как в противном случае оно было бы обречено на безвыходные клише, которых и без того вполне достаточно во французском театре.

Но любит ли публика новое и неожиданное? Тристан Бернар отвечает на этот вопрос тонко и остроумно:

«Публика хочет неожиданностей, но таких, которых она ожидает. Разумеется, время от времени драматурги-изобретатели дают ей кое-что новое, чтобы пополнять запасы. Но это новое не сейчас же вступает в обращение. Для того чтобы иметь успех, очень часто это новое должно быть переделано разными драматическими закройщиками, которые его усовершенствуют и сделают немного не таким новым».⁷¹

III. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТРАФАРЕТЫ

Путь закройщиков. . . Вот мы опять натываемся на термин, разбившийся в начале первой статьи по поводу слов Поля Гзеля о том, что в «наши дни становятся драматургами точно таким же образом, как становятся фабрикантами обуви». В распоряжении любого драматурга находятся сотни готовых масок, уже засвидетельствованных и одобренных публикой. Их нужно уметь подобрать и скомбинировать. Выкройка патрона пьесы не так трудна, так как в этой области мода изменяется медленно, известные фасоны носятся десятилетиями: пьеса с интригой заменилась пьесой психологической, кое-какие изменения происходили в манере завязок и развязок, финалы актов одно время старались быть, «как в жизни», и занавес опускался на полуслове. Интереснее выбор готовых масок, находящихся в распоряжении драматургов. Эти маски многочисленны и милы большой публике.

Предположим, нужны персонажи для трагедии первых времен христианства (этот жанр процветал в Париже и до триумфального шествия «*Quo vadis*»,⁷² явившегося его увенчанием).

«Христианская трагедия, действие которой происходит в один из первых трех веков Империи, от Нерона до Диоклетиана, ведет за собой ряд неизбежных персонажей (это говорит Жюль Леметр): тут вы непременно найдете раба-христианина, философа-стойка, эпикурейца, скептического и терпимого, римского сановника, а главным образом созданную по прототипу Горациевой Левконой, вопрошавшей всех богов, чтобы найти лучшего, — патрицианку с неудовлетворенностью в душе; она становится христианкой из романтизма. Потом там есть неизбежно „местный колорит“, нестерпимый римский местный колорит, который, впрочем, несколько не лучше, чем испанский колорит в „Рюи Блазе“ или колорит возрождения в „*Henri III et sa cour*“; он повсюду вплетается в диалог различными подробностями кухни, обстановки, костюма — неуклюжая мозаика, которая делает разговоры похожими на стилистические задачи, которые задаются изобретательными учителями словесности, когда надо употребить те или иные неподходящие слова. Выходит, точно люди страдают каким-то словесным недержанием и в известные моменты испытывают неодолимую потребность называть и описывать друг другу различные предметы первой необходимости и вещи, на которые уже никто не обращал внимания в обычной жизни. Кажется иногда, что персонажи этих драм испытывают чувства трехлетнего ребенка и что они, впервые ошеломленные и очарованные, открывают ту цивилизацию, в которой живут.

Да, кроме того, я забыл Галла — нашего предка — доброго раба или гладиатора, которого никакой автор не позабудет сунуть в один из закоулков пьесы и которому всегда отведена почетная роль, чтобы польстить нашему патриотизму. Кроме того, он еще предчувствует судьбы Франции и предвидит иногда не только революцию 1789 года, но и погром 1870 г.

Что же касается действия, то оно состоит всегда в любви язычницы к христианину (или наоборот) и в тех усилиях, которые она делает для того, чтобы обратить его к вере. Если он раб патрицианки (или наоборот), то все, разумеется, идет превосходно. В пятом акте прекрасная язычница осеняется благодатью и смешивает свою кровь с кровью своего возлюбленного. Таким образом, все кончается прекрасно. Впрочем, выйти из этого положения как-нибудь иначе очень трудно. Для того чтобы найти иное, чтобы создать иллюзию и глубину, чтобы выразить душу христианина первых веков, не впадая в банальность, для этого нужно обладать душою и гением Льва Толстого».⁷³

Как бы в параллель этому Тристан Бернар так характеризует трафареты современной психологической пьесы:

«Не выношу, когда в последнем акте является человек, который устраивает все, который уговорит молодую женщину (или молодого человека), что она (или он) должна простить. Я слишком хорошо знаю, что после известного сопротивления, длительность которого известна заранее, этот устроитель судеб получит согласие и скажет молодой женщине: „Итак. . .

я его сейчас приведу? . . Он внизу в экипаже“. И он всегда там внизу в экипаже, потому что необходимо привести его сейчас же — час поздний и публика ждать не будет. . . И еще ненавижу появление этого господина из экипажа, который стоит несколько минут в глубине сцены молча, а потом говорит слабым голосом: „Эммелина, мы с тобою бедные дети. . . ни ты, ни я, мы не хотели сделать плохо, а причинили друг другу боль . . .“. А те, которые падают друг другу в объятия! . . Этого зрелища я больше не в состоянии выносить. . . Когда я чувствую, что они сейчас упадут, я закрываю глаза, как те зрители, которые затыкают уши перед тем, как начнут стрелять. . . Прежде всего, целование, тщательно прорепетированное, проходит слишком уж хорошо. Каждый из целующихся подымает правую руку и опускает левую, чтобы объятие прошло без зацепок. . . А раньше, — к счастью, это больше уже не делается, — при встрече двух братьев старший брат, обняв младшего, медленно проводил ладонями по всей длине рук данного младшего брата и, взяв его за руки, говорил: „Hein, c'est bien toi . . . fidèle compagnon. . .“.* А еще сцены между господином и дамой, которые разговаривают о своих маленьких делах, но автор обычно чувствует потребность поднять тон. Тогда вместо того чтобы сказать: „Я доверчив“, господин не колеблясь провозглашает: „Мы мужчины, — мы доверчивы“, а дама отвечает: „Мы женщины“.

Берто и Сеше в одной из глав своей «Эволюции современного театра» составили толковый указатель общеупотребительных масок современной серьезной комедии. Эти характеристики настолько ценны, что на них хочется остановиться подробнее.

«Графареты в театре бессмертны, — говорят Берто и Сеше, — они представляют последовательную эволюцию драматического искусства, диаметрально противоположную эволюции самого общества: они мертвеют развиваясь, а драматурги находят их настолько практичными, удобными для развития действия и приятными публике, что расстаются с ними лишь в случаях крайней необходимости. Им лень изобретать новые маски, и это заставляет их привязываться к старым с такою ревностью, что нужен протест самой публики, которой наконец надоедает видеть на сцене фантошей, не соответствующих никакой действительности, чтобы обязать своих театральных поставщиков к новым завоеваниям».⁷⁴

Такова общая судьба театральных масок — вначале они бывают живыми фигурами, если и не взятыми из жизни, то одаренными призрачной реальностью, а после от чрезмерного употребления начинают стираться, становятся отвлеченными схемами, потом марионетками, наконец, карикатурами. Сценическая их живучесть объясняется всегда какими-нибудь моральными, дидактическими или техническими удобствами, с ними связанными.

Так, еще недавно в комедии нравов, преследовавшей моральную проповедь, необходимейшим персонажем являлся *резонер*. Естественно, что он царит в театре Дюма-сына. Дюма облакает его во всевозможные костюмы, чтобы сделать его естественным. В «L'étrangère» Рэмонен является

* «А, это ты. . . верный товарищ. . .» (франц.).

ученым «химиком душ, самым глубоким из психологов, самым педантичным из моралистов»;⁷⁵ в «L'ami des femmes» это де Рион, в «Visite de pose» — Лебоннар. В новейшем театре резонер является в последний раз в лице — Морэна в «Torrent» Мориса Доннэ. Морэн — это писатель-психолог и светский исповедник. «Г-н аббат, — говорит он духовному исповеднику отцу Блокэну, — мы, как два авгура, не можем смотреть друг на друга без слез».⁷⁶

«В сущности, если подняться к его первоисточникам, — резонер это не что иное, как вечный и необходимый хор античной трагедии. Когда он освещает движения души действующих лиц и дает сведения о современных нравах, что он делает если не исполняет обязанности древнего хора? Не следует ли он так же, как и хор, шаг за шагом за каждым из персонажей в его эволюции? Резонер это создание не одного поколения, но можно утверждать, что ни один из трафаретов не был более необходимым и более эксплуатируемым в том поколении, которое предшествует современным драматургам. Последнее воплощение резонера — это тип специалиста-психолога, писателя-аналитика душ, который втерся бог весть как в литературу между 1885 и 1900 годами и теперь уже успел настолько выйти из моды, что вызывает улыбку. Если эта роль кажется нам такой ненавистной, то это потому, что по самому существу своему она условна. Театр живет действием. Он должен показывать, а не объяснять. Резонер же главным образом объяснитель, который на каждом шагу мешает действию. Нужна была вся ловкость Дюма, чтобы спасти этого персонажа, и понадобилось несколько веков театра, чтобы выявить всю его нехудожественность. Но насколько он неприятен зрителю, настолько он удобен для автора. Монтад в „Prince d'Augec“ Лаведана читает в первом акте целую лекцию; Гектор Тессье в „Demi-vierges“ Прево излагает теорию краха стыдливости. Но театр больше не нуждается в этих „diables boiteux“ во фраках и белых перчатках, которые разоблачают тайны разных существований, с сожалениями или философствованиями. Но современный театр может обойтись и без них. Тип резонера не имеет больше прав на существование в литературе нашей эпохи»⁷⁷ (Берто и Сеше).

Менее необходимы, но не менее истасканы различные национальные маски. Во время реставрации была популярна маска англичанина с рыжими бакенбардами и рыжими волосами, который смешил публику своими «Aoh! Yes!» и идиотскими репликами; этого англичанина можно еще иногда видеть и теперь в театрах парижских окраин. Во время второй империи был популярен бразилец, усыпанный золотом и бриллиантами, приезжающий в Париж веселиться и любить.⁷⁸ Он еще не вышел из репертуара Théâtres des quartiers.⁷⁹

Ходким трафаретом современного театра является американец-янки. Это положительный тип морального театра. По своему значению он напоминает Штольца в «Обломове».

Этьен Рей посвятил развитию этой маски статью, в которой доказывает, что этот условный тип был изобретен во всех своих деталях исключительно для удобства драматургов, которым нужен был моралист, благородный персонаж, благодетельный «Deus ex machina».⁸⁰ Он делец, миллио-

нер, он появляется для того, чтобы противопоставить себя — представителя новой энергии и новой культуры — развращенным нравам и слабости старой Европы. Он — мировой чемпион морали.

Дюма первый изобрел его со всеми его основными чертами в лице Кларксона в «L'étrangère». Кларксон в один месяц строит города: «Первые поезда подвозят мне отель, ресторан, школу, типографию, церковь; через месяц лагерь превращается в город с дворцом посередине». Это человек первобытный, с чувствами прямыми и сильными, несколько грубый, но откровенный. Он борется против развращенности Парижа. «Мы женимся только по любви. . . и любим только тех, кто умеет работать».⁸¹

Американец был использован и Анри Бекон в «Parisienne», и Абелем Эрманом в «Transatlantiques», и Полем Эрвье в «Cours au flambeau». Всюду его отличительными чертами являются быстрота передвижения, колоссальное состояние, атлетическая сила, простота вкусов, здравый смысл, уверенность, простота и честность. Станжи (у Эрвье) кидает миллионы «широким жестом, свойственным Новому Свету». «Станжи из вашей гостиной прямо уезжает в Луизиану во фраке и в белом галстуке. Он не заедет даже домой, чтобы переменить костюм. В дорожном саке он найдет свое обычное платье и переоденется, когда будет время».⁸²

Кроме этих национальных масок существует еще «русский революционер». Это новое изобретение, но еще не допущенное в серьезную комедию. Пока оно составляет только монополию театра ужасов. Но успех «Grand soir» и «Les oiseaux de passage»,⁸³ где был удачно дан силуэт Бакунина, представляет для драматургов большие возможности.

Маске еврея во французском театре была посвящена Абраамом Дрейфюсом лекция (в 1886 году) и большая статья Рене де Шаваня в «Mercure de France».⁸⁴

Во французском театре XVIII века еврея как типа не существовало вовсе. В XIX веке создается определенный трафарет.

«Принято, что еврей на сцене должен быть забавен», — говорит Дюма в предисловии к «Francillon».⁸⁵

«На сцене еврей должен быть отвратительным», — говорит Эннери. — Почему? «Это театрально», — отвечает Сарсе.

Как на единственные исключения из этого правила можно указать только на раввина в «Ami Fritz» Эркмана-Шатриана и на раввина в «Mèges ennemies» Катюлля Мандэса.⁸⁶

Если евреи на сцене отвратительны, зато еврейки настолько же очаровательны, одарены всеми моральными совершенствами, несравненной красотой и внушают непобедимую страсть христианским юношам.

«Еврейка в театре может внушать страсть только христианам, потому что евреи в этом мире сплошь безобразны, грязны и стары. Молодого еврея до самых последних лет на сцене не существовало. Но почему еврейка имеет в театре исключительные права на красоту? Шатобриан уверял, что на еврейках, за то что они не принимали участия в издевательствах над Христом, сияет луч небесной благодати. Но Шатобриан очень легкомысленно обращался с лучами благодати» (Рене де Шавань).

В современном театре еврей появляется в качестве миллионера, что его отчасти роднит с «американцем».

Прототип этой маски — барон де Горн (в «Prince d'Autriche» Лаведана), по поводу которого Жюль Леметр писал: «Но не будем забывать, что не все евреи банкиры и что между ними есть даже не миллионеры. Но на сцене банкир никогда не может быть банкиром вполне, если он не еврей».

Поэтому сам же Леметр попробовал создать на сцене тип миллионера не еврея. Эта маска оказалась удобной, и она встречается и у Мориса Доннэ, и у Ромэна Коолюса, и у Абеля Эрмана. А у Октава Мирбо в «Les affaires sont les affaires» она получает заключительный удар резца в фигуре Исидора Леша.

Драматическое положение этих миллионеров всегда схоже: они личной энергией приобрели свое громадное состояние, но жизнь их разбивается или семейной драмой, или неожиданной финансовой катастрофой. Эта маска только что кончает кристаллизироваться, ей предстоит большое будущее в современном театре.

Маска *честного человека* была очень распространена в театре середины XIX века. Во времена бальзаковские это был нотариус, который своим опытом помогал ветреной молодежи. Иногда это был добрый кюрэ, который в пятом акте «спасал душу и пьесу». В театре Дюма это старый друг, верный товарищ, утешитель в испытаниях жизни и моралист; иногда домашний доктор и врач души, «мораль которого один из видов гигиены».⁸⁷ Но все эти маски более или менее скомпрометированы, и все они ступали перед маской «добродетельного инженера», который оказал драматургам неисчислимы услуги. Его генеалогия была рассказана Франциском Сарсе по поводу пьесы Легуве «Par droit de conquête»: ⁸⁸

«Предполагают обыкновенно, что персонажи, выводимые драматургами на сцену, скопированы с действительности. Приходится убедиться, наоборот, что это чрезвычайно редко; что только иногда некоторым гениальным авторам удавалось внести в театр правдивые типы и заставить публику, которая в большинстве случаев отказывается признавать их естественными, принять их.

Скрибы всех времен никогда не давали зрителям образа того, что существует, а лишь образы того, что должно существовать, а это совершенно иное. Они не творят своих действующих лиц по тем образцам, которые они видят перед глазами; они их берут и строят согласно существующим представлениям: это искусственные существа, которых публика ценит, которым аплодирует, потому что находит в них черты, ею же придуманные, потому что в них она узнает себя и сама собою любит именно в той области, что ей дороже всего, — своими предрассудками.

Какое из предвзятых мнений царило последние годы? Мнение, что самая большая заслуга человека — это покорять силы природы, заставлять их служить себе: засыпать долины, срывать горы, владеть паром, водой, ветром и распределять их согласно своей воле и своим нуждам; строить мосты, рыть туннели, бронировать корабли, — одним словом, покорять природу — вот идеал нынешнего поколения.

Этот идеал воплотился в человеке, ученике политехнической школы, в *инженере*. Это он — представитель действующей науки, и так как предполагается, что в мире нет никакого иного прогресса, чем покорение сил природы, то драматурги сделали из него одновременно миссионера и апостола прогресса.

Он стал героем по преимуществу: все взгляды обращены на него, и мало-помалу образовался предрассудок, что он должен быть оделен всеми добродетелями и увенчан всеми венцами. Театр его окончательно присвоил себе и дал ему, естественно, лучшую роль — первого любовника».

Берто и Сеше прибавляют к этой характеристике: инженер служит для антитезы положения, приобретенного честным трудом, положению, приобретенному правами наследства. Это символ нового класса общества. Это честь, отдаваемая науке драматургами и зрителями-буржуа, наивными, невежественными и очень ослепленными чудесами текущих открытий. Это наглядное доказательство аксиомы, что труд укрепляет и душу и тело, что труд облагораживает, что труд возвышает личность, что труд — это патентованное удостоверение всех добродетелей и всех героизмов. Кроме того, это лесть по адресу торжествующей буржуазии, и в свое время, когда этот тип был изобретен Эмилем Ожье (Андрэ Лагард в «Contagion»), это была большая новость, так как и в жизни роль инженера не старше полувека.⁸⁹

Андрэ Лагард, родоначальник жанра, живет с рабочими, работает вместе с ними на заводах, служит десять месяцев машинистом «день и ночь лицом к огню, спиной на ледяном ветре». «Как я был горд первыми деньгами, что я послал своей матери. . . Они пошли на ее похороны. . . Бедная святая женщина!». Он патриот, он проектирует канал между Кадиксом и Рио-Гвардиарио, чтобы убить Гибралтар; он разоблачает английские козни, он спасает честь своей сестры, он делает прекрасную партию и женится в последнем акте.⁹⁰

«В течение двадцати пяти лет он наводнял сцену своим добродетельным присутствием, он был обетованным женихом всех инженерю, обласканным зятем благородных отцов; ни один счастливый брак не заключается без его участия, и ни одна счастливая семья не могла обойтись без его присутствия. В течение двадцати пяти лет эти свойства добродетельного инженера так гипнотизировали драматургов, что ради него они совершенно забыли о существовании иных профессий».⁹¹

В настоящее время ему делает конкуренцию путешественник и исследователь новых стран. Это тоже один из идеалов национальной энергии и героев воли. Он настолько практичен, что ни один из современных авторов не мог обойтись без него.

Роже де Серан из «Monde où l'on s'ennuie»⁹² Пальерона (один из родоначальников) путешествовал по Малой Азии: «Представьте себе страну, совершенно неисследованную, — настоящий рудник для ученого, поэта и художника». Шамбрэ в «L'Age ingrat»⁹³ Жюля Леметра «первый европеец, который поднялся к истокам Нигра. . .». Он высказывает свои мысли до конца, не стесняясь, в лицо каждому. Поль Монсель в «Fille sauvage» «посетил самые дикие племена»; «у него глаза такие глубокие, его взгляд

точно падает с высоты». Мишель Прэнсон в «Le coup d'aile»⁹⁴ «стал в Конго чем-то вроде короля», и «у него душа мятежника». Он же появляется и в «L'autre danger»⁹⁵ Мориса Доннэ и в «Dédale» Эрвье. Дюма говорит про него: «Он идет через жизнь с одной рукой полной прощений, а с другой полной возмездий, искореняя бунт, понимая слабость и увлечения мгновения».⁹⁶ «Это люди других времен», — говорит Ожье. Эрвье говорит «об особом рода рыцарственности, которую они приобретают в своих дерзких предприятиях».⁹⁷

«Это герои легенды, противопоставленные низости и пошлости нашего века, — говорят Берто и Сеше; — это один из самых отвратительных трафаретов, которые существуют в нашем театре, потому что ни разу за все свое существование он не имел лика живого человека. Он был искусственным с первого же дня своего существования. И это тем более печально, что среди живых путешественников существуют удивительно интересные для наблюдателя характеры, которые вовсе не являются образцами доброты и бескорыстия. Между тем у театрального путешественника всегда все достоинства и добродетели. Как и „инженер“, он всегда примерный сын, прекрасный муж и пылкий патриот. В смысле „простой, сильной и искренней натуры“ путешественник соперничает с „американцем“ и, как он, является критиком нравов и спасителем последнего акта».⁹⁸

Трафареты, как мы видим, делятся и создаются главным образом благодаря специализациям. Это в большинстве случаев типы мужские. Женщины, которые трактуются драматургами почти исключительно с точки зрения чувства, менее склонны к трафаретным обобщениям. Старый репертуар знал некоторые женские маски, которые стали теперь почти балаганными, как «роковая женщина», как «теща», как «женщина с темпераментом», которая не может видеть молодого человека, чтобы не воскликнуть: «хорошенький мальчик. . . красавец военный. . .»; но еще живы «бонна» (бывшая «субретка»), которая «за полученную монету дает пояснения, необходимые для хода пьесы», и «старая нянька, которая воспитала героя драмы».⁹⁹

Единственная женская специализация, созданная театром последних лет, которой предстоит еще будущее, это «мятежница», которая протестует против косности родителей или узости мужа. Эта маска уже разработана в романе, но еще мало проникла на сцену. Это «La révoltée» Жюль Леметра.¹⁰⁰

Вот несколько трафаретов и костюмов из обширного бутафорского склада, всегда готового к услугам начинающих драматургов. Конечно, их гораздо больше, этих фантошей театра, со всеми их оттенками, вариациями, сочетаниями. Я старался их дать в характеристиках самих же французов, потому что глаз иностранца, более способный уловлять то, к чему пригляделись сами французы, никогда не может уловить тех тончайших оттенков пошлости, которые различимы глазу французского театрального критика, «прикованного к тачке фельетона».

Итак, это материал. А рецепты для его смешения, механизм пьесы? А веревочки, которыми дергают паяцев?

На это не так легко ответить. Законы движения во французской драме, их типы и влияние моды на них требуют отдельного и гораздо более подробного исследования.

А в смысле возможности — вот два противоположных рецепта изготовления пьес. Один для тех, кто работает с готовыми трафаретами, другой для тех, кто предпочитает художественное наблюдение жизни.

Фейдо, автор знаменитой «*La dame de chez Maxime*»,¹⁰¹ говорит: «Придумывая разные штуки, которые вызовут ликование в публике, я не веселюсь, а сохраняю всю серьезность и хладнокровие химика, приготовляющего лекарство. Я ввожу в свою пилюлю один грамм суматохи, один грамм неприличностей, один грамм наблюдательности. Затем я растираю все эти элементы, как можно дольше и как можно лучше. И я знаю почти наверняка, какой эффект произведут они. Опыт научил меня отличать хорошие травы от плевел. И я очень редко ошибаюсь в результатах».

А Франсуа де Кюрель, утонченный и сдержанный автор «*L'envers d'une sainte*», «*L'invitée*», «*Repas du lion*»,¹⁰² говорит:

«Определить эстетику сцены, согласно моему идеалу, очень трудно. . . Быть может, я могу дать неофитам такой рецепт во вкусе поваренных книг: Возьмите любой „fait divers“,¹⁰³ сделайте ему гарнир из мыслей, и чем больше, тем лучше, и подавайте горячим. И получится хорошая пьеса, которая понравится и простодушным и утонченникам; и в ней будет цельность, потому что туда войдет и движение, которое есть основа драмы, и философия, в которой ее благородство».

IV. НОВЫЕ ТЕЧЕНИЯ

Мы сделали общий обзор складов старых декораций и костюмов, приятных публике и удобных для драматургов. Эти театральные подвалы обширны, и докопаться до их дна не так легко, что и не может быть иначе в стране, живущей многовековой и интенсивной театральной жизнью. Сами по себе эти склады трафаретов, масок и клише, разумеется, не составляют художественного богатства, но присутствие их является одним из несомненных признаков его. Они — шлаки из горна театрального успеха. Это те навозные кучи перед входами во дворцы, которые во времена Гомера служили признаком богатства и благосостояния.

Те из драматургов, кто пользуется готовым, как упомянутый водевиллист Фейдо, те действуют наверняка; они творят театр не из жизни, а из предрассудков своей публики. Успех же таких драматургов, как де Кюрель, ищущих новых реальностей и новой жизненной правды, далеко не так несомненен и легок.

Французская сцена, основанная на вековых традициях, с большим трудом допускает изменения в своем строе и оказывает глубокое, страстное, органическое сопротивление каждому новшеству.

Это сопротивление свидетельствует не о косности театра, а только о предшествующей эволюции и о серьезных исторических традициях. Меняться сразу могут только те, у кого в прошлом нет ничего, потому что

каждое новшество, для того чтобы быть принятым органически, должно быть как бы признано каждым моментом прошлой истории.

Однако за последние десятилетия во французском театре произошли очень большие изменения, и были введены новые элементы. Поворот в сторону реализма сопровождался со стороны драматургов большим обострением анализа жизни, а со стороны режиссеров — введением новых приемов и отчасти изменением общих тенденций сцены.

Этой частичной революцией французская сцена была обязана энергии и таланту одного лица; этим лицом был Андре Антуан.

Это было в середине восьмидесятых годов. Французский театр был в эти годы в упадке. Старые знаменитости драматургии к этому времени перестали писать: и Дюма, и Пальерон, и Ожье. Сцена находилась всецело в руках синдиката третьестепенных драматургов, имена которых теперь позабыты (Albert Millana, Jules Prével, Gondinet, W. Busnach, Albert Wolff). Они не допускали в театр никого из молодежи.

Антуану, чуждому до тех пор театру, но оказавшемуся в то время случайно во главе маленького любительского кружка, пришла мысль обратиться за репертуаром к молодым писателям. Из «Cercle Gaulois» образовался Théâtre en liberté, который стал потом Théâtre libre.¹⁰⁴ В течение пяти лет Théâtre libre пересоздал французскую драму. Это была подлинная революция и как таковая отличалась силой, грубостью и крайностями. Новые авторы стремились освободиться от всех трафаретов и дать «жизнь» на сцене. Их реализм принимал формы горькие и циничные. Антуан сумел создать из этого парижскую моду и, пользуясь образовавшимся течением, провел на французскую сцену Толстого и Ибсена, которые были раньше немыслимы во французском театре.

Тристан Бернар рассказывает такую живописную притчу об Антуане:

«Лет двадцать тому назад, когда театры, по крайней мере некоторые, еще освещались газом, один из служащих Газовой компании * встретился на подмостках с двумя из девяти бессмертных сестер: со строгой Мельпоменой и милой Талией. Не успел он взглянуть на двух сестер, как приобрел над ними некую магическую власть. Безо всякой церемонии он их взял под руки со своей обычной энергией: „Вы сделаете мне удовольствие подняться в вашу уборную и смоете весь этот грим с ваших лиц“.

Лица Талии и Мельпомены действительно исчезали совершенно под толстым слоем румян и белил. Их черты были совершенно стертые, и личные мускулы еле двигались: *ни у Мельпомены, ни у Талии больше не было лица человеческого*. Но так как, хотя и склонные повиноваться, они все же очень копались, то он взял их за плечи и отвел их под пожарный кран; да, под пожарный кран, и там он им вымыл лица сам, как двум маленьким грязным девочкам. Оскорбленные, негодующие, но побежденные, они выпускали крики, которые были настоящими криками.

Тогда Антуан их расцеловал и сказал: „Очаровательные сестры, я люблю вас больше, чем все остальные. Но я хочу, чтобы вы не забывали, что вы полубогини. И как полубогини, вы стоите гораздо больше богинь,

* Антуан служил в Обществе газового освещения.

потому что с царственной грацией вы сочетаете чисто человеческие слабости женщин! . . Я не могу помешать вам быть естественно прекрасными; но берегитесь, о полубогини, позволить себе малейшее ломанье!“.

— И вы утверждаете, — продолжает Тристан Бернар свою апологию Антуана, обращаясь к воображаемому защитнику старых традиций, — что он не придумал ничего нового, что и такой-то и такой-то делали то же самое до него. . . Но если мы удивляемся, то вовсе не тому, что он делает вещи, которые вы не сумели сделать, а тому, что он перестал делать то, что делали вы. Да, он ничего не выдумал: правду не выдумывают. Я без всяких оговорок утверждаю, что почти все драматурги теперешнего поколения никогда не могли бы стать и тенью того, что они есть, если бы Антуан не существовал. Разумеется, в те времена, когда Антуана не существовало, было гораздо больше пьес „хорошо сделанных“. Это зависит, вероятно, от того, что построить „хорошо сделанную пьесу“ гораздо труднее, когда хотят ее сделать глубоко-человечной и правдивой. Движениями живого человека управлять не так легко, как движениями куклы. . . Что касается меня, то каждый раз, как мне случается быть в обществе Антуана, у меня возникает странное сознание того, что я говорю с лицом историческим. Есть много людей, которым говорят: „Вы будете жить в памяти людей; потомство примет вас“. Быть может, эти господа и будут допущены в историю, но мы об этом ничего не знаем. Но Антуан может быть спокоен: у него уже там есть свое нумерованное место».¹⁰⁵

Мы отвлеклись бы от нашей темы, если бы занялись сейчас общей историей того театрального переворота, который связан с именем Антуана. Но для того чтобы показать, каким образом вводятся новые элементы в обиход театра, достаточно проследить историю «толпы» на французской сцене.

В 1888 году, в самом начале своей театральной деятельности, Антуан, будучи в Брюсселе, увидел в первый раз «мейнингенцев»,¹⁰⁶ и это произвело на него настолько большое впечатление, что он сейчас же написал об этом письмо высшему судье театральных вопросов тех лет — Франсуа Сарсе.

«С тех пор, как я посещаю театр, — писал он, — меня приводят в исступление наши фигуранты. Если исключить „Наине“ и сцену цирка в „Теодоре“, — я никогда не видал ничего, что дало бы мне иллюзию толпы. . . Так вот. . . Я видел ее — толпу, вчера у мейнингенцев. Знаете ли вы, в чем разница? А в том, что их артисты не собраны с улицы к генеральной репетиции, как наши, которые совершенно не умеют носить своих костюмов, непривычных и стеснительных, особенно, когда они точны. Статистам наших театров рекомендуют прежде всего неподвижность, между тем там, у мейнингенцев, фигуранты играют, у них есть мимика. И не думайте, что они переступают грани и отвлекают внимание от протагонистов; нет, картина сохраняет свою цельность, и куда ни переносишь взгляд, он останавливается на деталях, характерных и подчеркивающих положение. Это создает в известные моменты несравненную силу. Почему наши нестерпимые сценические условности не заменить этими нововведениями, логичными и не так уже дорого стоящими?».¹⁰⁷

Это письмо было опубликовано в «Temps»¹⁰⁸ и вызвало сочувственное письмо Оппенгейма, тоже адресованное Сарсе: «Я должен вам признаться, что поведение фигурантов, напоминающих слуг, присутствующих за обедом своего господина, в чем Антуан остроумно видит почтение по отношению к гг. сосиетерам Французской комедии, шокирует меня в высшей степени. Посмотрите . . . в „Эдипе Царе“ в последнем акте у правой кулисы стоят три воина с копьями. Когда Эдип появляется с окровавленными глазами и спускается, оступаясь, по ступеням дворца, в то время как я — зритель — нахожусь в состоянии живейшей эмоции, в то время как фигуранты налево отступают, однообразными жестами выражая ритмический ужас, эти три дубины стоят неподвижно со своими копьями, как будто царь вышел подышать свежим воздухом».¹⁰⁹

Сарсе — олицетворение здравого смысла французского театра и хранитель традиции сцены¹¹⁰ — так отвечал на эти протесты:

«Г Оппенгейм разгневан на этих трех солдат, которые стоят неподвижно и равнодушно на часах, в то время как Эдип выходит с окровавленными глазами. Но они сто раз правы! . . . Они не существуют, они не должны существовать для зрителя. Их поставили там для того, чтобы дополнять при поднятии занавеса декорацию, которая, очаровывая взоры, заставляет в то же время насторожиться воображение, перенося его в ту страну и ту пору, где должно происходить действие. Заметьте, что их можно было бы совершенно уничтожить; если трагедия ставится в провинции, где театры не располагают ни фигурантами, ни обширными сценами, их просто-напросто выкинут, и произведение Софокла несколько не пострадает от этого. . . Три солдата во Французской комедии, о которых говорит Оппенгейм, делают то, что они должны делать, т. е. ничего не делают. Их единственное назначение быть декоративными.

Налево. . . А! это совсем иная история — налево. Почему фигуранты отступают с жестами скорби? Разве это для того, чтобы я видел, как хорошо они передают это чувство? Нет, просто для того, чтобы предупредить меня, что я увижу сейчас Эдипа в очень горестном положении.

Они стоят на авансцене слева; они видят, как он выходит из глубины своего дворца с окровавленными глазами. Они отступают, испуганные и потрясенные, не для того, чтобы устроить для меня зрелище, но для того, чтобы обратить мои глаза к тому, кто вызвал у них это движение и кто является главной фигурой.

Как только Эдип на сцене, они могут делать решительно все, что им угодно. Для меня это безразлично в высокой степени. . .

Г. Оппенгейм мило издевается над статистами Французской комедии, которые отступают с однообразными жестами, выражая ритмический ужас. Но они более правы, чем он. . . Да, они должны изображать однообразный ужас, ужас толпы, ужас краткий, потому что вовсе не они меня интересуют, ужас, который подчинен наиболее существенному в драме — появлению Эдипа. Как только он здесь, как только я вижу, как он сходит ощупью и неверными шагами со ступеней дворца, этот многочисленный персонаж, который сделал свое дело, уже не существует для меня. Он заставил меня поглядеть налево. . . и больше он не существует, теперь Эдип

говорит один. Я слушаю одного Эдипа, и единственная обязанность толпы — это создать наиболее благоприятные условия для моего восприятия». ¹¹¹

Безусловно, Антуан был прав в своих требованиях и доказал впоследствии всю правоту свою. Но когда теперь, спустя четверть века, мы читаем эту полемику, то все слова Антуана кажутся нам старыми и слишком знакомыми, между тем как мысли, высказываемые Сарсе — этим ставшим для теперешнего поколения немного карикатурным представителем здравого консерватизма, кажутся далеко не такими устаревшими. В этих неподвижных фигурах и однообразных жестах мы узнаем последнее слово стилизации и вспоминаем принципы г. Мейерхольда и постановку «Тристана». ¹¹² Для нас за минувшие четверть века спираль эволюции сделала полный оборот; то, что существовало как одно из бессознательных следствий всего строя классического театра и было благодаря случайностям полемики так удачно сформулировано Сарсе, теперь возведено в новый принцип, в новую идеологию театра, восставшую бунтом против натуралистических принципов, апостолом которых во Франции был Антуан. Но, перенося парижский спор 1888 года в Петербург 1910 года, мы, конечно, делаем непростительную передержку.

В то время Сарсе был формально прав относительно драм, которые были основаны на игре протагонистов, а таковыми были все французские драмы начиная с классической трагедии XVII века. Только в эпоху романтизма на сцене появляется толпа в качестве эффектного и живописного фона. Она состоит из манекенов и составляет часть декорации. В театре Ожье и Дюма-сына толпа отсутствует совершенно. А в исторических мелодрамах Сарду она — одно из драматических обстоятельств, сильный сценический эффект; у нее нет своей жизни и своей воли. Поэтому логически Сарсе был прав, требуя от статистов живописности и безличности. Но Антуан, который прозревал возможность такой драмы, в которой толпа была бы живым, волящим и действующим лицом, был еще более прав и свою правоту доказал на сцене. Своею убежденностью он вызвал эту драму к бытию. Толпа как самостоятельная индивидуальность — это было еще ново для сцены, но это уже было на очереди, это висело в воздухе литературы конца 80-х годов. Зола, продолжая логические пути романтизма, оживил живописные и декоративные фоны, положил начало психологии толпы в «Жерминале» и готовил «Débacle». ¹¹³

Рене Думик так формулировал идеи того времени:

«Группа людей, чем бы ни была она, — толпой или публикой, собранием или учреждением, провинцией или нацией, — имеет свою собственную душу, которая вовсе не представляет суммы всех отдельных душ, ее составляющих, но составляет скорее их следствие. У этой души свои достоинства и свои недостатки, свои благородные порывы и свои жестокости; у нее есть свои моменты высокого подъема и энтузиазма точно так же, как свои периоды тоски и безумия. У нее свои законы возникновения и развития, так как она тоже определяется и моментом, и средой. Она подвержена двойному давлению внешних влияний и влияний внутренних. . . Существует самостоятельная психология Франции революционной, Фран-

ции императорской, монархической и республиканской. Франция — это личность, которая обладает своим гением, своей восприимчивостью, своими манерами действовать, и поэтому ее можно выводить на сцену как драматический персонаж, описывать и анализировать, как персонаж романа. Есть особая психология армии, как и особая психология парламента». ¹¹⁴

Париж был всегда городом народных движений, городом толпы. Поэтому когда стали искать жеста толпы, который можно было бы для опыта в первый раз изобразить на сцене, то естественно, что внимание остановилось прежде всего на революционных судорогах Парижа. И какой же иной момент из революционных дней мог больше других подкупить театральную публику, заранее предубежденную против этого новшества, как не взятие Бастилии — момент, канонизированный национальной гордостью Парижа? Подходящей французской пьесы не было, и потому пробным камнем Антуану послужил «Зеленый попугай» ¹¹⁵ Шницлера, и постановка эта сразу имела большой успех. И успех этот был основан не на том искусном переплетании правды и выдумки, которое пленило ее русских читателей, а на том, что действие этой пьесы происходит 14 июля. Под этим щитом демократической гордости Антуан впервые рискнул вывести на парижской сцене действующую толпу.

Под защитой Бастилии выступили и первые французские пьесы, давшие драму толпы. Это были «Le 14 juillet» ¹¹⁶ Ромэна Роллана, поставленная Жемье, потом «Теруань де Мерикур» ¹¹⁷ Поля Эрвье, наконец, «La Vagence» ¹¹⁸ Лаведана и Ленотра. Во всех них действует одна и та же толпа Великой революции: охваченная первым порывом энтузиазма у Ромэна Роллана, тихая и грозная у Лаведана, дикая и безумствующая у Эрвье. Понимание, анализ, сценическая трактовка были новы, но самый персонаж толпы оставался старый, известный по драмам романтиков и пьесам Сарду. И пока Антуан пробовал свои силы и давал наглядные уроки драматургам изображениями этой революционной толпы и изображениями толпы античной в «Тимоне Афинском» ¹¹⁹ Эмиля Фабра и совсем недавней постановке шекспировского «Юлия Цезаря» в Одеоне, ¹²⁰ в драматической литературе возникли новые анализы, на этот раз современной толпы. Это были пьесы Эмиля Фабра «La vie publique» и «Les ventres dorés». ¹²¹

Театр Эмиля Фабра относится к новому для французской сцены порядку драматических произведений — к политической комедии. Правда, французская сцена всегда была близка к политике, но политика только пенилась на хребте драматической волны, сказываясь в словах, намеках и интонациях и никогда не проникая глубже диалога.

«Политика шла только бок о бок с драмой, она не вмешивалась и не направляла ее. В тот момент, когда Гюстав готов был броситься к ногам Каролины, автор вдруг приостанавливал действие, актеры принимали дипломатический вид, соответствующий обстоятельствам; один из них раскрывал рот и возглашал дифирамб в честь прогресса, цивилизации или другого великого понятия; другие отвечали ему исключительно для удовольствия быть посрамленными; все слегка горячились в пылу спора, а затем драма продолжалась своим обычным порядком, с чистой совестью

и довольная сама собою».¹²² Так характеризовал политический элемент комедий времен второй империи Сарсе, который с терпением ждал возникновения настоящей политической комедии и хотел видеть ее в «*Les effrontés*» и «*Le fils de Giboyer*»¹²³ Эмиля Ожье. Но цензурные запреты не дали ей родиться.

Через десять лет после Ожье, в 1872 году, сейчас же после коммуны, Сарду сделал попытку в комедии «*Rabagas*»¹²⁴ дать собирательный тип политического деятеля. Но даже Сарсе, всеми своими симпатиями стоявший на стороне Сарду, признал этот опыт неудачным.

«Его Рабагас, — писал он, — составлен из наскоро сшитых лоскутов последних событий. Это не характер, обоснованный логически, а карикатура, в которой губы Эмиля Оливье приставлены к носу Гамбеты, и все это преувеличено, карикатурно и крикливо».¹²⁵

Неуспокоенная смута не давала возникнуть политической комедии, превращая ее в памфлет. Первыми ступенями к современной политической комедии, основанной на спокойном и художественном анализе политических нравов, были «*Monsieur le ministre*»¹²⁶ Жюля Кларти, отчасти «*Sabotins*»¹²⁷ Пальерона и «*Député Leveau*»¹²⁸ Жюля Леметра.

Драматурги еще не решаются построить все действие исключительно на политической страсти и считают необходимым политику нанизать на любовную интригу. Характер этой любовной интриги схож во всех этих политических пьесах.

«Можно утверждать, — говорят Берто и Сеше, — что в тот день, когда драматурги решили использовать политические пружины драмы, всем им одновременно представился один и тот же тип человека из народа, который силой всеобщей подачи голосов поставлен у власти или стремится к ней и, неожиданно кинутый в консервативную среду, проникнутую духом прошлого, пленяется там какой-нибудь юной девушкой или опытной женщиной. Отсюда любовная интрига, которая шаг за шагом следует за интригой политической и кончает тем, что поглощает ее. В „*Les effrontés*“ — Вернуье, который добивается руки дочери Шаррье; в „*Fils de Giboyer*“ — республиканец Жерар, который, вступив в семью Маршаль, уступает очарованию дочери дома; то же самое положение и в „*Monsieur le ministre*“, и в „*Rabagas*“, и в „*Député Leveau*“».¹²⁹

Настоящая политическая комедия, пружина действия которой находится не в любовной, а в политической и социальной страсти, возникает только в последнее десятилетие, и это находится в связи с отменой драматической цензуры во Франции.¹³⁰

«*L'engrenage*»¹³¹ Бриё и «*Vie publique*» Эмиля Фабра впервые подходят к политическим вопросам не с партийной точки зрения, а с точки зрения психологического анализа как отдельных личностей, так и народных масс. И в то же время эти пьесы в первый раз выводят на сцену настоящую современную толпу, намечая ее лицо, характер и волю. В «*La vie publique*» Эмиль Фабр развертывает на сцене большую картину выборной кампании и строит свою драму из ее страстей.

Вместе с социальной драмой Октава Мирбо «*Les mauvais bergers*»¹³² и «*Les ventres dorés*» того же Фабра, дающей картину большого финансового

краха, эти пьесы кладут начало настоящему политическому театру, до сих пор еще неизвестному французской сцене.

С тех пор за эти годы появился целый ряд пьес, основанных на политической и общественной страсти. Из них можно назвать «Le geras du lion» Франсуа де Кюрель — трагедию аристократа, воспитанного в высшей буржуазии, который становится на защиту рабочего класса; «L'eraulette»¹³³ Артюра Бернеда, ставящую вопрос о политике в армии, опираясь на текущие политические события; «Une journée parlementaire»¹³⁴ Мориса Баррэса, картину Панамы, «трагедию во фраках, сжатую на пространстве восемнадцати часов, в которой можно видеть, до какой степени иступления может довести чувство страха»,¹³⁵ — как говорит сам автор.

Вот краткая схема того пути, которым уличная политическая толпа проникла на французскую сцену и утвердилась на ней, как одно из новых течений драматического искусства, связанное непосредственно с ростом французской демократии и всю психологическую историю различных классов страны. На этом примере можно видеть жизненность французского театра, который уступает внешнему напору новшеств медленно и с большим сопротивлением, но зато, раз приняв новое направление, идет сознательно, решительно и неуклонно, твердо придерживаясь граней настоящего серьезного искусства.

Подводя итоги всему вышесказанному, мы должны признать, что французский театр имеет все условия, необходимые для его процветания, а французские драматурги находятся в прекрасных условиях для работы.

Они глубоко ценят мнение своей публики и в то же время лишены возможности подделываться под ее вкусы, так как никто из них (кроме водевиллистов, как Фейдо) этих вкусов точно определить не может. Таким образом, они должны неустанно искать, наблюдать и придумывать новое.

Обширность складов театральных масок и трафаретов указывает на то, как быстро идет их смена в театре и как недолго сравнительно могут просуществовать на сцене типы, искусственно созданные для удобства драматургов. Зоркость и едкость драматической критики, обличающей их, как мы видели, без всякой жалости к авторитетам авторов гарантирует их недолгое существование.

Наконец, в том сопротивлении, которое оказывает театр новшества, не тупом и не косном, а основанном на художественной глубине театральных традиций, как мы видели на примере поучительной полемики Антуана и Сарсе, есть громадная жизненная и возбуждающая для всех новых течений сила. Противодействие воспитывает новаторов.

Таким образом, театр, несмотря на все вековые условности, которыми обставлен, связан живыми корнями наблюдения и анализа с текущей общественной жизнью Франции и в каждый момент воссоздает на сцене правдивое преобразование действительности