Айхенвальд Юлий

Киевская Мысль Киев 1912 г 30 янв

Летучіе наброски.

Ю. Айхенвальдъ: „Отрицаніе театра“ *).

При многихъ другихъ прекрасныхъ качествамъ г. Айхенвальдъ обладаетъ еще чрезвычайной склонностью къ парадоксамъ.

Хорошо, если писатель прибѣгаетъ къ парадоксу единственно только для того, чтобы блеснуть своимъ остроуміемъ или заслужить одобреніе публики, склонной къ публичному скандалу. Но совсѣмъ не хорошо, если парадоксальность писателя вытекаетъ изъ болѣе серьезныхъ побужденій. Если самъ авторъ начинаетъ вѣрить въ игривыя измышленія своего безмятежнаго ума и, утративъ представленіе о собственномъ творчествѣ, однимъ ударомъ пера берется распутывать самыя сложныя затрудненія.

Такая наклонность къ скороспѣлымъ тріумфамъ обыкновенно заканчивается тѣмъ, что ставитъ необдуманныя сужденія автора лицомъ къ лицу съ откровенными абсурдомъ, съ которымъ послѣднія очень тѣсно сростаются. Особенность дарованія г. Айхенвальда въ томъ и заключается, что онъ высказываетъ съ изумительной увѣренностью и увлеченіемъ очень рискованныя вещи.

По своему содержанію, статья „Отрицаніе театра“ вполнѣ соотвѣтствуетъ природнымъ свойствамъ этого писателя: въ ней много внѣшняго великолѣпія, еще больше парадоксальнаго апломба и очень мало мотивированности. Цѣль статьи — развязаться съ вопросомъ о театрѣ разъ навсегда.

„Все чаще и чаще, — говоритъ г. Айхенвальдъ, — слышатся горькія жалобы, сѣтованія и указанія на то, что теперь театра, какъ искусства, нѣтъ, что онъ идетъ по ложной дорогѣ, что, по аналогіи съ нѣкоторыми государствами, онъ нуждается не въ реформахъ, а въ реформѣ — вплоть даже до такой радикальной, какъ изгнаніе со сцены актеровъ и замѣна ихъ маріонетками... Я думаю, что театръ переживаетъ въ наше время не кризисъ, а конецъ... Выяснилась парадоксальность театра, его принципіальная неоправданность. Современному читателю, избраннику высшей культуры, сцена становится все болѣе и болѣе ненужной. Да и не беретъ его иллюзія въ свой плѣнъ, и усилія театра, его ухищренія, фатально разбиваются объ утонченную сознательность теперешняго зрителя, и разбиваются тѣмъ сильнѣе, чѣмъ они искуснѣе и искусственнѣй... Конецъ театра наступилъ потому, что театръ и не начинался. Эстетически онъ не можетъ быть оправданъ. Его реальное существованіе, конечно, еще не говоритъ за его разумность. Театръ — ложный и незаконный видъ искусства. Онъ вообще не принадлежитъ къ благородной семьѣ искусствъ. Отрада плебса, игрушка дѣтей, лже-искусство, онъ отвѣчаетъ въ насъ не чистой эстетикѣ, а скорѣе нашей физіологической активности, нашей динамикѣ“.

Если отбросить всю эту роскошную словесную щедрость, до которой такой охотникъ г. Айхенвальдъ, то замаскированныя мысли г. Айхенвальда предстанутъ передъ нами въ слѣдующемъ голомъ видѣ: увлеченіе театромъ — это всеобщее суевѣріе, или еще хуже, скверная, злостная зараза, отъ которой порядочные и умные люди уже начинаютъ понемногу излечиваться. Правда, многіе — по недомыслію — еще ломаютъ себѣ голову: Какъ предотвратить современный кризисъ театра? Какъ помочь ему воспарить надъ скучной землей? Но никакія крылья театру не нужны. Театръ по природѣ своей — болотная прозическая лягушка, „беззаконное новообразованіе“ на благородномъ тѣлѣ искусства. Слѣдуетъ только удивляться, какъ это до сихъ поръ никто не замѣтилъ всѣхъ выступающихъ здѣсь наружу нелѣпыхъ противорѣчій. И г. Айхенвальдъ обрушивается на театръ со всѣмъ могуществомъ своего разрушительнаго критицизма. Съ перваго же удара онъ обезглавливаетъ и сцену, и актера, и все театральное искусство.

„Театръ не самостоятеленъ, — рѣшительно заявляетъ г. Айхенвальдъ. — Онъ безнадежно зависитъ отъ литературы. Не будь ея, не было бы и его. Между тѣмъ, не будь театра, — литература, пьеса все-равно была бы... Въ силу этой косвенности и зависимости театра, который себѣ довлѣть не можетъ, въ противоположность литературѣ и всякому другому искусству, которыя, именно, себѣ довлѣютъ, театръ въ своемъ существѣ ограниченъ. И ограничиваютъ его не тѣ, разумѣется, неизбѣжныя зависимости и рамки, которыя 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; театръ — безслѣденъ... Онъ не имѣетъ своего символа, у него нѣтъ формулы. И это не случайно, это необходимо, что актеръ умираетъ. Его искусство — мнимое; поэтому и нельзя его увѣковѣчить, 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. Кинъ, Сальвини, Сарра Бернаръ — 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 обязательно ниже всякаго, написавшаго плохую комедію или слабую критическую статью? И почему сценическіе 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. Айхенвальдъ отрицаетъ талантъ и за портретистомъ, 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 Шретера — великаго нѣмецкаго мастера — сдѣлались ниже оттого, что онѣ навѣяны чтеніемъ Данте и Гете? А великолѣпныя иллюстраціи къ Шекспиру? Сколькихъ выдающихся художниковъ вдохновили Ромео и Джульетта, леди Макбетъ, Отелло, Гамлетъ, Порція, Офелія, Дездемона. Да и всѣ историческія хроники Шекспира — развѣ онѣ не „подсказаны“ художнику? Развѣ все, что въ нихъ дѣлаютъ и чувствуютъ герои, не „предопредѣлено“ въ такой же мѣрѣ, какъ и игра актеровъ, выступающихъ въ этихъ пьесахъ?

Далѣе, чѣмъ искусство великаго піаниста, вродѣ Рубинштейна или Бузони, выше искусства Гаррика или Элеоноры Дузе? Г. Айхенвальдъ предвидитъ подобное возраженіе и заранѣе 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-спеціалистъ, техникъ, особый, исключительный человѣкъ, между тѣмъ какъ слово, сила драматурга является нашей общей стихіей, всечеловѣческимъ даромъ, и для того, чтобы воспроизвести драматурга, пріобщиться къ нему, надо только умѣть говорить, т. е. быть человѣкомъ; посредничество актера здѣсь необязательно.... Говорящія существа, мы принципіально не нуждаемся въ артистѣ, который только говоритъ лучше другихъ. Мы всѣ — исполнители, мы всѣ — актеры; какъ разъ поэтому и не нужно особаго актера“.

Итакъ, не надо ни театра, ни Гарриковъ, потому что всѣ мы „существа говорящія“, 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 литературѣ? И затѣмъ, что мѣшаетъ г. Айхенвальду продолжить свою аналогію и отвергнуть не только актера но и писателя. Ибо, говоря его-же словами, принципіально, 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 акушерокъ, зубныхъ врачей и проч.? Ибо, къ чему намъ, напр., зубные врачи, если выдернуть зубъ у всякаго хватитъ 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 говоритъ 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 проносимыя рѣчи? Каждое театральное зрѣлище это — подвижная скульптура, гдѣ въ жестахъ и выраженіяхъ мы видимъ живое воплощеніе чувства и слышимъ въ модуляціяхъ голоса, сколь велико воодушевленіе ролью. А какія при этомъ срываются 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, — театръ 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 подкладкѣ этихъ словъ, на самихъ переживаніяхъ, соотвѣтствующей 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 перизбыткомъ человѣческаго.

„Театральная техника оскорбительна, — утверждаетъ г. Айхенвальдъ, — Вызывается это тѣмъ, что скульптура сцены лѣпитъ 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 человѣческаго дѣлаетъ искусство актера болѣе чистымъ. И, дѣйствительно, А. Южинъ именно поэтому и превозноситъ сценическое искусство.

„Спектакль, — говоритъ онъ, — есть единственная форма такого созданія художественнаго образца, въ которомъ весь матріалъ — живой въ самомъ простомъ и буквальномъ смыслѣ этого слова. Гдѣ не нужно вещей для созданія художественнаго произведенія, а нужны 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 человѣческимъ воспринимающимъ жизнямъ, 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 доказывающихъ 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 мнимое, потому что отсутствіе солнечнаго свѣта придаетъ ихъ словамъ чревовѣщательный характеръ.

Театръ не фикція и актеры — не отвлеченныя существа. Имъ ничего не стоитъ освободить себя отъ тѣхъ обвиненій, которыя голословно возводитъ на нихъ г. Айхенвальдъ. Живетъ ли искусство на подмосткахъ, — объ этомъ ежедневно свидѣтельствуютъ сотни театровъ. Всѣ мы живые очевидцы, могущіе удостовѣрить прекрасное могущество театральныхъ зрѣлищъ и актерскихъ талантовъ надъ человѣческимъ сердцемъ. Да это удостовѣряетъ... и самъ г. Айхенвальдъ:

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

Подумалъ ли г. Айхенвальдъ надъ содержаніемъ этихъ словъ? Вѣдь таланть — 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, піанистъ, играющій на роялѣ, актеръ, декламирующій стихи, драматургъ, сочиняющій пьесу — всѣ добиваются одного: заставить сильно и трепетно забиться чужое сердце. И кто владѣетъ ключомъ къ сердцамъ зрительнаго зала, тотъ — художникъ милостью Божьей. А кто онъ — актеръ ли, драматургъ или живописецъ — это рѣшительно безразлично. Въ великой демократической державѣ искусства всѣ равны.

Л. Войтоловскій.

*) Изъ сборника книгоиздательства писателей въ Москвѣ „Въ спорахъ о театрѣ“.