

Летучие наброски.

Ю. Айхенвальд: „Отрицание театра“ *).

При многих других прекрасных качествах г. Айхенвальд обладает еще чрезвычайной склонностью к парадоксам.

Хорошо, если писатель прибывает к парадоксу единственно только для того, чтобы блеснуть своим остроумием или заслужить одобрение публики, склонной к публичному скандалу. Но совсем не хорошо, если парадоксальность писателя вытекает из более серьезных побуждений. Если сам автор начинает верить в истинность измышлений своего безмятежного и, утратив представление о собственном творчестве, одним ударом пера берет распутывать самые сложные затруднения.

Такая склонность к скороспелым триумфам обыкновенно заканчивается тем, что ставит необдуманные суждения автора лицом к лицу с откровенным абсурдом, с которым последние очень тесно срастаются. Особенность дарования г. Айхенвальда в том и заключается, что он высказывает с изумительной уверенностью и увлечением очень рискованные вещи.

По своему содержанию, статья „Отрицание театра“ вполне соответствует природным свойствам этого писателя: в ней много вышнего великошпица, еще больше парадоксального апломба и очень мало мотивированности. Цель статьи — развлекать с вопросом о театре раз навсегда.

„Все чаще и чаще, — говорит г. Айхенвальд, — слышатся горькие жалобы, сбитания и указания на то, что теперь театр, как искусство, идет, что он идет по ложной дороге, что, по аналогии с некоторыми государствами, он нуждается не в реформах, а в реформе — вплоть до такой радикальной, как изгнание со сцены актеров и замена их марionетками... Я думаю, что театр переживает в наше время не кризис, а конец... Вы-

* Из сборника книгоиздательства писателей в Москве „В спорах о театре“.

яснилась парадоксальность театра, его принципиальная неоправданность. Современному читателю, избраннику высшей культуры, сцена становится все более и более ненужной. Да и не берет его иллюзия в свой плыв, и усилия театра, его ухищрения, фатально разбиваются об утонченную сознательность теперешнего зрителя, и разбиваются тем сильнее, чем они искуснее и искусственнее... Конец театра наступил потому, что театр и не начинался. Эстетически он не может быть оправдан. Его реальное существование, конечно, еще не говорит за его разумность. Театр — ложный и незаконный вид искусства. Он вообще не принадлежит к благородной семье искусств. Отрада плебса, итруска детей, лже-искусство, он отбывает в нас на чистой эстетике, а скорее нашей физиологической активности, нашей динамике“.

Если отбросить всю эту роскошную словесную щедрость, до которой такой охотник г. Айхенвальд, то замаскированные мысли г. Айхенвальда представляют перед нами в следующем голом виде: увлечение театром — это всеобщее суевѣрие, или еще хуже, скверная, злостная зараза, от которой порядочные и умные люди уже начинают понемногу излечиваться. Правда, многие — по недомыслию — еще ломают себе голову: Как предотвратить современный кризис театра? Как помочь ему воспарить надъ скудной землей? Но никакие крылья театру не нужны. Театр по природе своей — болотная прозябелая лягушка, „беззаконное новообразование“ на благородном тѣлѣ искусства. Следует только удивляться, как это до сих пор никто не замѣтилъ всѣхъ выступающихъ здѣсь наружу нелѣпыхъ противорѣчій. И г. Айхенвальд обрушивается на театр со всѣми могуществами своего разрушительного критицизма. Съ первого же удара он обезглавливает и спену, и актера, и все театральное искусство.

„Театр не самостоятелен, — рѣшительно заявляет г. Айхенвальд. — Он безнадежно зависит от литературы. Не будь ея, не было бы и его. Между тѣмъ, не будь театра, — литература пьеса все равно была бы... В силу этой ковенно-

сти и зависимости театра, который себѣ довлѣть не можетъ, въ противоположность литературѣ и всякому другому искусству, который, именно, себѣ довлѣтъ, театр въ своемъ существѣ ограниченъ. И ограничиваютъ его не тѣ, разумѣется, неизбежныя зависимости и рамки, которые есть для всего на свѣтѣ, — у театра вообще нѣтъ своей сферы, своего дома, своей автономной сути. Онъ по самой природѣ стѣсненъ. Вѣрнѣе сказать: нѣтъ у него даже никакой природы, нѣтъ у него специфичности; самъ по себѣ онъ — ничто, и недаромъ онъ куда-то улетучивается, исчезаетъ, какъ только падаетъ занавѣсъ...

Всѣ искусства имѣютъ свое воплощеніе, оставляютъ слѣды; театр — безслѣденъ... Онъ не имѣетъ своего символа, у него нѣтъ формулы. И это не случайно, это необходимо, что актеръ умираетъ. Его искусство — мимическое; поэтому и нельзя его увековѣчить, остановить, обезсмертить... Какъ бы ни былъ талантливъ актеръ, онъ слѣдуетъ чужой указкѣ, онъ осуществляетъ чужую тему: актеръ лишенъ инициативы... Актеру повелѣваетъ книга, и все, что онъ говоритъ и чувствуетъ и дѣлаетъ, предопредѣлено... Обреченный автору, въ корнѣ пассивный и послушный, жертва эстетическаго фатализма, актеръ не имѣетъ главнаго: у него нѣтъ своихъ словъ... Ему подсказываютъ. Возможно ли истинное творчество у того, кому подсказываютъ?“

На первый взглядъ все кажется чрезвычайно логично обоснованнымъ. Но вдумайтесь въ главные мотивы этого бунта противъ театра. Театральное зрѣлище не искусство, потому что актеры повторяютъ чужія слова. Кинь, Сальвини, Сарра Бернар — не художники, потому что, не будь Шекспира, не было бы и этихъ актеровъ. Что это за странная табель о талантахъ? Откуда это слѣдуетъ, что дарованіе В. Ф. Комиссаржевской объективно ниже всякаго, написавшаго плохую комедію или слабую критическую статью? И почему спенические таланты — чертополохъ по сравненію съ драматургами, а духовное положеніе драматурга не ниже и не выше живописца или скульптора, которые вѣдь тоже вдохновляются по подсказкѣ? Или г. Айхенвальд отрицаетъ талантъ и за пор-

третистомъ, лишеннымъ въ такой же мѣрѣ „инициативы“, какъ и актеръ? А дивныя иллюстраціи Тони Жоанно къ Мольеру, превосходные рисунки Декампа къ „Донъ-Кихоту“ — развѣ это не оригинальнѣйшіе произведенія искусства? Развѣ картины Адольфа Шпретера — великаго нѣмецкаго мастера — сдѣлались ниже оттого, что онѣ навѣяны чтеніемъ Данте и Гете? А великошпицныя иллюстраціи къ Шекспиру? Сколькихъ выдающихся художниковъ вдохновили Ромео и Джульетта, леди Макбетъ, Отелло, Гамлетъ, Порція, Офелія, Дедемона. Да и всѣ историческія хроники Шекспира — развѣ онѣ не „подсказаны“ художнику? Развѣ все, что въ нихъ дѣлается и чувствуютъ герои, не „предопредѣлено“ въ такой же мѣрѣ, какъ и игра актеровъ, выступающихъ въ этихъ пьесахъ?

Далѣе, чѣмъ искусство великаго пианиста, вродѣ Рубинштейна или Бузони, выше искусства Гаррика или Элеоноры Дузе? Г. Айхенвальдъ предвидитъ подобное возраженіе и заранее дѣлаетъ оговорку. Но оговорка эта можетъ скорѣе послужить матеріаломъ для шутки, чѣмъ серьезнымъ логическимъ доводомъ.

„Музыкантъ, — говоритъ г. Айхенвальдъ, — властелинъ звуковъ, нуженъ и законенъ потому, что власть надъ звуками дана не всѣмъ и музыка не есть всеобщее достояніе: музыкантъ-специалистъ, техникъ, особый, исключительный человекъ, между тѣмъ какъ слово, сила драматурга является нашей общей стихіей, всечеловѣческимъ даромъ, и для того, чтобы воспроизвести драматурга, общиться къ нему, надо только умѣть говорить, т. е. быть человѣкомъ; посредничество актера здѣсь необязательно.... Говоряція существа, мы принципиально не нуждаемся въ артистѣ, который только говорить лучше другихъ. Мы всѣ — исполнители, мы всѣ — актеры; какъ разъ поэтомъ и не нужно особаго актера“.

Итакъ, не надо ни театра, ни Гарриковъ, потому что всѣ мы „существа говоряція“, и оттого каждому изъ насъ ничего не стоитъ сдѣлаться Гаррикомъ или Сальвини. Я только не понимаю, отчего Мочаловыхъ и Киновъ на сценѣ не больше, чѣмъ Шекспировъ и Шиллеровъ въ лите-

ратурѣ? И затѣмъ, что мѣшаетъ г. Айхенвальду продолжитъ свою аналогію и отвергнуть не только актера но и писателя. Ибо, говоря его же словами, принципиально, всѣ мы существа пишущія, и не нуждаемся ни въ Чеховѣ, ни въ Толстомъ, которые только пишутъ лучше другихъ. Или почему бы намъ, слѣдуя въ томъ-же распространительномъ направленіи, не изгнать изъ нашего житейскаго обихода акушеровъ, зубныхъ врачей и проч.? Ибо, къ чему намъ, напр., зубные врачи, если выдернуть зубъ у всякаго хватить силы? Къ чему заниматься изученіемъ географіи, когда на свѣтѣ существуютъ извозчики и желѣзныя дороги?

Я думаю, что эта упрощенная логика Простаковой подсказана г-ну Айхенвальду его упрощеннымъ взглядомъ на искусство актера. Г-ну Айхенвальду почему-то кажется, что все дѣло въ словахъ; что актеръ „только говорить лучше другихъ“. Г. Айхенвальдъ забываетъ, что слову отводится самое послѣднее мѣсто въ искусствѣ актера. На первомъ планѣ у него голосъ, пластика, выраженіе глазъ, темпераментъ и мимика. Во всѣхъ движеніяхъ и линіяхъ тѣла должна давать себя чувствовать душа. Развѣ г. Айхенвальду не извѣстно, что иная пауза, иная нѣмая сцена звучитъ выразительнѣе и играетъ гораздо большую роль въ опредѣленіи актерскаго таланта, нежели произносимыя рѣчи? Каждое театральное зрѣлище это — подвижная скульптура, гдѣ въ жестахъ и выраженіяхъ мы видимъ живое воплощеніе чувства и слышимъ въ модуляцияхъ голоса, сколь велико воодушевленіе ролью. А какія при этомъ сываются слова съ языка, — это уже менѣе важно. В. И. Немировичъ-Данченко совершенно опредѣленно указываетъ на второстепенное значеніе слова въ искусствѣ актера.

„Во время подготовительной работы, — говоритъ онъ, — театр меньше всего интересуется словами, вложенными въ уста того или иного дѣйствующаго лица, — ихъ никто и не думаетъ заучивать. Ихъ повторяютъ подъ суфлера, сосредоточивая все вниманіе на томъ, что лежитъ за этими словами или, вѣрнѣе сказать, въ под-

кладкѣ этихъ словъ, на самихъ переживанияхъ, соответствующей имъ мимикѣ и интонаціи той или иной реплики. О самыхъ словахъ пока еще никто не думаетъ. Но вотъ, наконецъ, спектакль готовъ. На репетиціи артисты передавали драму, почти не прибѣгая къ словамъ. Приближается моментъ, когда драма должна быть показана зрительному залу, и тутъ впервые театръ вспоминаетъ, наконецъ, о словахъ дѣйствующихъ лицъ“.

Наконецъ, послѣдній ударъ, наносимый г. Айхенвальдомъ театру, сводится къ тому, что театръ страдаетъ переизбыткомъ челоѣвческаго.

„Театральная техника оскорбительна, — утверждаетъ г. Айхенвальдъ, — Вызываетъ это тѣмъ, что скульптура сцены лѣзнитъ изъ живого, слишкомъ живого матеріала... Это изобиліе плоти не позволяетъ театру быть искусствомъ“...

Все это опять-таки звучитъ оглушительно громко. Но вѣдь съ такимъ же правомъ можно сказать и наоборотъ, что избытокъ челоѣвческаго дѣлаетъ искусство актера болѣе чистымъ. И, дѣйствительно, А. Южинъ именно поэтому и превозноситъ спеническое искусство.

„Спектакль, — говоритъ онъ, — есть единственная форма такого созданія художественнаго образца, въ которомъ весь матеріалъ — живой въ самомъ простомъ и буквальномъ смыслѣ этого слова. Гдѣ же не у ж н о в е щ е й для созданія художественнаго произведенія, а пушныя люди. Не краски, не мраморъ, не инструменты, а людскіе голоса, людское молчаніе, руки, глаза, гнѣвъ, любовь, насмѣшка, все людское; если мы прибавимъ къ этому, что все это людское немедленно и непосредственно передается, разъ оно дѣйствительно художественно, такимъ же челоѣвеческимъ воспринимаящимъ живымъ, то придемъ къ слѣдующему выводу: насколько все живое выше всего мертваго, настолько этотъ художественный образецъ спектакль выше всѣхъ другихъ образцовъ.

Лично для меня разсужденія А. Южина столь же мало убѣдительны, какъ и разсужденія г. Айхенвальда. Ибо и тѣ, и другія разсужденія представляютъ просто складъ холостыхъ, ничего не доказываю-

щихъ оборотовъ. Вѣдь ничто не мѣшаетъ и г. Айхенвальду и г. Сумбатову утверждать съ такой же горячностью, что актеры — художники, потому что они играютъ ночью; или наоборотъ, что актеры — лже-художники, что искусство ихъ мимическое, потому что отсутствіе солнечнаго свѣта придаетъ ихъ словамъ чрезвычайный характеръ.

Театр не фикція и актеры — не отвлеченныя существа. Имъ ничего не стоитъ освободить себя отъ тѣхъ обвиненій, которыми голословно возводятъ на нихъ г. Айхенвальдъ. Живетъ ли искусство на подмосткахъ, — объ этомъ ежедневно свидѣтельствуютъ сотни театровъ. Всѣ мы живые очевидцы, могущіе удостовѣрить прекрасное могущество театральнаго зрѣлища и актерскихъ талантовъ надъ челоѣвеческимъ сердцемъ. Да это удостовѣрять... и самъ г. Айхенвальдъ:

„Если на сценѣ, — говоритъ онъ, — загорится талантъ, челоѣвеческій талантъ, побѣдитель всѣхъ теорій и всѣхъ сомнѣній, — то и въ благочестивыхъ приходахъ театра, и въ его скептикахъ онъ одинаково вызоветъ такіа настроенія, за которыя можно только благодарить и благословлять“.

Подумалъ ли г. Айхенвальдъ надъ поддержаніемъ этихъ словъ? Вѣдь талантъ — это, прежде всего, способность глубоко постигать и чувствовать и заражать своими чувствами другихъ. Такова первая и послѣдняя цѣль каждаго таланта и каждаго искусства. Выражается ли оно въ словѣ, въ мимикѣ, въ краскахъ, въ звукахъ или въ мраморѣ. Пѣвецъ, исполняющій романсъ, пианистъ, играющій на рояли, актеръ, декламирующій стихи, драматургъ, сочиняющій пьесу — всѣ добиваются одного: заставить сильно и трепетно забыть чужое сердце. И кто владеетъ ключомъ къ сердцамъ зрительнаго зала, тотъ — художникъ милостью Божьей. А кто опъ — актеръ ли, драматургъ или живописецъ — это рѣшительно безразлично. Въ великой челоѣвеческой державѣ искусства всѣ равны.

Л. Войтовскій.

Л. Войтовскій.