

БРЮСОВ И ТЕАТР

Вступительная статья и публикация Г. Ю. Б р о д с к о й

Театральные идеи Брюсова неотделимы от его литературно-эстетических взглядов, сформировавшихся на рубеже веков в теорию символизма.

Искусство, символизм, поэзия — слова-синонимы, понятия-тождества; искусство не существует вне поэзии, проникающей в тайны творящего духа, вне мира творящей личности — такова была исходная эстетическая декларация Брюсова 1890-х годов. Брюсов этого периода осознал свой символизм как лирическую поэзию, как поэтический метод отражения духовной жизни современника, его кризисного, декадентского сознания. Символизму, поэзии противостояли в эстетической системе Брюсова слова и понятия другого ряда: реализм, как отражение обыденной жизни, мелочей повседневности в жизнеподобных формах, и проза, как антитеза поэтическим способам выразительности.

«Задачи театра должны зависеть от общих задач искусства, вытекать из них. Смысл театра должен совпадать со смыслом искусства вообще», — писал Брюсов, определяя свою театрально-критическую методологию¹. А современный театр — даже в спектаклях европейских гастролеров и в первых постановках Художественного театра — казался ему лишенным творческих, лирико-поэтических начал. Сара Бернар в «Клеопатре» Сарду поразила его холодностью чувств, не искупаемой, по его мнению, утонченной отделкой роли. В театре Станиславского — так называли Московский Художественный театр — Брюсов до начала сезона 1902/1903 гг. видел «Антигону» Софокла и пьесы драматургов-современников, Ибсена, Гауптмана, Чехова: «Одиноких», «Доктора Штокмана», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Дядю Ваню». Оценка «пошлый реализм» (дневниковые записи, письма к разным лицам) по адресу Художественного театра означала в свете брюсовской эстетики, что спектакли, им просмотренные, лишены необходимого признака искусства: поэтического преображения жизненного материала, преломления его индивидуальным сознанием творца новой художественной реальности. Действительно, Станиславский и Немирович-Данченко пользовались другим творческим методом: они работали в принципах «театральной прозы», т. е. воспроизводили в бытовых и психологических деталях картины жизни, подобные жизненным, современным или историческим, как бы не имеющим автора, не зависящим от него, картины жизни как объективной данности, а не субъективного ее восприятия.

В 1902 г. Брюсов опубликовал в журнале «Мир искусства», № 4, статью «Ненужная правда. По поводу Художественного театра», выпешшую по жанру и проблематике за пределы обозначенного подзаголовка. В полемике с Художественным театром Брюсов создавал здесь свою модель театра, театра как искусства символистской сцены.

Театр, который становится искусством только тогда, когда в нем раскрывается личность творца, Брюсов отождествил с лирикой. Артист, — протягивал он свои эстетические аналогии от поэзии к сцене, — это тот же художник, творец. Материалом ему служат голос, мимика, жесты, тело, а также слова, сюжет, действие, образы и идеи исполняемой драмы. Творческое самочувствие актера в роли и есть содержание искусства театра. Драматург — слуга актера, литературная драма на сцене — вместилище содержания, заложенного в индивидуальности исполнителя, — распространял Брюсов свою эстетику на театральное искусство. Символизм освободил поэта от форм и логики реального, поэтому и театр должен освободить актера, его жаждущую самовыражения душу от «ненужной правды» вещной, предметной обстановки, с помощью которой режиссеры МХТ воссоздавали на сцене бытие героев данной пьесы. Станиславский

утверждал своими спектаклями, что бытие определяет психологию, характеры, связи и взаимоотношения между людьми. Брюсов же, подвергая критике постановочные принципы МХТ, считал, что они затемняют духовную сторону жизни на сцене — творческие чувства артиста. «Помочь актеру раскрыть свою душу перед зрителями — вот единственное назначение театра»², — писал он в статье «Ненужная правда», завершая ее общую, теоретическую часть.

Позитивная программа, выдвинутая Брюсовым в полемике с «иллюзионистскими» приемами МХТ, предполагала замену правды, «ненужной» и недостижимой на подмостках в предельно совершенном, жизненном ее варианте, — ее художественным образом, позволяющим актеру вырваться из плена овеществленного быта. Литературной основой «нового» театра намечалась метерлинковская драматическая поэзия и драматургия позднего Ибсена. «Новому» театру, в котором все материальное должно было быть выражено в духовном, Брюсов предлагал обратиться к условным приемам античного театра: к постоянной декорации — для всех пьес, к вмешательству в действие хора, к маскам и кутурнам у актеров, к приемам, откровенно подтверждающим, что театр — искусство, а не жизнь, искусство со своим языком, со своим, отличным от других искусств, способом выражения духовной жизни современника.

Художественный театр, «последнее слово сценического искусства», продолжал оставаться в центре внимания Брюсова — театрального критика и в конце 1902 г., и на протяжении последующих лет. Известно, что Брюсов был на первом представлении «Власти тьмы» — этот факт отмечен дневниковой записью, а более подробно спектакль критически оценен в письме к П. П. Перцову³. Тому же Перцову Брюсов сообщал, что хотел бы написать для журнала «Новый путь» рецензию на «Юлия Цезаря», «ужасающе плохо поставленного»⁴. В конце января — начале февраля 1904 г. Брюсов готовил также для «Нового пути» статью о «Вишневом саде» Чехова в Художественном театре. Но, несмотря на то что ни одна из этих работ Брюсова об отдельных спектаклях МХТ не появилась — по разным причинам — в печати, постановки Станиславского и Немировича-Данченко, были, по существу, единственным объектом серьезной, в русле теоретических идей «Ненужной правды», критики Брюсова. Документальные свидетельства тому, сохранившиеся в его архиве: рецензия на «Власть тьмы», подписанная обычным псевдонимом Брюсова — «Аврелий», и незаконченная статья о «Вишневом саде». Обе они впервые публикуются в настоящем томе.

Рецензия на спектакль Художественного театра «Власть тьмы» (премьера 5 ноября 1902 г.), быть может, не представляет самостоятельного интереса для изучения спектакля Художественного театра. В газетно-журнальных откликах на эту постановку есть куда более значительные работы. Однако, написанная через полгода после «Ненужной правды», рецензия эта раскрывает взаимосвязи Брюсова и Толстого, Брюсова и Станиславского и, в конечном счете, углубляет наши представления о причинах онтоэпизидии рецензента Художественному театру.

Интерес Брюсова к Толстому несомненен, что уже стало предметом специального изучения⁵. Отметим, только, что брошюра Брюсова «О искусстве» написана вслед за трактатом Толстого «Что такое искусство?». А «Ненужную правду», обосновавшую принципы эстетического индивидуализма в искусстве, можно рассматривать как трактат Брюсова на тему «Что такое театральное искусство?», написанный рукой поэта из лагеря Метерлинка и Малларме, Толстым отвергнутых, или как ответ Брюсова Толстому и Станиславскому, увлеченному художественным мастерством и эстетикой Толстого, его идеями добра, правды, простоты и общедоступности.

В рецензии на «Власть тьмы» Брюсов сохраняет угол зрения «Ненужной правды» на искусство сцены. Более того, он смотрит спектакль Станиславского глазами Метерлинка, Толстым осмеянного. За полгода до премьеры «Власти тьмы» в МХТ Брюсов познакомил читателей «Русского листка» с мнением Метерлинка о Толстом и о пьесе «Власть тьмы», в частности. Брюсов подобрал, перевел и прокомментировал материалы «Метерлинка о Толстом»⁶. Основой для заметки послужило предисловие бельгийского поэта к новому изданию его ранних драм. Брюсов по существу присоединялся к метерлинковской символистской концепции «Власти тьмы». Метерлинка находил, что Толстой преодолевает быт — внешность событий, власть тьмы, власть среды, окружаю-

пей человека, через свет, устойчивый, не зависящий от обстоятельств, струящийся из первобытной, верующей души Акима. Брюсов, вслед за Метерлинком, религиозно-нравственную идею Толстого — поиски бога в душе каждого человека — воспринимал как близкую ему безрелигиозную апологию сверхчувственной интуиции. Аким, оторгнутый от житейской повседневности, непричастный ей (он — лишь наблюдатель, созерцатель страшных, кровавых событий драмы), в контексте брюсовской подборки превращался в лирического героя Толстого, носителя авторской философии, воспринятой через Метерлинка. Аким оказывался подобен «ключевым» персонажам Метерлинка, физически немощным его старикам, в которых неполноценность связей с окружающей реальностью (слепота, например) компенсировалась обостренной духовной интуицией, духовной чуткостью — «сверхчеловечностью». Через «прозрения» Акима Метерлинк и Брюсов «расширяли» мир, изображенный Толстым во «Власти тьмы», и выводили его за пределы конкретного. Аким в такой трактовке пьесы осуществлял связь «видимого с невидимым, временного с вечным».

В спектакле МХТ Брюсов хотел бы видеть, как сквозь «внешность событий», сквозь «ненужную», по Брюсову, правду проступят «высшие силы, тяготеющие над нашим существованием» (формулировка Метерлинка). Но вместо этого перед ним предстала на сцене реалистическая — с элементами натурализма — постановка Станиславского. Вместо актера, который, согласно брюсовской теории, должен был влить свою душу в драматическую форму, предложенную Толстым, Брюсов видел одну «внешность», нелепый и ненужный искусству маскарад сцены под Тульскую губернию и персонажей пьесы Толстого под баб и мужиков деревни. Станиславского действительно привлекали во «Власти тьмы» метод и глубина художественного анализа Толстым жизни русского крестьянства. Приступая к работе над спектаклем, режиссер стремился докопаться до корней народной трагедии через «подлинного» мужика — «подлинного» не только по костюму, как думал Брюсов, но главным образом по внутреннему складу⁷. Для изучения реальной среды и быта, породивших героев драмы, была предпринята поездка постановочной группы в Тульскую губернию. Но, работая над драмой Толстого по личным наблюдениям, раскрывая логику мыслей и действий обыкновенного мужика, «подсмотренного» в действительности, «художественники» невольно подменяли толстовскую философию собственной, сказавшейся в образном строе спектакля. Они ставили не столько пьесу Толстого, сколько историю из подлинной жизни России, послужившую для Толстого материалом.

«К Толстому — проповеднику новой жизни и новой морали мы относились с холодком»⁸, — пишет Вл. И. Немирович-Данченко. Театр не разделял теории непротivления злу насилием и не верил в религиозную проповедь «покаяния и смирения». В истолковании Станиславского и Артема, исполнителя роли Акима, толстовская мораль оказывалась жизненно-беспомощной, бесплодной и тем самым развенчанной. Аким был тем же порождением «темного царства», воспроизведенного на сцене в максимальном приближении к действительному. Он был «слишком отсюда», из этих изб. из этой нищей деревни, чтобы жить, «погрузившись в симфонию святого, небесного мира»⁹, — писал рецензент «Русского листка». В Акиме Артема нет воинствующего защитника бога, — утверждало «Новое время»¹⁰. Аким Артема постоянно смущался, ежился, его слабость граничила с растерянностью, добросердечие, добродушие, заменявшие толстовскую мудрость, были беспомощны перед жестокими противоречиями жизни. И финал «Власти тьмы», у Толстого просветленный, у «художественников» разворачивался как картина отчаяния. «Вместо восторга, с каким этот старик посылает во имя спасения души, своего сына на муки, мы видели только скорбь»¹¹, — замечало «Русское слово».

В таком прочтении толстовской пьесы сказывалось мировоззрение Станиславского. «Тот тяжелый, давящий, убивающий людей быт, который с большой силой был изображен театром во «Власти тьмы», не может быть изменен никакими душевными порывами»¹², — такой общий вывод делает современное советское театроведение, оценивая позицию режиссера в интерпретации Толстого.

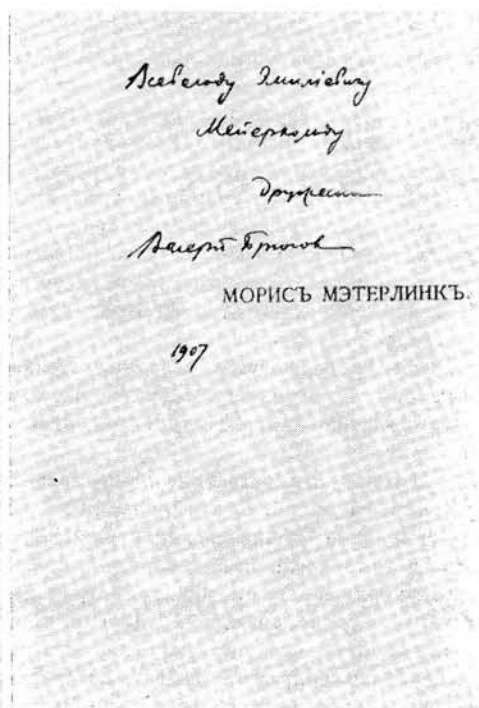
Брюсов открывал спектакль ключом «Ненужной правды» и оказывался отброшенным к периферии зрелища, к декорациям и звукоподражаниям. С бесстрастной объек-

тивностью, ограничивая себя примерами, он перечислял в рецензии изобразительные, внешние приемы режиссуры, не проникая в их суть. А Станиславский, замыкая сценическое пространство избой, двором или улицей, тускло освещенной, расставляя скамьи вдоль «четвертой» стены и рассаживая актеров спиной к публике, не просто усиливал «иллюзию» сцены, не просто приближал игру к правде жизни, как считал Брюсов, восставая против постановочного метода режиссера. Станиславский переводил толстовскую нравственную идею «власти тьмы» во власть темного, духовно нищего быта, из которого не было выхода. В спектакле режиссер говорил о беспросветности «власти тьмы» в деревне, о современной ему трагедии русской крестьянской жизни. Эту трагедию, за бытом и этнографией постановки, все же разглядели наиболее проницательные критики премьеры¹³. Брюсов не принадлежал к их числу. Он обнимал своим поэтическим взором бесконечные дали Вселенной и времени, будущего и прошлого, соизмеряя себя и свое творчество с «вечностью», открытой взгляду Акима, но вблизи, в далекой ему повседневности, замечал лишь ее внешнюю сторону — мимолетную, «преходящую» — как люди «едят, пьют, спят, потом умирают». Социальные и человеческие драмы, волновавшие Станиславского, в поле зрения Брюсова не попадали.

Анализ «Власти тьмы», а впоследствии «Вишневого сада» и «Горя от ума» — постановки конца 1906 г.¹⁴ — подменялся набором аргументов, доказывающих «нехудожественность» Художественного театра, якобы занятого одним «бытописательством». Отрицая театральную «прозу» как явление искусства, отождествляя ее с реализмом, Брюсов сводил спектакли МХТ — вплоть до «Горя от ума» — к обстановочным деталям и звуковым эффектам, режиссуру — к натуралистической зрительно-звуковой реконструкции быта: деревенского — во «Власти тьмы», провинциального — в «Вишневом саду», московского 20-х годов XIX в. — в «Горе от ума». Он проходил мимо плодотворно-материалистической концепции быта у Станиславского — быта как власти жизненной среды и обстоятельств, формирующих человека. И если в рецензии на спектакль 1902 г. «Власть тьмы» Брюсов в известной мере справедливо указывал на натуралистические издержки режиссуры, — сам Станиславский в «Моей жизни в искусстве» отмечал излишний этнографизм постановки, — то Брюсова, автора заметки о «Горе от ума» в 1906 г., так же справедливо обвиняли в «слепом доктринерстве», в том, что он исходит из устаревших аргументов «Неужной правды»: Художественный театр, прислушиваясь к критике, изживал натурализм, присущий режиссуре его ранних постановок¹⁵. И «Власть тьмы», и «Вишневый сад», и «Метерлинковский спектакль» (триптих одноактных пьес, открывший сезон 1904/1905 гг.), и «Горе от ума» — все рецензированные Брюсовым постановки МХТ были неизмеримо сложнее тех обескровленных аналитических реконструкций, которые вырастали со страниц его театрально-критических высказываний. В них не отразилась эволюция МХТ, приступавшего к экспериментам в «новом стиле» и осуществившего их под руководством Мейерхольда в 1903 г. в молодежной Студии на Поварской улице; в них не отразилась и эволюция самого рецензента, особенно заметная в период 1904—1905 гг. В отношении к МХТ Брюсов был стабильно полемичен, но чем дальше, тем более уважителен. В публикуемом нами письме к Н. Е. Эфросу (1908 г.) Брюсов писал: «Я высоко чту и самого Станиславского и весь его театр, но чту преимущественно как доблестных противников. И все же мне более к лицу сражаться с ними, чем венчать их», — добавлял он, отказываясь от участия в юбилейном — к 10-летию МХТ — сборнике статей и материалов, подготовляемом к печати Эфросом.

В обосновании же принципов символистского театра Брюсов не был столь последователен.

К моменту организации Студии на Поварской улице (май 1905 г.) Брюсов — признанный поэт, глава литературной школы, вождь поэтического символизма. Мейерхольд привлекает Брюсова к ближайшему участию в делах молодежного коллектива. Брюсов становится председателем Литературного бюро Студии. В архиве Студии хранится ответ Брюсова Мейерхольду: «Всегда готов помочь, чем сумею»¹⁶. Мейерхольд действительно создавал свой театр по плану Брюсова. В этом он признавался сам, подводя итоги работы Студии. «Литература подсказывает театр. Подсказывают не только



ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДУ

на книге М. Метерлинка «Пеллеас и Мэлизанда» в переводе Брюсова (М., 1907):
«Всеволоду Эмилиевичу Мейерхольду дружески. Валерий Брюсов. 1907».

Собрание Р. Л. Щербакова, Москва

драматурги, которые дают образцы новой формы, требующей иной техники, но и критика, которая отвергает старые формы», — писал Мейерхольд, имея в виду Брюсова, его «Ненужную правду» и критические статьи «Весов»¹⁷. Мейерхольд не раз ссылался на «Ненужную правду» как на первоисточник своей режиссерской системы, и в поисках сценического языка, соответствовавшего формам философской лирики Метерлинка, он шел непосредственно от брюсовской идеи «сознательной условности». Опираясь на Брюсова, Мейерхольд порывал с «театральной прозой» МХТ, стилизовал эпоху или среду, данную в пьесе, с помощью декоративного панно, заменявшего макет «художественников». На фоне живописного задника режиссер строил ритмо-пластические, барельефные композиции, ритмика и единообразная мелопластика создавали особый тип общности персонажей, отличный от психологического ансамбля в спектаклях Станиславского. Ритмика и пластика заменяли жизнеподобные движения и жесты, мелодекламация — повседневную разговорную речь.

Мейерхольд пригласил Брюсова на просмотр «Смерти Тентажиля» Метерлинка, спектакля, подготовленного для открытия Студии. С этой генеральной репетиции завязываются личные контакты Брюсова и Мейерхольда. Уже на следующий день, 20 сентября 1905 г., Брюсов получил записку от Мейерхольда: «От имени всей труппы слезно молю подправить текст (...) перевода «Смерти Тентажиля». Обаяние ваших слов все еще витает в стенах нашего Храма, и мы ждем вас снова к себе с нетерпением»¹⁸. В том же конверте Мейерхольд посылал Брюсову расписание репетиций Студии на ближайшие дни. От режиссерского управления просил А. П. Зонов: «Было бы прелестно, если вы послушаете репетицию «Шлюка», на которой будет присутствовать Станиславский. Слышать ваше мнение, ваши замечания праздник для труппы. У всех свежо очарование ваших слов на репетиции «Смерти Тентажиля»¹⁹. Брюсов поддержал мейерхольдовский эксперимент и выступлением на просмотре спектакля (в числе

гостей в театре был Горький), и рецензией «Искания новой сцены»²⁰. За Брюсовым, вошедшим в гущу театрального быта, отныне закрепляется репутация друга и советника энтузиастов-практиков «нового театра».

Студия Мейерхольда так и не открылась. Ни один из подготовленных спектаклей не был показан публике. 21 декабря, после окончательной и официальной ликвидации Студии, Мейерхольд переехал в Петербург, где познакомился с Вяч. Ивановым и Г. Чулковым, затевавшими новый литературно-художественный журнал и театр «Факелы». Для «Факелов» Блок переделал свое стихотворение «Балаганчик» в драму, впоследствии поставленную Мейерхольдом в петербургском театре В. Ф. Комиссаржевской. Уже 23 декабря 1905 г. Брюсов получил письмо от Мейерхольда, Иванова и Чулкова: «Факелы» будут выходить альманахами. Ждем ваших стихов или что-нибудь о театре»²¹. Прочитав книгу Брюсова «Земная ось», Мейерхольд писал поэту 2 марта 1907 г.: «Вспоминаю вас не только тогда, когда наслаждаюсь чтением ваших прекрасных книг, но очень часто. Вспоминая, тоскую, потому что Театр без вас. Вы должны отдать частичку себя Театру. Это будет очень важно для Русского Театра, который без кормчего»²².

К голосу Брюсова прислушивались все, кто дорожил судьбою театрального эксперимента. «Функции бывшей Студии возрождаются в Художественном театре,— пишет Брюсову уже Станиславский в мае 1906 г.— Хотелось бы очень заинтересовать вас этим делом и воспользоваться вашими советами»²³. И 5 февраля 1907 г.: «Я обращаюсь к вам с большой просьбой <...> Завтра <...> в Художественном театре будет генеральная репетиция «Драмы жизни». Помогите нам вашим советом и не откажитесь посмотреть нашу работу перед тем, как показывать ее публике»²⁴. Ф. Ф. Комиссаржевский и Мейерхольд собирались издавать в Петербурге театральный журнал и в числе его желательных корреспондентов называли Брюсова. Чуковский ждал от него «обещанных заметок о театре». Комиссаржевская, открывая четвертый сезон в своем театре «Пробуждением весны» Ведекинда, просила Брюсова познакомить актеров ее группы с творчеством малоизвестного в России драматурга. Для нее перевел он «Пелеаса и Мелисанду» Метерлинка и, совместно с Вяч. Ивановым, «Франческу да Римини» Д'Аннуцио. Комиссаржевская мечтала о собственной художественной школе, где бы она растила актеров с «новым», метерлинковским, духовно утонченным строем души. Лекции для учащихся по истории драмы и театра она рассчитывала поручить Брюсову.

Однако Брюсов, воспринимавшийся деятелями сцены как вождь символистского искусства, от символизма постепенно отходил. Эстетическая и вытекающая из нее театрально-критическая перестройка, объясняющая противоречивость брюсовских статей разных лет по вопросам «новой» сцены, была связана с кризисом его символистских идей. В канун первой русской революции он уже отвергает философию Метерлинка как переставшую отвечать современному общественному содержанию жизни²⁵. А в 1906 г. он объявляет о конце «новой поэзии», исчерпавшей свои исторические функции, объявляет о расколе и распаде созданной им литературной школы, о конце символизма, утверждавшего универсальность форм лирики и драматической поэзии Метерлинка. Главный тезис брюсовской философии и эстетики — «весь мир во мне» — был опровергнут развитием исторических событий, а усложнившееся содержание времени не вменялось в каноны символистской поэтики.

Факт «отречения» Брюсова от символизма давно отмечен в литературе о нем. Уточним только, что свои новые эстетические идеи Брюсов зашифровал в статье «Карл V. Диалог о реализме в искусстве», напечатанной в журнале «Золотое руно» (1906, № 4). Брюсов не открыл себя читателю, предпочел выступить «инкогнито». Советские исследователи не угадали ни в одном из персонажей автора статьи, утверждая, что все участники «Диалога» (квintета) наделены аргументами равной силы. «Саморазоблачение» состоялось весной 1907 г.: реплики «Автора», действующего лица диспута о символизме, реализме и драматургии Метерлинка, Брюсов перенес почти дословно от своего имени в лекцию «Театр будущего», прочитанную в первый раз 26 марта 1907 г. в Московском Историческом музее. Свою лекцию Брюсов читал трижды в «пере-переполненных» залах и с «успехом чрезвычайным»²⁶.

Собственно театру Брюсов посвятил последнюю, заключительную часть своей лекции. Анализ искусства сцены — постановки и исполнения пьесы, — он предпослал новую теорию искусства. Драматическое творчество и театр он по-прежнему рассматривал как виды искусства и подчинял их «смыслу и задачам искусства вообще». Он открыто заявил о своей ориентации на эстетику русского филолога А. А. Потебни. Брюсов заимствовал у Потебни определение искусства как познания, как работы мысли, аналогичной научному познанию. Сближая искусство и науку, Брюсов выводил на первый план не интуитивный, как в «Ключах тайн», а сознательный, аналитический элемент творчества и творческого восприятия. Драма, театр — это способ познания мира со стороны проявляющегося в нем действия, говорил Брюсов, цитируя определение трагедии, данное Аристотелем и соглашаясь с ним: «Трагедия есть подражание единому, важному, в себе законченному действию». Уже здесь сказался отход поэта от символизма, сводившего искусство к поэзии узколирического диапазона и художественным формам индивидуалистического, субъективного восприятия и отражения действительности. Действие отличает драму и театр от поэзии, только акты воли составляют содержание драмы; драма — самостоятельный вид искусства, отличный от прозы и поэзии; действие важно само по себе, а не как символ или аллегория чего-то другого, говорит Брюсов. Он сразу исключает из репертуара театра будущего драму лирическую и бытовую, как не совершающую акт познания, оставляющую зрителя «лицом к лицу с тем хаосом впечатлений», который изображается или выражается в ней через настроения. Выпадают из репертуарного списка театра будущего и символистские пьесы, подобные «Слепым» и «Смерти Тентажиля» Метерлинка; они насильственно притягивают художественную форму для защиты отвлеченной мысли или философского тезиса, считает Брюсов. И именно философский план метерлинковских пьес представляется ему «ничтожным», а истины, извлекаемые из него, — «плоскими трюизмами».

Драма будущего будет реалистична, как реалистичны трагедии Шекспира, Кальдерона, Гете, Пушкина, предсказывал лектор. Он понимал реалистичность как «высшее правдоподобие». «Высшее правдоподобие», — разъяснял Брюсов, — это соответствие художественного мышления писателя, драматурга уровню философских и естественнонаучных знаний своего времени, наиболее полно, как у Шекспира, Кальдерона, Гете, и Пушкина, передающих реальное, объективное состояние мира, отраженное, — введем сюда фразеологический оборот «автора» из «Диалога», — «хотя бы в новых, фантастических сочетаниях ее элементов»²⁷. «Начала театра будущего», театра «реалистической» драмы заложены в «лучших вещах» Ибсена, Метерлинка и Гауптмана, «если не обращать внимания на их аллегоризм или символизм»²⁸, — пишет Брюсов в «Лекции» и добавляет к этим именам еще Ведекинда, Уайльда, Гамсуна и Верхарна как автора трех трагедий. Интересно, что «Драма жизни» Гамсуна прошла в начале 1907 г. у Станиславского и Мейерхольда, «Пробуждением весны» Ведекинда и «Пелеасом и Мелисандой» Метерлинка открывался сезон 1907/1908 гг. в театре Комиссаржевской на Офицерской улице, «Саломею» Уайльда ставил Евреинов после разрыва актрисы с Мейерхольдом.

Брюсов настойчиво подчеркивал в лекции отличие своего «неореализма» от понятия «реализм» в высказываниях периода «Ненужной правды» и «Ключей тайн». Реализм в том смысле, который он придавал этому слову тогда, означал «простое повторение природы и жизни», «бессмысленное зеркало действительности». Тот реализм отождествлялся с натурализмом. Реализм постсимволистской эстетики Брюсова, «неореализм», натурализму противопоставляемый, включал в себя «фантастический элемент» и представлял обогащенным завоеваниями символистского искусства. «Выявить сущность вещи — значит воспроизвести ее особенно правдиво, в высшей степени реально»²⁹, — писал Брюсов в «Диалоге». Или, варьируя эту тему, продолжал: «Кто хочет быть истинным реалистом, конечно, должен заглядывать в самую глубину явления»³⁰.

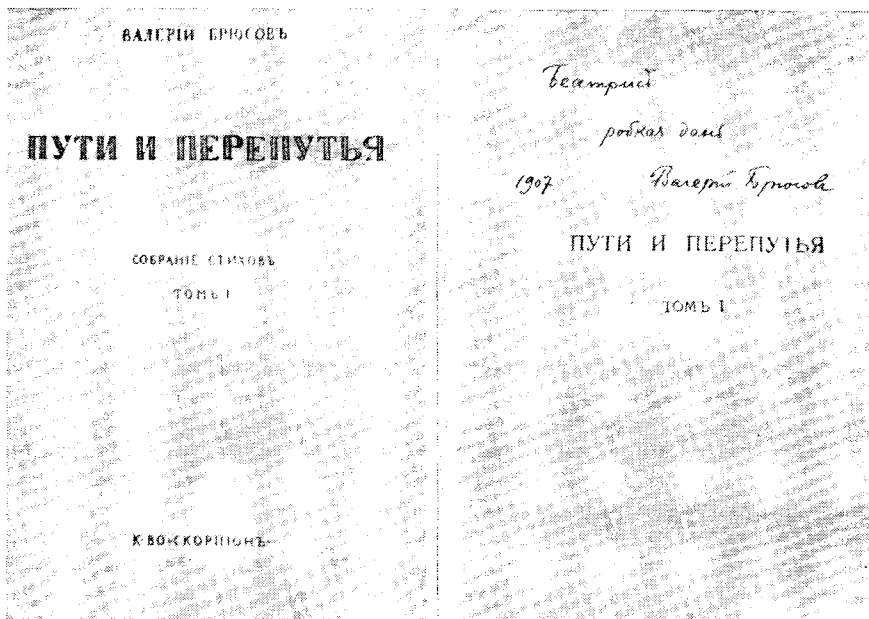
«Апология реализма» новых драматургических образцов, перенесенная в сферу сценического искусства, потребовала пересмотра теории театра. «Ненужная правда» подчиняла сцену законам поэтического творчества, законам символизма. Лекция, опиравшаяся в некоторой своей части на опыт Студии Мейерхольда, отменяла теоретические

установки «Ненужной правды» на самовыражение актера, окончательно лишила его автономии, лишила его на сцене даже физической, человеческой самостоятельности. Театр конструировался теперь как образная система «реалистической» пьесы, существующей не в лирических излияниях поэта, не в лирических выплесках действующих лиц и актеров-исполнителей, а в причинной связи волевых актов, в драматическом действии. Брюсов не отделял спектакля от пьесы, театра от литературы, от художественного воображения писателя, драматурга. Он распространял на искусство сцены теперь уже не принципы поэзии, как раньше, в бытность воинствующим поэтом-символистом, а законы драматургического, литературного творчества. Если театр хочет быть искусством, воплощающим в своих формах действие — свой предмет исследования, вычлняемый из общего хаоса жизни. — говорил Брюсов в лекции, то актер должен стать материалом драматурга, автора пьесы. «Творчество актера вторично, и оно может и должно развиваться только в тех пределах, какие поставлены ему автором, — не более. И все внимание зрителей должно быть приковано к исполняемой драме, не к исполнению»³¹.

Из безраздельного хозяина, «господина» сцены, каким был идеальный актер, смоделированный «Ненужной правдой», он превращался в «материал», подобный мрамору, краскам или струне — в руках скульптора, живописца или музыканта. Актер театра будущего должен победить, подавить свою психофизическую природу путем особого тренинга, — писал Брюсов. «Истинная условность должна подчинить все элементы театра единой цели: выявлению драматического действия. Эта условность должна охватить все стороны драматической техники: не только декорацию, но все аксессуары и в особенности то, что важнее всего на сцене — игру актера. Если реалистические постановки признаны нами недостижимыми и ненужными, — мы должны будем позаботиться прежде всего о том, чтобы условность проникла в игру актера»³².

Ко времени брюсовской лекции о театре Мейерхольд завершал свой первый сезон в театре Комиссаржевской на Офицерской улице в Петербурге, сезон, отмеченный победами «условного метода» в постановках «Сестры Беатрисы» Метерлинка, «Балаганчика» Блока и «Жизни человека» Андреева. Мейерхольд, идя в режиссерской практике по логике мыслей Брюсова, мыслил последовательнее Брюсова. Проект репертуара театра будущего в брюсовской лекции он определял как «неореализм», но взгляды поэта на исполнительскую технику актера, с «реализмом» не связанные, он разделял³³.

Приступая к работе над пьесой «Пелеас и Мелисанда», переведенной Брюсовым, Мейерхольд ставил перед собой задачу: раскрыть сценическими средствами близкое ему мироощущение Метерлинка, сделать лирическим героем постановки автора, драматурга, который придумал персонажей пьесы, ее любовный треугольник для наглядной иллюстрации своего взгляда на трагическое, пронизывающее человеческое существование. Режиссер обнажал замысел автора «Пелеаса и Мелисанды», заложенную в пьесе философскую идею. Возвышенный, сказочный пласт этой поэмы о любви Мейерхольд отрицал трагической предопределенностью, заданностью любого индивидуального порыва. Отсюда в спектакле возникала главная его тема — скованности, обреченности всего живого, тема человека — марионетки в руках Смерти. Именно поэтому Мейерхольд добивался укрощения живой актерской «плоти»: требовал от исполнителя замедленной «статуарной» пластики, «холодной чеканки слов», дикции — без вибрирования, плачущих звуков и неврастенической скороговорки, в которых могла бы выразиться индивидуальная человеческая эмоция. Комиссаржевская, исполнительница роли Мелисанды, самоотверженно подчинялась воле Мейерхольда. Актриса, как и требовала брюсовская эстетика театра, уступала свое «соло» автору, Метерлинку, его концепции трагического, воспринятой Мейерхольдом и преломленной в художественно-декоративном решении спектакля. Она не страдала на сцене, а изображала нервно-психологические состояния Мелисанды, стилизовала их во внешнем рисунке роли: ходила, двигалась, жестикулировала, как кукла, отказываясь от своей природной хрупкой пластики. И говорила она не своим, редким по красоте, богатству тонов и музыкальности тембров голосом, который так восхищал современников, а щebetала, пищала на высокой ноте, — так писали рецензенты.



ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ БРЮСОВА В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ

на книге «Пути и перепутья», т. I, М., «Скорпион», 1908:

«Беатрисе робкая дань, Валерий Брюсов. 1907»

Литературный музей, Москва

В день премьеры 10 октября 1907 г. Брюсов, по личному приглашению Комиссаржевской, прибыл в Петербург. После спектакля он выступал на заседании дирекции театра. 13 октября в газете «Голос Москвы» появилась его заметка о «Пелеасе и Мелисанде» Мейерхольда, подписанная псевдонимом Латник. За нею последовала статья «Реализм и условность на сцене» в «Книге о новом театре». Здесь Брюсов изложил свои новые взгляды на искусство постановщика и драматического актера, пересматривая соответствующие положения своей весенней, 1907 г., лекции о театре. На сей раз «музой» Брюсова — теоретика театра стала Комиссаржевская, которую постигла ответственная ей в лекции участь «живого материала».

К периоду постановки «Пелеаса и Мелисанды» относится сближение Брюсова с Комиссаржевской. Он никогда не сталкивался прежде с «живым» актером, даже когда писал о тайнах его души в «Ненужной правде» или в «Исканиях новой сцены». Комиссаржевская посвящала его в тайны своего исключительного таланта и своей профессии. И своей творческой трагедии, завершившейся после «Пелеаса и Мелисанды» разрывом с Мейерхольдом. Комиссаржевская могла бы создать живой образ Мелисанды в спектакле — сказке о любви, т. е. в спектакле, который осуществлял бы поэтическую историю Пелеаса и Мелисанды, «внешнее» содержание пьесы Метерлинка, столь высоко ценимое Брюсовым, а не ее «банальную», по мнению «Автора» в «Диалоге» и Брюсова в лекции, философию, утратившую связь с современным научным знанием о мире. Актрисе, призванной жить и страдать на сцене вдохновенно, завораживая зал, близка была лирическая стихия Метерлинка. Но в спектакле Мейерхольда, режиссерская концепция которого соответствовала философии марионеточности Метерлинка, Комиссаржевская выполняла заданный ей Мейерхольдом рисунок роли Мелисанды как игрушки, куклы в руках трагической судьбы. Брюсов был прав, угадав невозможность дальнейшего творческого союза Комиссаржевской и Мейерхольда, актрисы личной темы и режиссера, для которого проблема взаимоотношения художника с миром была важнее единичной, частной человеческой драмы, хотя бы и выводящей к обобщениям.

Творческие муки актрисы, потерявшей контакт со зрителем, умалившейся до роли материала в руках режиссера, открыли Брюсову парадоксы его театральной мысли. Сцена к брюсовским идеям прислушивалась, но и корректировала их. Брюсовская теория актера — материала драматурга, не допускавшая живых людей на сцену и осуществленная Мейерхольдом, противоречила его же, Брюсова, «апологии реализма», сказавшейся в интерпретации драматургии Метерлинка и созвучной дарованию Комиссаржевской.

В статье «Реализм и условность на сцене» Брюсов возвращается к культу актера — творца искусства сцены. Эта статья подводит итог почти десятилетней эволюции поэта в его отношениях с символистским театром. Спектакль, поставленный по условному методу, перестает быть искусством, потому что неизбежно становится театром марионеток, механических, мертвых кукол, — пишет Брюсов, имея в виду «Пелеаса и Мелисанду» Мейерхольда и всю его режиссерскую практику в театре на Офицерской. «Нельзя, сохранив артистов, заставить их действовать, как механизм: на это, в такой мере, неспособно существо живое»³⁴, — защищает Брюсов актера от режиссера-постановщика. Театр будущего, по мнению Брюсова, — это синтез реалистической игры актера, воплощающего действие, и условного оформления. Реалистическая игра — это соответствие интонаций, жестов и мимики актера «жизненной правде»; условное оформление — это всевозможные аксессуары, связанные единством стиля и замысла, помогающие зрителю вообразить необходимые по ходу действия обстоятельства и место, разъясняет он.

Перемена театральной формулы Брюсова произошла под влиянием индивидуального таланта Комиссаржевской. Ей действительно было тесно в отпущенных ей Мейерхольдом ритмопластических пределах. Ее сценические возможности оставались неиспользованными. Новая брюсовская теория театра предоставляла ей большую свободу.

Брюсов, однако, торопился оформить «исключительный случай» в установки для театра будущего, обосновывающие необходимость реалистической игры на фоне условного решения сцены. Уже в рецензии на «Жизнь человека» Андреева, пьесу, поставленную Станисла вским в «черном бархате» и «веревочных декорациях», Брюсов, вопреки выводам статьи 1908 г., писал о несоответствии реалистической игры стилизованным «под Бердслея» картинам³⁵. А в статье о «Гамлете» Шекспира в Художественном театре Брюсов говорил о том, что условная, в архитектурных объемах-ширмах, постановка требует «условной игры»³⁶.

Вопрос о соотношении достоверного и условного, жизнепохожего и необычного в искусстве режиссера, театрального художника и драматического актера не мог быть решен на заре поэтического театра. Более того, не существует его однозначного, на все времена, теоретического решения, которое искал Брюсов. История развития сценического искусства показывает, что образные соотношения реализма и условности подвижны, что исторически изменчивы и сами понятия «реализм» и «условность» и граница между ними относительна. Условный прием пришел в театр «иллюзии», наполнившись новым содержанием. Обозначилось множество типов условности, взятых на вооружение режиссерами разных стилевых течений. Появилось множество типов содружества режиссера и актера.

Сегодня доказано, что условность — органическое качество реалистического искусства театра, существующего в многообразных формах, стилях, жанрах³⁷. Теоретическая идея Брюсова — театр условен по своей природе как вид искусства — воспринятая современными ему деятелями сцены и претворенная в сценической практике Мейерхольда, расширила горизонты реалистической поэтики драматического театра наших дней, его режиссуры и актерской техники.

Другой важный тезис брюсовской эстетики — взаимоотношение театра и зрителя, которому театр адресован непосредственно, синонимутно в силу особенностей искусства сцены, также развивался в соответствии с эволюцией поэта от «апологии символизма» к «апологии реализма». Брюсов начинал с борьбы за автономию творчества художника, поэта. Мера искусства — полнота души художника, сила его индивидуальности, запечатленная в звуках, красках, жестах, словах, и наслаждаться произведением искусства может лишь его творец, — так оформил Брюсов в теоретической эстетике на

рубже веков свой философский индивидуализм. В лекции «Театр будущего» Брюсов поставил в ряд эстетических проблем и проблему публики в театре. Популярная в начале века идея Вяч. Иванова: театр — Храм, где актеры и зрители будут творить «соборно», заражаясь и зажигаясь общностью чувств, — вызывала у Брюсова резкое неприятие. «Менее всего должно театральное представление превращаться, как того требуют некоторые, в слепое видение. Зрительный зал должен быть наполнен не толпой грезящих сомнамбул, но аудиторией напряженно-внимательных слушателей. Бессознательное искусство такая же нелепость, как бессмысленная наука»³⁸, — говорил он.

Брюсов символистского периода отстаивал свободу искусства от практических целей, он равно не принимал ни теории искусства для искусства, ни теории «утилитарного» искусства. Искусство не должно служить ни гражданской идеологии, ни революции, ни мистике, — не раз писал он. Брюсов «постсимволистского», «неореалистического» периода заговорил о воспитательной функции театра. Он мечтал превратить зрителей в студентов, которые рано утром будут спешить в просторные аудитории, где художники — учителя человечества будут давать уроки в образах трагедии, заставляя своих учеников преображаться. Театр, заканчивал Брюсов лекцию, — «будет не храмом, где молятся, [благодарят бога и просят у него защиты,] и не местом веселья», — но академией, в которой человечество учится постигать себя и все окружающее и ищет все новых и новых средств для окончательного торжества во вселенной»³⁹.

В последующие годы Брюсов обратился к проблемам взаимоотношения театра и народа. В 1909 г. он выступил со статьей о книге Ромена Роллана «Народный театр»;⁴⁰ в «Предисловии» к неизданному сборнику статей о театре, намечавшемуся после 1912 г., он писал о беспокоившем его разрыве театра и общества⁴¹; в статье по поводу предстоящего в Художественном театре «Пушкинского спектакля» Брюсов обращался к примеру Пушкина, автора «маленьких трагедий», написанных вне всяких притязаний быть понятыми «чернью» и «толпой», но обращенных, тем не менее, к народу, и ожидавших своего читателя⁴².

Народ и чернь — понятия разные, говорил Брюсов в речи перед труппой Камерного театра 8 февраля 1916 г. Народ, нация — понятие собирательное и историческое. «Задача театра — через головы «черни» обратиться к «народу» — в этом видел Брюсов единственно возможный выход сценического искусства из тупика трагических, неразрешимых в буржуазном обществе противоречий сцены и зрителя»⁴³.

«Театр вне общества невозможен, не существует. Театр должен, принужден, по самой своей сущности, быть слитым с определенным движением в обществе. Но общество, современники, не представляют собою одно, безразличную массу: оно делится на группы с разными идеалами, с различием художественных вкусов и принципов», — говорил докладчик⁴⁴. В канун Октябрьского переворота Брюсов приходит к мысли о необходимости выбора для художника сцены «среди современных ему течений и общественных групп» выбора, уже лежащего за пределами чисто эстетического.

В бумагах Брюсова сохранились следующие материалы, относящиеся к лекции «Театр будущего»:

1) Развернутый план лекции, без окончания, автограф — ГБЛ, ф. 386. 52.6, л. 3—6 об.;

2) Полный текст лекции, автограф со значительной авторской правкой (чернилами и карандашом), с вычерками, вклеенными вырезками печатного текста и т. п. — ГБЛ, ф. 386.52.23, л. 3—32 (авторская нумерация синим карандашом: 0—39);

3) «Лекция № 3» — начало текста, автограф — ГБЛ, ф. 386. 52.6, л. 2—2 об.;

4) Текст лекции, без заглавия, незаконченный, автограф — там же, л. 7—12 (по авторской нумерации страниц: 1—11). По содержанию представляет третий раздел лекции, рассматривающий вопросы театра (первые два посвящены общим вопросам искусства). Сопоставление с полным текстом (см. п.2) позволяет сделать вывод, что это позднейшая его редакция, написанная, по-видимому, для третьего выступления, состоявшегося 10 мая 1907 г. (Лекция № 3);

5) Кроме того, в обеих единицах хранения находятся разрозненные наброски, относящиеся к лекции и к проекту ее переработки в статью «Театр будущего. Искания» (ед. хр. 6, л. 1; 23, л. 1—2). Здесь же находится экземпляр афиши лекции 10 мая (см. ее воспроизведение — наст. том, стр. 181).

6) Афиши первых двух лекций «Театр будущего» (26 марта в Историческом музее, 11 апреля 1907 г. в Политехническом) хранятся в брюсовской коллекции афиш (ГБЛ, ф. 386.122.7, л. 3 и 5).

Ниже публикуется текст, описанный в п. 4. В приложении к нему даны фрагменты из раннего текста (см. п. 2), которые содержат существенно важные высказывания Брюсова, дополняющие то, что представлено в основной публикации.

Вслед за лекцией «Театр будущего» публикуется рецензия на «Власть тьмы» (ГБЛ, ф. 386.52.26) и письмо к Н. Е. Эфросу от 9 октября 1908 г. (ГЦТМ, л. ф. 316, ед. хр. 65447).

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ В. Брюсов. Предисловие. — «Литературная Армения», 1973, № 12, стр. 89.

² «Мир искусства», 1902, № 4, стр. 70.

³ Письмо к Перцову от 6 ноября 1902 г. — ЛН, т. 27-28, стр. 289.

⁴ Письмо к Перцову от 6 октября 1903 г. — ИМЛИ, ф. 13, оп. 3, ед. хр. 23, л. 27.

⁵ Э. Л. Нуралов. В. Я. Брюсов и Л. Н. Толстой. — Чтения 1963.

⁶ Аврелий. Метерлинк о Льве Толстом. — Приложение к газете «Русский листок», 1902, № 14, 7 апреля.

⁷ К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч. в 8 томах, т. 1. М., «Искусство», 1954, стр. 259—260.

⁸ Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., Гослитиздат, 1938, стр. 274.

⁹ «Художественный театр» <без подписи>. — «Русский листок», 1902, № 305, 6 ноября.

¹⁰ Нефельетонист <Н. М. Ежов>. Наши злобы дня. — «Новое время», 1902, № 9585, 9 ноября.

¹¹ С. П. <С. В. Потресов>. Художественный театр. «Власть тьмы» Л. Н. Толстого. — «Русское слово», 1902, № 307, 7 ноября.

¹² И. Н. Базилевская. «Снегурочка», «Власть тьмы» и «На дне». — В кн.: К. С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 589.

¹³ — Ф — <Н. Е. Эфрос>. «Власть тьмы». — «Новости дня», 1902, № 6974, 7 ноября.

¹⁴ <В. Брюсов>. «Горе от ума» в Художественном театре. — «Весы», 1906, № 10, стр. 78.

¹⁵ <Г. И. Чулков>. Спектакли Московского Художественного театра. «Горе от ума». — Газета «Товарищ», СПб., 1907, № 250, 25 апреля.

¹⁶ Письмо к Мейерхольду от 25 сентября 1905 г. — Музей МХАТ, К. С., № 14548/100, л. 152.

¹⁷ В. Э. Мейерхольд. Театр. К истории и технике театра (1907 г.). — В кн.: В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1. М., «Искусство», 1968, стр. 123.

¹⁸ ГБЛ, ф. 386.94.35.

¹⁹ Там же, ф. 386.36.63. «Шлюк и Яу» — пьеса Г. Гауптмана, постановка которой также готовилась к открытию Студии.

²⁰ Аврелий. Вехи. II. Искания новой сцены. — «Весы», 1906, № 1, стр. 72.

²¹ ГБЛ, ф. 386.94.35.

²² Там же.

²³ Письмо, написанное в мае (до 15) 1906 г. — В кн.: К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8 томах, т. 7. М., «Искусство», 1960, стр. 339.

²⁴ Там же, стр. 362.

²⁵ В. Брюсов. Метерлинк-утешитель («О желтой опасности»). Опыт статьи. — ГПБ, ф. 105, оп. 1, ед. хр. 17.

²⁶ Из письма к Э. Н. Гишпиус, между 16 и 21 апреля 1907 г. (см. наст. том, стр. 692), из письма к ней же от 3 апреля 1907 г. (ГБЛ, ф. 386.70.38, л. 10). Полностью текст лекции «Театр будущего» никогда не публиковался. Краткое ее изложение поместила газета «Обозрение театров» (1907, 6 апреля). Один из разделов лекции Брюсов переработал в статью «Реализм и условность на сцене» для сб. «Театр. Книга о новом театре» (СПб., 1908).

²⁷ В. Брюсов. Карл В. Диалог о реализме в искусстве. — «Золотое руно», 1906, № 4, стр. 62.

²⁸ «Театр будущего». — ГБЛ, ф. 386.52.23, л. 31.

- ²⁹ «Золотое руно», 1906, № 4, стр. 65.
³⁰ Там же.
³¹ ГБЛ, ф. 386.52.23, л. 25 об.
³² Там же, л. 26.
³³ В. Э. Мейерхольд. Мах Reinhardt (Berliner Kammerspiele) (1907).— В кн.: В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма..., ч. 1, стр. 162—166.
³⁴ В. Брюсов. Реализм и условность на сцене.— В сб.: «Театр. Книга о новом театре». СПб., «Шиповник», 1908, стр. 256—257.
³⁵ Аврелий. «Жизнь человека» в Художественном театре.— «Весы», 1908, № 1, стр. 143—146.
³⁶ В. Брюсов. «Гамлет» в Московском Художественном театре.— «Ежегодник имп. театров», 1912, вып. II, стр. 42—59.
³⁷ См. подробнее: Ю. Смирнов-Несвицкий. Условность и стиль спектакля.— В сб.: Режиссура в пути. М.—Л., «Искусство», 1966, стр. 9—46.
³⁸ ГБЛ, ф. 386.52.6, л. 12.
³⁹ Там же, ед. хр. 23, л. 32 (см. также наст. том, стр. 187).
⁴⁰ Валерий Брюсов. Литературная жизнь Франции. 1. Народный театр Р. Роллана.— *РМ*, 1909, № 5, стр. 147—158.
⁴¹ «Литературная Армения», 1973, № 12, стр. 90.
⁴² Валерий Брюсов. Маленькие драмы Пушкина (к предстоящему спектаклю в Художественном театре).— «Русские ведомости», 1915, № 67, 22 марта.
⁴³ В. Брюсов. Реальные задачи театра.— «Известия Московского литературно-художественного кружка», вып. 13, март 1916 г., стр. 5.
⁴⁴ Там же.

ТЕАТР БУДУЩЕГО

...Результаты анализа, произведенного в предыдущем чтении, могут быть выражены в следующих формулах. Задача искусства — познание. К этой цели искусство стремится путем сокращения действительности. Искусство ни в каком случае не воспроизводит действительности в ее целом, но лишь выбирает и подчеркивает отдельные стороны ее.

Возникает вопрос, не противоречит ли этим основным свойствам искусства — театр, искусство сцены, которое соединяет в себе все особенности пластических искусств и поэзии, а иногда воспринимает в себя и пение и музыку. Как живопись и скульптура театр говорит нашим глазам; как музыка — нашему слуху, как поэзия — нашему творческому воображению. Театр дает как бы статуи, но окрашенные во все цвета действительности, со всеми ее особенностями; театр это картина, но движущаяся; это — музыка, но воплотившаяся в конкретные образы; поэзия — но зримая. Другие искусства, пользуясь различными материалами природы, пресуществляют их для своих целей. Живописец воссоздает мир пространственный, мир трех измерений на плоском холсте, линиями и пятнами красок. Поэзия воссоздает те же самые предметы, имеющие вес, краску, запах, — с помощью отвлеченного знака: с помощью слова. Музыка передает внешним звуком то, что лишено звучности и таится внутри нас: чувство и мысль. А на сцене все то же, что и в жизни: мускулы, чтобы двигаться, горло, чтобы кричать, глаза, чтобы выражать настроение. Предположим, что надо представить дуэль Ромео с Тибальдом *. Художник воспользовался бы для этого несколькими линиями, несколькими красками, противоположением света и тени; музыкант передал бы чувства обоих героев — в звуках; поэт — в ритмических словах. А театр выводит на сцену двух мужчин, одетых в платье своей эпохи, которые скрепчивают настоящие клинки, — и перед нами словно не изображается, а совершается самая дуэль **.

И вот спрашивается, можно ли считать такое соединение свойств разных искусств художественным. Не погрешает ли театр против основного

* В автографе описка: с Тальботом

** Jean de Gourmont ¹ (примеч. Брюсова).

требования искусства: сосредоточивать внимание на одной стороне видимости. Через это не оказывается ли он бессильным исполнить главное назначение искусства [вести человека своим путем художественного синтеза к познанию]? Не есть ли театр уже не искусство, а передразнивание жизни, и не стоит ли он на лестнице искусств на низшей ступени, там, где уже начинается простое мастерство, рядом с панорамами и восковыми фигурами музеев? [Если же театр только смешивает в одно все виды искусства, не теряет ли он право на самостоятельное место в их ряду?] Не уподобляется ли он фотографии, фонографу и синемаграфу, если хочет пересадить на сцену действительность целиком, так сказать, с корнями и куском земли?

Разъяснить эти противоречия возможно, только признав, что разыгрываемые артистами перед зрителями сцены еще не есть самое искусство театра, но лишь материал его. Артисты, декорации, вся сценическая обстановка для театра то же самое, что для скульптора мрамор, для художника краски и холст. Театр, как и другие искусства, не имеет притязания сосредоточить внимание зрителя сразу на нескольких сторонах видимости. Подобно тому как, рассматривая скульптурное произведение, мы воспринимаем только его форму, забывая не только о его весе, но, большей частью, даже о его окраске,— так в театральном исполнении мы должны забыть, должны отвлечься от всех других сторон видимости, кроме одной, на которой и сосредоточено внимание драматурга. Эта сторона действительности, избранная драмой, была раз навсегда прекрасно определена уже 2000 лет тому назад, Аристотелем, в его трактате о поэзии. «Трагедия,— говорит он,— есть подражание единому, важному, в себе законченному действию»². И этими словами с поразительной точностью он отделил искусство театра от других видов искусства. Таким образом, содержанием драмы являются не сами по себе зрительные образы, получаемые нами со сцены, и не речи, произносимые актерами, но причинная связь изображаемых ими действий. Скульптуре — формы, живописи — линии и цвета, лирике — настроения, эпике — события, но действие, непосредственное действие — остается уделом только драмы.

Если мы обратимся к драматическим произведениям, которые вызывают наш восторг и поклонение, мы убедимся, что все они вполне соответствуют определению Аристотеля. Не говоря уже о греческих трагедиях, которые служили ему исходными точками для создания его теории, но и все позднейшие мастера драмы воплощали в своих созданиях именно действие: Кальдерон, Шекспир, Корнель, Ибсен, Гауптман. В самом деле, в чем особенности Отелло? Это не статический образ, как, например, «Beata Beatrix» Россетти³, это не излияние настроения, как стихотворение Шелли,— это образ действующего человека. Мы узнаем Отелло не из его внешнего вида и не из его речей, а именно из его поступков в течение драмы. К тому же выводу придем мы, если будем рассматривать и других героев Шекспира или какого угодно другого из значительных драматургов. Даже многие из тех драм, которые, казалось бы, противоречат определению Аристотеля, в действительности подтверждают его. Таковы первые драмы Метерлинка, который много писал именно против театра действия, в защиту неподвижного театра. Но бездейственность его первых драм чисто внешняя. В то время как все их действующие лица остаются все в том же положении, как и в первом явлении, в их душах действие совершается, нарастая с каждой сценой, и совершенно явственно, зримо для зрителей, разрешается катастрофой в последней.

Но если театр в лучших своих созданиях всегда, даже бессознательно, был верен своему призванию, то, конечно, в творчестве своих рядовых работников он часто уклонялся с истинного пути. И наш современный театр, если исключить очень немногочисленные произведения, особенно

АФИША ТРЕТЬЕЙ ЛЕКЦИИ
БРЮСОВА «ТЕАТР БУДУЩЕГО»
Москва, 10 мая 1907 г.
Библиотека СССР им. В. И. Ленина,
Москва

АУДИТОРИЯ ИСТОРИЧЕСК. МУЗЕЯ

10-го мая 1907 г.

Въ пользу общества вспомоществования нуждающимся учащимся
1-й художественной школы.

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВЪ

ПРОЧТЕТЬ ВЪ ТРЕТІЙ РАЗЪ ПУБЛИЧНУЮ ЛЕКЦІЮ

НА ТЕМУ

ТЕАТРЪ БУДУЩАГО

ПРОГРАММА:

Искусство и жизнь.
Задачи художественнаго творчества.
Основные задачи театра.
Новыя области, открытыя драмъ.
Реализмъ и условность на сценѣ.
Будущее театра.

Начало лекцій въ 8½ часъ вечера.

ЦѢНЫ БИЛЕТОВЪ отъ 1 руб. 50 коп. до 25 руб.

Билеты раздѣляются на три группы: 1-я группа — 1 руб. 50 коп., 2-я группа — 5 руб., 3-я группа — 25 руб. Билеты 1-й группы даются по 10 штукъ за 10 руб. Билеты 2-й группы даются по 5 штукъ за 25 руб. Билеты 3-й группы даются по 10 штукъ за 250 руб. Билеты 1-й группы даются по 10 штукъ за 15 руб. Билеты 2-й группы даются по 5 штукъ за 25 руб. Билеты 3-й группы даются по 10 штукъ за 250 руб.

далек от тех возвышенных целей, к которым должен был бы стремиться, и от тех приемов деятельности, которые одни могут дать ему действительно важное, нужное положение в жизни человечества. [Может быть, именно этим уклонением театра в сторону от его основного пути объясняется то в общем пренебрежительное отношение, какое существует к нему в современном обществе, объясняется, почему у нас на театр так часто смотрят как на место отдыха и увеселения. Менее, чем каким-либо другим искусством, можем мы в наши дни удовлетвориться искусством сцены и принуждены мечтать о новом театре, о театре Будущего.]

Прежде всего, громадное большинство современных драматургов остается совершенно чуждо основной задаче искусства, и это, конечно, потому, что они не *<1 нрзб.>* истинные художники. В современной Европе театр, к сожалению, находится в руках [ловких] ремесленников, знающих так называемые «условия сцены» и заполняющих своими изделиями 9/10 всех существующих театров. От живописца, от скульптора, от стихотворца всегда требуют художественного дара; гораздо реже от романиста; а драматургу охотно позволено обходиться и без него! Давно ли французские сцены были заняты Сарду, немецкие Зудерманом, а русские Виктором Крыловым? Но и теперь во многих ли театрах можно увидеть произведения настоящих художников: Ибсена, Гауптмана, Гамсуна, Метерлинка, Аннунцио, Уайльда, Верхарна? Их дают как исключение, а повседневный репертуар составляется из пьес таких писателей, которых было бы очень неловко назвать художниками.

И мечтая о будущем театре, [о театре будущего] хочется прежде всего надеяться, что он перейдет, наконец, исключительно в руки поэтов, в руки художников. Только действительно художественные создания, служащие великим целям искусства, достойны того, чтобы быть воплощен-

ными на сцене. И напротив, целые классы разнообразных произведений, заполняющих современный театр, должны быть решительно отвергнуты.

Так, должны быть отвергнуты обычные в современном репертуаре драмы тенденциозные, драмы, развивающие какой-либо тезис. Это о такого рода произведениях сказал Потебня слова, которые мы имели случай привести выше: «Плох тот художник, который имея готовую идею, только подыскивает образы для ее выражения»⁴. Отвлеченная идея, отвлеченная мысль не может стать предметом драмы, имеющей только одно содержание — действие. И в большинстве тенденциозных пьес в театр переносятся приемы ученого диспута или суда. Одни действующие лица защищают в своих речах один тезис, другие другой. Вспомним хотя бы «*Les affaires sont les affaires*» Октава Мирбо⁵. Но если идея, мысль может быть высказана в форме отвлеченного положения, к чему же приводить в ход сложный аппарат сцены? Не для того ли, чтобы преподнести зрителям эту идею в более доступном, подсахаренном виде? Но в таком случае искусство подойдет под определение Тассо, который сравнивал вымыслы поэзии с сосудом, обмазанным по краям сладостями, в котором мать подает ребенку невкусное лекарство⁶. Но я сомневаюсь, чтобы театр добровольно захотел играть роль сиропа, а зрители роль капризных младенцев.

Рядом с тенденциозными драмами должны быть отвергнуты драмы бытовые, вроде, например, драм Максима Горького, как противоречащие самой сущности искусства⁷. Пытаясь представить перед зрителями как бы кусок жизни, они ставят зрителя опять лицом к лицу с действительностью, с тем хаосом впечатлений, из которых искусство должно было сделать свой выбор. Представим себе, что драматургу-реалисту в самом деле удалось бы (что, конечно, невозможно) сфотографировать действительность и что перед зрительным залом в самом деле словно упала бы стена одного из домов, за которой кипит жизнь. Что увидали бы зрители, кроме того, что видят ежедневно не идя в театр? Какую помощь в понимании, в познании действительности оказал бы нам театр? В подобном случае художник исчез бы, превратившись в простое [прозрачное] белое стекло, стоящее между зрительным залом и жизнью, а вместе с художником исчезло бы и искусство. Бытовые драмы могут быть полезны в той же мере, как стенные объяснительные таблицы в школах; они могут быть занимательно и ловко поставлены на сцене, как красивые панорамы, но они не имеют ничего общего с искусством Шекспира и Кальдерона.

По другой причине должны быть отвергнуты драмы настроений, какво большинство драм Чехова. Настроения души полнее и сильнее умеет передавать лирика и музыка. Чтобы воспринять настроение с театральной сцены, надо стараться забыть образы актеров, надо пытаться не замечать тысячи мелочей, отвлекающих внимание. Настроение по самому своему свойству интимно и неподвижно; в театре все внешне, все приспособлено к движению. Нет сомнения, что сильный талант может преодолеть эти трудности, сумеет даже в формах драмы передать нам лирическое волнение, как это и делает порой Чехов. Но это значит — пользоваться театром для меньшего, чем то, на что он способен. Театр передает настроения с трудом, настроения не без значительного изъятия воплощаются в драме. Авторы драм настроений напоминают людей, которые за неимением чернил пишут молоком. Молоко пригодно совершенно для другого, да вдобавок и написанное им еле можно разобрать.

Можно было бы подумать, что искусству как познанию — прямо служит так называемая символическая поэзия и что символическим драмам должно быть предоставлено первое место на сцене, — но это было бы очень ошибочно.

[При поверхностном взгляде может показаться, что к той характеристике драмы, какая была дана мною, ближе всего подойдет тот род драмы, который мы знаем преимущественно из творчества Метерлинка, отчасти Ибсена, Гауптмана и Аннунцио и который мы называем символическими драмами. Но я должен решительно отвергнуть и этот род драмы, как совершенно ложный, и позволю себе остановиться на этом вопросе несколько внимательнее].

Слову символизм часто придают слишком широкое значение, означая им в целом все движение в искусстве, возникшее в конце XIX века. Это неверное словоупотребление, потому что никаких определенных «символов» не найдем мы в произведениях целого ряда поэтов, несомненно принадлежащих к этому движению и бывших в нем видными деятелями, как, например, Верлен. В строгом смысле символистами можно и должно называть только тех поэтов, которые видели в своих созданиях символы чего-то иного, которые за внешним содержанием своих произведений стремились скрыть другое, более глубокое. Вот как определяет символизм К. Бальмонт в своей статье «Элементарные слова о символической поэзии»: «Символическая поэзия это та, в которой органически, не насильственно сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота. Причем, несмотря на скрытый смысл того или другого символического произведения, непосредственное, конкретное его содержание всегда закончено само по себе»⁸. При таком определении возникает вопрос, чем же символическое произведение отличается от аллегории? Бальмонт отвечает на это так: «В одном случае (т. е. в символе) мы видим родственное слияние двух смыслов, рождающееся самопроизвольно, в другом насильственное их сочетание. Аллегория говорит монотонным голосом пастора или шутиливо поучительным тоном площадного певца; символика говорит исполненным недомолвок и намеков нежным голосом сирены или глухим голосом сибиллы [вызывающим предчувствия]»⁹. С таким делением никак нельзя согласиться, так как из слов Бальмонта видно, что он имеет в виду плохую аллегорию и удачную символику: справедливо ли такое сравнение? Неужели автор какой-либо аллегории сознательно имеет в виду «насильственное сочетание внешнего образа и его смысла»? Нет, конечно, он тоже стремится к «родственному их слиянию» и, конечно, все истинные аллегории «родились самопроизвольно». Напрогив, в плохих символических произведениях второе, внутреннее содержание тоже бывает притянuto насильственно к внешним образам. Разве в аллегорических группах Микель Анджело внешнее их выражение натянуто, неестественно придумано? Следуя разделению Бальмонта, пришлось бы аллегорией называть плохую символику, а символом — хорошую аллегорию.

Но если символическая поэзия, в сущности, отождествляется с аллегорической, ее создания придется отнести к одному роду с произведениями тенденциозными. И действительно, во всех символических произведениях мы всегда находим как два совершенно раздельных элемента: отвлеченную идею и художественное создание. При этом очень характерно, что та отвлеченная идея, которую удается открыть в символическом произведении, большей частью оказывается истиной довольно известной и не нуждающейся в повторении. Обратимся, например, к символическим драмам и возьмем «Смерть Тентажиля» Метерлинка. Как художественное произведение, как ряд образов — это прекрасное произведение. Но какое внутреннее содержание вложено в эту драму самим автором? Что смерть беспощадна и безжалостна, что все мы должны умереть. Для этого не стоило писать драмы. Допустим даже, как требуют некоторые, что символические драмы имеют не одно, а несколько толкований. Пусть Царица в Тентажиле не только Смерть, но и Судьба, и Ужас, и Неизбежность, а остров Тентажиль и наш мир, и наша душа, и области, доступные нашему познанию. Все рав-

но, из драмы можно будет вывести только самые скудные истины. Совершенно то же самое со «Слепыми» того же Метерлинка. Слепых повел на прогулку старый священник и умер; без проводника они предвидят свою гибель в лесу, из которого не знают дороги, и в отчаянии взывают ко всякому прохожему о спасении. Аллегория очень ясна: остров — мир; слепые — человечество; проводник — вера; вера в людях умерла, и они готовы следовать за любым пророком. Вообще изо всех символических драм извлекаются только общеизвестные положения: «Красота оправдывает все», «Истина, не оживленная чувством, бессильна», «Любовь искупает всякий грех» и т. д. — [афоризмы, которые не решился бы вставить в статью ни один публицист] афоризмы, доказательство которых вообще не может быть предметом научного трактата, а следовательно не должно быть и задачей искусства.

Это и понятно. Истинное содержание драмы — в действии; но никакое действие, никакое сцепление ряда действий не может соответствовать отвлеченной идее. Это величины несоизмеримые, и никогда ни из одной истинно великой драмы нельзя вывести какой-нибудь философской, моральной или общественной сентенции. Законным властителем сцены остается и должен остаться тот род драмы, который нашел себе высокое воплощение у Шекспира, у Кальдерона, у Гете, у Пушкина. Эту драму нельзя назвать реалистической в том смысле, в каком мы применяем это название к драмам Максима Горького, потому что она не задается целью изображать действительность, но только пользуется иногда таким изображением, как средством. Но эту драму и можно назвать реалистической, противоположая ее символическим драмам, так как содержание ее будет иметь значение и будет важно само по себе, а не как символ, не как прообраз чего-то иного, что предстоит разгадывать умом. Драматург будущего, как и истинные драматурги прошлого, как еще Эсхил, Софокл или Калидаса, сосредоточит свое внимание и внимание своих зрителей на «едином в себе законченном действии», стремясь вскрыть причинную связь поступков людей, а вовсе не нарисовать картину нравов или доказать какое-либо отвлеченное моральное или политическое положение. Драма будущего, если она пойдет по истинному пути, должна будет заботиться прежде всего об том, чтобы сбросить с себя ненужные ей украшения, которые кажутся золотыми запястьями и кольцами, а на деле опутывают ее как узы, как оковы, не давая двигаться свободно.

[Но, разумеется, новое время ставит перед искусством, не изменяя его вечной цели, и отдельные новые задачи, и в этом смысле драма будущего должна будет далеко уйти не только от созданий Эсхила и Шекспира, но даже от произведений Ибсена и Ведекинда.] Если искусство есть акт познания, то художник всегда учитель, учитель человечества, и это великое призвание налагает на него и великие обязанности. Шекспир был в числе передовых умов своего времени, и характерно, что его драмы приписываются часто Бэкону, величайшему философу и естествоиспытателю его эпохи¹⁰. К числу таких же передовых умов принадлежал и Гете. Кроме чисто художественного таланта, у них были громадные запасы знаний, и человечество действительно могло идти к ним в школу, как шли ученики в Академию Платона. Но признаем ли мы такое право учить нас, уже не говоря за Зудерманом или г. Найденовым, но даже за Гауптманом или за Леонидом Андреевым? Нет сомнения, что когда впервые играли «Гамлета», зрителям было сказано так много нового, что никто из них, ни один, не мог воспринять всей глубины этой трагедии. При всех отдельных и очень значительных достоинствах драмы Л. Андреева «Жизнь человека» вряд ли из ее чтения или из созерцания ее на сцене можно получить новое понимание человека, его назначения на земле, цели его существования. Порой, в отдельных сценах Л. Андреев, как истинный художник, открывает нам

что-то неведомое, но в целом, в общей концепции и драмы и своего героя, он остается на уровне среднего зрителя, заурядного человека современности.

[От ученого, если он хочет быть деятелем в области знания, требуется, чтобы <он> давал новые вклады в науку. Посмотрели бы как на сумасшедшего на географа, который снарядил бы экспедицию, чтобы еще раз совершить открытие Колумба. Вряд ли получил бы большую славу физик, который тем же самым способом, как Рентген, открыл бы еще раз икс-лучи. И только в искусстве, особенно в поэзии и драме, художнику не только позволено, но почти вменяется в обязанности трактовать о бесспорном.]

Подступая со своих художественных путей к вопросам, например, морали, современные драматурги сплошь и рядом обнаруживают свое полное незнакомство с тем, как решает эти вопросы современная наука. Точно так же пытаюсь, опять-таки в художественных созданиях, дать ответ на вопрос метафизический, драматурги нередко показывают, что с современной философией они не знакомы. Разумеется, никакие философские или научные познания не заменят таланта художника. Талант это крылья, без которых невозможен полет. Но художнику не мешает и знать, куда ему лететь. Чем шире, чем всестороннее будет его миросозерцание, тем глубже, тем значительнее, тем нужнее для людей будет его творчество. В идеале искусство, философия и наука должны идти рядом, и каждый шаг одного из них должен отзываться на другом. Представим себе, что химия сделала новое открытие, изменившее наши взгляды на строение вещества. Это открытие не может не влиять на наши представления о веществе вообще и через это на все наше философское миросозерцание. А неужели изменение нашего миросозерцания не выразится в творчестве художника? Так и подобными путями даже самые, казалось бы, чуждые искусству науки могут и должны влиять на его жизнь.

Но эта мечта о художнике будущего еще так далека от осуществления, что мы почти не можем представить себе, в какие формы она воплотится. Мы не можем вообразить, что будет за драмы, которые напишет драматург будущего, обладающий и талантом Шекспира и, подобно ему, стоящий на уровне своего века. Мы так давно утратили связь между наукой и искусством (конечно, под влиянием ложной мысли, что они противоположны между собой), мы так давно не видели среди нас человека, в котором гармонически сочетались бы могучий аналитический ум и смелый художественный синтез, что об этих областях, открытых искусству будущего и драме будущего, мы можем только гадать.

Гораздо с большей определенностью можем мы наметить те пути, по которым должно будет пойти искусство сцены в узком смысле слова, т. е. искусство воплощения драмы на театральных подмостках. Выходя из нашего определения драмы, мы должны признать, что у театра может быть только одна задача: особенно четко выявить действие драмы. Между тем <на этом текст обрывается>

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Жан де Гурмон (1877—1928) — французский романист, поэт и критик. В «Весах» печатались его статьи: «Французский роман и романисты» (1906, № 1), «Около премий Гонкуров» и «Смерть Гюисманса» (1907, № 6). В какой связи Брюсов внес в лекцию имя Гурмона, установить не удалось.

² Из трактата Аристотеля «Поэтика». Брюсов дает это определение, вероятно, по памяти: ни в одном из имевшихся к тому времени русских переводов «Поэтики» нет точно такого текста.

³ Данте Габриэль Россетти (1828—1882) — английский живописец и поэт, один из основателей школы «Братство прерафаэлитов». На его картине «Beata Beatrix» изо-

бражена дантовская Беатриче, сидящая на балконе во дворце своего отца во Флоренции.

⁴ Точно такой цитаты в работах А. А. Потебни не обнаружено. Идею, выраженную здесь Брюсовым, Потебня развивает в своей книге «Мысль и язык» (Харьков, 1892; см. гл. X. Поэзия. Проза. Сгущение мысли).

⁵ Пьеса Октава Мирбо «Les affaires sont les affaires» («Дела есть дела») была написана в 1903 г. В России была известна под заглавием «Власть денег»; шла в театре Корша (Москва, 1903, «Рабы наживы»).

⁶ Эта мысль выражена Т. Тассо в поэме «Освобожденный Иерусалим» (песнь I, строфа 3).

⁷ Отношение Брюсова к драматургии Горького не оставалось неизменным. Недооценив такие пьесы, как «Мещане» и, особенно, «Дачники», Брюсов выделил в своем обзоре 1903 г. для журнала «Athenaeum» драму «На дне» как произведение, в котором очень ярко выступают отличительные черты творчества Горького (см. статью: Э. С. Л и т в и н. Горький и Брюсов. — В кн.: «Труды Ленингр. гос. библиотеч. ин-та им. Н. К. Крупской», т. II. Л., 1957).

В 1917 г. Брюсов так характеризовал «На дне» в совете «Максиму Горькому»:

И так же образы любимой драмы,
Бессмертные, величественно прямы
Стоят над нами в ясной вышине.

⁸ Названная статья Бальмонта вошла в его сборник: «Горные вершины. Книга I. Искусство и литература» (М., «Гриф», 1904). Цитируемое Брюсовым (не вполне точно) определение см. на стр. 77.

⁹ Там же.

¹⁰ Гипотеза о Френсисе Бэконе как авторе трагедий, приписываемых Шекспиру, возникла в середине XIX в. В настоящее время «бэконовская теория» признается в научном шекспироведении несостоятельной, хотя в Англии она до сих пор имеет своих сторонников. См. об этой теории: А. А н и к с т. Кто написал пьесы Шекспира? («Вопросы литературы», 1962, № 4).

ПРИЛОЖЕНИЕ

ИЗ ПЕРВОЙ ЛЕКЦИИ «ТЕАТР БУДУЩЕГО»

Какой же род драмы останется властителем театра, если мы исключим все те, о которых только что говорили? Да все тот же старый вид драмы, который нашел себе высокое воплощение у Шекспира, Кальдерона, Гете. [Но только современный драматург должен стоять в современной жизни на той же интеллектуальной высоте, на какой в свое время стояли эти поэты. Шекспир и Гете были передовыми умами своей эпохи]. Если хотите, его можно будет назвать реалистическим, но только не в том смысле, какой мы придаем этому слову, говоря о произведениях Максима [Горького или Боборыкина. Искусство никогда не могло исполнить своей задачи иначе как] Горького. Искусство всегда реалистично в том смысле, что [воплощается в образы], черпая свои внешние образы из действительности, стремится придать им внешнее правдоподобие. Художники всех времен ставили себе идеалом реализм, правду — и только самое понятие правды менялось: лже-классик думал, что он вернее всего будет верен правде, подражая античным образцам; [романтик] натуралисты, школы Золя, верили предпосылкам позитивизма и думали, что правда в фотографировании современности; [декаденты] импрессионисты не знали другой правды, кроме правды [мига и] впечатления, и старались воспроизводить его во всей неприкосновенности и т. д. Драма будущего будет реалистична в том смысле, что будет верна нашим понятиям о возможном, мыслимом, в том смысле, что она ничем не будет противоречить нашим представлениям о реальности (стр. 28—29).

Если хотите, драмы будущего будут объективными, но только в том смысле, какой мы придаем этому слову, говоря о театре Шекспира. Совершенно объективного творчества существовать не может. Каждое художественное произведение носит на себе печать своего времени, своей страны и своего создателя (стр. 30).

Но оставаясь верным старым образцам в своих принципах, Театр будущего должен быть верен и своему времени — должен стоять не ниже его по своему сознанию. Незыб-

лемая форма театра как искусства остается, но новый век должен выдвинуть новые задачи. Театр должен стоять на уровне современной науки и философии, и деятель театра, драматург должен не только обладать специальным даром, но и понимать ответственность своего дела. Если искусство всегда познание, то художник всегда учитель (стр. 30).

Нашу европейскую культуру надо признать однобокой или, точнее, кривобокой, потому что одна сторона духовной деятельности в современной Европе значительно перевешивает другую: наука подавляет искусство. <...>

Мы, европейцы, по преимуществу аналитики. В этом наша сила, но в этом и наше несовершенство. Гармоничной станет наша жизнь лишь тогда, когда мы поймем, что смотрим на вселенную односторонне, понимаем ее неполно. Целыми людьми станем мы только тогда, когда искусство станет для нашей души [неод(олимой)] необходимым, [когда мы, свершая все нужное для того, чтобы жить, мы целью нашей жизни будем считать науку и искусство] проникнет в нее, сроднится с ней, сделается [естественной] повседневностью, а не прихотью, не роскошью, не отдыхом. И в этой новой, просвещенной, гармоничной жизни театр займет одно из первых мест. Он будет не храмом, где молятся, [благодарят бога и просят у него защиты] [и не местом веселья], — но академией, в которой человечество учится постигать [свою] себя и [вселенную] все окружающее и ищет все новых и новых средств для [конечного] окончательного торжества [над природой] во вселенной (стр. 39. Заключение текста первой лекции).

«ВЛАСТЬ ТЬМЫ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

В фойе Художественного театра больше говорят о постановке пьесы, чем об исполнении. Это дурной признак. Постановка стала между зрителем и сценой. Зрители следят не столько за ходом пьесы, сколько ловят новые выдумки режиссера.

Художественный театр думает, что своей постановкой он усиливает «иллюзию» сцены, приближает игру к правде жизни. Прежде всего остается еще вопросом, нужно ли такое приближение. Не похоже ли это на раскрашивание мраморных статуй в телесные цвета? Все равно зрителя, заплатившего деньги за свое место и в антрактах идущего в буфет, не заставишь вообразить, что перед ним совершаются события действительной жизни.

Но дело в том, что Художественный театр не достигает даже своих, хотя бы ложных целей. Он не усиливает иллюзии, а ослабляет ее. Режиссерские ухищрения только резко заставляют чувствовать, что перед вами «представление», «лицедейство».

Во «Власти тьмы» все актеры говорят по-мужицки, говором тульских крестьян. Когда мы слышим со сцены обычную речь, мы не обращаем внимания на язык, а следим за развитием драмы. Теперь же мы невольно прислушиваемся к непривычным звукам и начинаем ловить промахи исполнителей. То есть мы усиленно помним, что перед нами «играют». Следуя методу Художественного театра, придется «Ипполита» исполнять по-гречески, а «Тартюфа» — по-французски.

Художественный театр для большей верности жизни предполагает, что четвертая стена в изображенной комнате, та, которая обращена к зрителям, — существует. Вдоль этой стены ставятся скамьи, а поперечные перегородки показаны в разрезе. Мы все до такой степени привыкли к условностям сцены, что и не думаем об отсутствии этой четвертой стены. Художественный театр заставляет нас вспомнить, что ее недостает, и, следовательно, опять разбивает иллюзию.



«ВЛАСТЬ ТЬМЫ» НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Действие III, явл. IV. Аким — А. Р. Артем, Матрена — А. И. Помялова, Анисья — Н. С. Бутова

Фототипия К. Фишера, 1902

Литературный музей, Москва

Во втором действии сцена изображает улицу в деревне. Избы написаны на полотне. Никто и не претендует на то, чтобы они были сложены из бревен. Но вот в эту полотняную деревню вводят живую лошадь, запряженную в настоящую соху. Контраст между лошадью и нарисованными воротами становится чересчур резким. Излишняя реалистическая подробность, не согласованная со всем строем сцены, опять нарушает то впечатление, какое могло получиться от декораций.

В четвертом действии на сцене ночь. Художественный театр так старается приблизиться к действительности, что зрители, особенно из отдаленных рядов, не видят ничего, несмотря на мелькающий по временам фонарь. На сцене не то люди, не то лошади, не то телеги. Между тем голоса актеров слышны совершенно явственно. Что-нибудь одно. Или актеры должны говорить обыкновенным «комнатным» голосом, и тогда зрители не только ничего не будут видеть, но и не услышат ничего. Или, допустив условность в произношении, допустить ее и в освещении. Ведь сами по себе действующие лица, при свете фонаря, видят друг друга!

Ограничимся этими примерами, хотя их можно было бы привести и гораздо больше. Заметим только еще, что разные мелкие «подделки» под действительность, особенно звукоподражания, прямо губительны для драмы. Лай собак и скрип полозьев, например, ни одной душе в зрительном зале не поможет вообразить зиму и деревню; а очень многих эти звуки заставят подумать или даже спросить полушепотом соседа: «А как это у них делается?» Эти «подделки» отвлекают внимание к пустякам от главного — идейного содержания драмы. Мы идем в театр не слушать звукоподражателя, а смотреть драму Льва Толстого.

А в р е л и й

ПИСЬМО К Н. Е. ЭФРОСУ

Paris <26 сентября/> 9 октября 1908 г.

Многоуважаемый Николай Ефимович!

Простите, что отвечаю письмом на вашу телеграмму¹. Но очень трудно ответить одним «нет». Это имело бы совсем иной смысл. Я не могу написать статьи для вашего сборника по многим причинам. Во-первых, мне лень садиться за работу: причина вовсе неуважительная, но очень важная. Я поехал «отдыхать» и хочу отдыхать до самого своего возвращения в Москву. Во-вторых, я уже столько писал о театре, что в новой статье неизбежно буду повторяться. А кому приятно повторять свои собственные слова! В-третьих, я столько раз ожесточенно нападал на Художественный театр, что участвовать в сборнике, издаваемом *в честь его*, мне как-то не идет. Я высоко чту и самого Станиславского и весь его театр, но чту преимущественно как доблестных противников. И все же мне более к лицу сражаться с ними, чем венчать их. Вот три причины, но есть и другие. Во всяком случае время проходит, а так как статьи я не пишу, то уже окончательно у меня отрезаны пути, чтобы попасть в ваш сборник. Не сердитесь за это на меня, и верьте, что во всяком другом вашем предприятии я буду участвовать и работать с радостью. Очень благодарю и очень тронут, что вы меня вспомнили.

Не откажитесь передать мой привет Надежде Александровне².

Ваш всегда Валерий Брюсов

«Франческа» в Малом провалилась решительно³. А я наивно воображал, что она там будет иметь успех. Вот, рассуждал я, пьеса по-оперному красивая, не очень глубокая, но очень пышная, крикливая и романтическая — совсем для Малого театра и его публики. Ах, как еще много иллюзий и как еще обольщаешься, думая хорошо о людях.

Николай Ефимович Эфрос (1867—1923) — театральный критик, историк театра, автор ряда трудов о Художественном театре.

Эфрос готовил в это время сборник статей к десятилетию Московского Художественного театра, которое исполнялось 14 октября 1908 г. К участию в нем были приглашены многие писатели и критики. Сборник осуществлен не был.

¹ Телеграмма Эфроса в архиве Брюсова не сохранилась. Эфрос писал о ней в конце сентября 1908 г. И. А. Бунину: «... дал телеграмму Брюсову, который где-то у черта на куличках» (ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 1, ед. хр. 246). Лето и осень 1908 г. Брюсов путешествовал по Италии, Франции, Бельгии (*Дневники*, стр. 139—141).

² Надежда Александровна Смирнова (1873—1951) — драматическая актриса, жена Н. Е. Эфроса. В архиве Брюсова хранится 5 писем от Смирновой — 1908, 1910-е годы (ГБЛ, ф. 386.103.4).

³ О постановке «Франчески да Римини» в Малом театре см. переписку Брюсова с Вяч. Ивановым (наст. том, стр. 507—512).